

Život na odvrácené straně měsíce

● Roberta Flahertyho jsem znal od svých čtrnácti let. Obdivoval jsem jeho filmy, pracoval jsem s ním jako kameraman, den za dnem, po čtrnáct měsíců – natáčeli jsme jeho nejvýznamnější dílo *Louisiana Story (Příběh z Louisiany)*. Naslouchal jsem mu dobře rozpoloženému u skleničky whisky při dlouhých nočních hovorech, kdy mi popisoval strukturu scén v jeho filmu *Moana* (1925). Věděl jsem, že jsem prošel tou nejlepší školou dokumentárního filmu; že jsem pochopil jeho způsob tvorby a už nikdy se nemohu vrátit zpět k filmovému „průmyslu“.

Okamžitě po návratu do New Yorku v létě roku 1947 jsem byl přizván ke spolupráci s Johnem Ferno, který byl kameramanem Jorise Ivense v Číně, kde spolu natáčeli film *Sto čtyřicet miliónů (Fourh Hundred Millions)* a ve Španělsku *Španělskou zemi (The Spanish Earth)* s Ernestem Hemigwayem. Vyrazili jsme na osmnáct měsíců do Evropy pracovat na sedmi půlhodinových dílech cyklu *Human Geography*, naučného pořadu pro americké střední školy. Naše ženy a děti měly jet s námi. Moje žena Eleanor, přezdívaná jako „Happy“, se právě připravovala na doktorát z antropologie a byla delegována Ruth Benedictovou na výzkum modelů výchovy dětí v evropských zemích. Jaké pozdvižení! Často jsme se svou roční dcerou Elspeth vyráželi do Evropy stále se vzpamatovávající z noční můry druhé světové války. Bez jakéhokoliv času na rozmyšlenou jsem se náhle octnul zpět v útulně vyjetých kolejích „profesionálního“ kameramana. Scéna, rámování, velký celek (...) Bylo to jako potáhnout si z cigarety po roční abstinenci, prásk! Jste znova tam, kde jste začali! Krabička denně!

Zdálo se, že není jiné alternativy. Neměl jsem čas motat se kolem, drbat se na hlavě, zkoušet tohle a tamto, dívat se na ten shon, zkoušet znovu, (...) zbláznil ses? Vyhodili by mě! Padej! Čí je to válka? Pracujeme přece pro velkého Louise De Rochemonta, lodního admirála z Harvardu. Můžeš panorámovat, ale jedine zleva doprava! Vždycky s celkovou panorámou dané lokace! Velký celek, polocelek, detail, protizáběr, záběr z úhlu pohledu, nahrát spoustu hrubých ruchů a nějaká místní hudba se vždycky hodí (...) Šest zemí, sedm filmů. Žádný z nich jsem nikdy neviděl! Žádné prostoje! Ale bylo to úžasné dobrodružství! Spousta legrace! (...) Měli jsme se báječně, kéž byste tam mohli být též! Vrátil jsem se domů, právě když se narodilo naše druhé dítě, Robert; po osmnácti měsících v nejistotě jsme se rozhodli koupit domek na Greenwich Village. Bylo to fajn.

Po spolupráci s Flahertym jsem byl „in“ jako kameraman a pochopitelně jsem v tom byl dobrý. Dokonce jsem se prohandloval až k reklamě na cigarety Camel pro televizi. Ačkoliv jsem byl v té době komunistou, všeobecné šílenství a McCarthyho „hon na čarodějnice“ mne

nijak výrazně nepostihly. Dokonce si myslím, že v dokumentárním filmu jste téměř museli být komunistou, abyste dostali práci! Kontrolovali jsme pracovní sílu!

Dokumentární filmy byly až do té doby natáčeny jako němé a zvuková stopa byla dodávána formou komentáře a hudby. Tento přístup dal vzniknout velmi specifickému druhu filmu. Vznikaly stále méně a méně koherentní scény. Kameramani byli v té době vysíláni do exteriérů s něčím podobným nákupnímu seznamu. V dokumentárních filmech padesátých let jako *Plow That Broke the Plains* (*Pluh, který rozorál planiny*) nebo *The River* (*Řeka*) jsou scény pouze skupinami záběrů, které vyztužují komentář, který je pro změnu vyztužen hudbou. S použitím takovýchto technik bylo znatelně jednodušší chtít po filmu, aby sděloval cokoliv, co chcete sdělit. Záběry spadlých stromů, záběry oráče na pozadí podmráčeného nebe, který se zastaví a utře si čelo: *Sucho*; záběry elektrického vedení, záběry zástupů komínů v továrně, spousty černého kouře: *Pokrok* (à la Vertov!). Ty filmy byly skutečně stvořeny ve střihně a na psacím stroji. Kameramanovou prací bylo stát u hledáčku a vytvořit konvenčně rámované záběry a hlídat si expozici. Od padesátých let byly tyto techniky minulostí a objevil se nový termín: *synchronní zvuk!* (...) (hrané filmy už tehdy mluvily dvacet let).

Když jsem poprvé viděl *Plow That Broke the Plains* v roce 1936, byl jsem stále ještě školou povinný a byl jsem hluboce dojat. Netušil jsem, že Amerika má jiné problémy, než že spousta černochů byla v minulosti lynčována. Ale ta hudba, ten zvukový hlas, ta pseudopoetická zvolání: „*Mouku pro Francii! Mouku pro Francii! Mouka pomůže vyhrát válku!*“, jako symfonická hudba Virgila Thompsona, vypůjčená gratis od Mademoiselle z Armentières, jež se prudce vzdouvala, a my jsme ji vstříhli do záběrů tanků najíždějících na ostnaté dráty z druhé světové války (...) páni! Ještě týž večer mne můj bratr Phil vzal do hospody na Deane Street v Londýně a já jsem blouznil o síle toho filmu před nikým menším než Johnem Griersonem. Ten mě přerušil s poznámkou, že na konci každé éry je člověk samozřejmě dobrý v tom, co dělá už celé roky, ale dokument by se měl utkat se skutečným světem pomocí synchronního zvuku a pustit se do mluveného slova (...) „*za pár týdnů uvidíš, o čem mluvím, film jménem Night Mail.*“ Taky že jsem viděl a film jsem si pustil na „pětatřicítce“ tolikrát, že si dodnes pamatuji, kde končil jeden kotouč a začínal druhý, v čem spočíval ten „hollywoodský figl“.

Nějaký čas předtím, poté, co jsem film viděl, jsem zaznamenal, že dialog, který se téměř celý odehrává v poštovním vagonu a je mimochodem neuvěřitelně afektovaný, je velmi podivný! Lidé se neustále klátili zepředu dozadu, jako by stáli v jedoucím vlaku, ale pytle s poštou v pozadí se nehýbaly vůbec (...) bylo snadné rozpoznat, že se scéna natáčela ve stojícím voze na vedlejší koleji. Ale v tom vlastně nebyl problém: hlavně ta těžkotonážní nahrávací technika a mikrofony (...) Postupně toto inscenování skutečnosti převládlo a alespoň pro mě dosáhlo vrcholu absurdity ve filmech jako *A Diary for Timothy* (*Deník pro Timothyho*) Humphreyho Jenningse. Ale to je cesta, kterou jsme si vybrali, a v tu chvíli nebyla žádná alternativa. Nebo to tak alespoň vypadalo.

V roce 1950 jsem se pustil do spolupráce se společností Affiliated Films (které jsme někdy říkali Afflicted Films, *Postižené filmy, pozn. překl.*) a dělali jsme obecně informativní dokumenty pro ministerstvo vnitra, průmyslové filmy pro průmysl, filmy o duševním zdraví pro komisi pro filmy o duševním zdraví. Dodnes mi není jasné, kdo se na ty filmy vlastně díval. Novou striktní

formou byly filmy s pevným scénářem a spoustou dialogů. Nejprve jsme se odebrali do „skutečných“ lokací a použili „skutečné“ lidi, aby nám sehráli předepsané pasáže. Nastal stejný problém, jako jsme měli s *Louisianou*. Tak jsme pozvali herce, a problém se zdál být vyřešen. Ale nemohli jsme si dovolit příliš dobré herce (...) vymysleli jsme tedy novou formu soap opery! Začali jsme tvořit hrané filmy kategorie „Z“. A vypadalo to tam skutečně jako v miniaturním hollywoodském studiu. Tuny těžkého vybavení se přesouvaly do „skutečných“ domovů, aby systematicky zničily to, co jsme si předsevzali původně zachytit.

To rozhodně nebylo mým snem, když jsem spolupracoval s Robertem Flahertym! A tak jsme se s mou ženou a dvěma dětmi (tři a pět let) rozhodli pro změnu. Začali jsme žít se skupinou Indiánů kmene Neskapi ve středním Labradoru. Stanovali jsme s nimi na břehu překrásného jezera Davis Inlet. „Happy“ shromažďovala data pro svou dizertační práci a já jsem byl ponoukán k natočení filmu à la Flaherty! Měl jsem k dispozici 35mm kameru Arriflex, stojan, objektivy a neskutečně těžkou baterii (kterou jsem neměl kde nabít). A nedostatek času i filmu. „Tak jim řekni co mají dělat a nemrhej filmem“ (...) byla to pohroma! Navíc tam trval ten zásadní problém se zvukem. I když jsme měli možnost natáčet zvuk, byla potíž s jejich jazykem: natáčet lidi, kteří mluví jazykem, jenž má žena ovládá povrchně a já vůbec, až na útržky slov. Mluvili jsme o tom spolu a taky o tom, jaké to je vrátit se ke komunikační technice „*aha, tak takhle to teda dělají...*“. Film jako záznam procesu, výroby kánoí, výroby sněžnic, vaření, lovu, porcování a kuchání, bez ohledu na to, co právě chytily (...) Zpět k *Nanukovi*, bez šarmu, zručnosti a zkušeností, pouze kvůli tématu samému! Obdrželi jsme dopis: pan Flaherty zemřel. Nikdy jsem ten film nedokončil.

1951. Jediná pozitivní věc, kterou si spojuji s tou dobou, je, že naše rodina se rozrostla ze tří členů na čtyři, což bylo naprosto úžasné. Dům v New Yorku byl opravený. Spravovali jsme si také stodolu u jezera v New Jersey na pozemku rodičů mé ženy. Byla tam spousta práce a vyhlídky byly skvělé.

Jako aktivní (ale ne příliš horlivý) komunista jsem byl zahrnut do programu výuky černošských asistentů, kteří chtěli pracovat ve filmovém průmyslu. Bylo mi řečeno, že výuka začne projekcí sovětské klasiky jako *Křižník Potěmkin* a *Generální linie* a pak bude následovat diskuse o filmové teorii podle Ejzenštejna. To očividně nevyvolalo příliš nadšení. Studenti chtěli spíš vědět, co by měli znát k tomu, aby sehnali práci jako kameramani, střihači a asistenti (...) a tak byla přizvána skupina nás, lidí praxe.

Hodiny se odehrávaly v sobotu ráno ve studiu na 125. Avenue v Harlemu. Byla to nejpraktičtější, nejvěcnější výuka, jakou jsem kdy zažil. Vzpomínám si na nekonečné lekce o funkci kameramana, jak má pohybovat s kamerou Mitchell tak, aby ji nerozbil. Většina času strávená vysvětlováním detailů. A pak přišly na řadu otázky: „*Fajn, tak přijedu ráno na natáčení a někdo mi řekne, abych přinesl kafe. Mám to kafe přinést? Nebo to je práce někoho jiného?*“ (...) Miloval jsem tu školu.

Výsledkem našeho snažení byla otázka studentů: „*Dobrá! Všechno jsme se naučili. A kdy půjdeme točit?*“ Psal se počátek padesátých let, kdy byl na vzestupu zájem o hnutí za lidská práva, který vyvrcholil v šedesátých letech. Byl to čas desegregace v Little Rocku, Arkansasu, ve školách. Pamatujte si, že většina lidí, kteří dnes tvrdí, že nebyli poznamenáni rasismem, se tehdy

ještě nenarodili. Téma to tehdy nebylo populární ani v „osvícených“ kruzích bílé komunity. Pochopili jsme, že pokud si nemáme připadat jako malomocní, platí pro nás pravidlo: nezadat si s černýma! V té době působili ve filmovém průmyslu dvě odborové organizace: uznávaná I.A.T.S.E. (AFL) a mladá A.D.T.F.C. (CIO), která se zformovala po druhé světové válce a byla ovlivněna, ne—li přímo ovládána stranou. Takže jsme měli plnou podporu našich odborů a mohli jsme pracovat ve „smíšených“ štábech. Když se ohlédnu zpátky, je těžké si představit ten tehdejší povyk. Ale já jsem to přece zažil! O několik let později náš malý svaz už nebyl tak malý a byl propojený s I.A.T.S.E., který se v důsledku integroval přes noc.

V létě roku 1954, kdy jsem spolupracoval na mnoha filmech jako kameraman a střihač, jsem byl požádán natočit reportáž o putovním divadelním stanu na středozápadě, o Toby Show. Byla to má poslední práce na dokumentu s využitím klasických výrobních technik. 35mm kamera Mitchell vážící asi sto liber s masivním stojanem a záložním zdrojem, 35mm nahrávací magnetofon Reeves s přídatným vakuovým zesilovačem o váze osmdesát liber (považoval se tehdy za přenosný a měl dva postranní úchyty, říkali jsme mu drtič kotníků) a ruční Eclair Cameflex pro dotáčky a rozmanitá světla, kabely, vozík a koleje (...) prostě plný nákladák. To vše a základní štáb — asistent kamery Kevin Smith, zvukař Morgan Smith (absolvent harlemské školy), elektrotechnik Michael Margolies. Nebyl to provizorní štáb, pracovali jsme spolu již mnohokrát a já jsem se mohl spolehnout, že odvedou tu nejlepší práci ve dne v noci.

Navštívil jsem Toby Show před natáčením a napsal přibližný scénář nastiňující strukturu filmu. Jel jsem do Missouri v předstihu před celým štábem. Když jsem přijel do La Plata, otcové místních rodin nás očekávali s nervozitou. Náš producent ze společnosti Omnibus z New Yorku jim oznámil, že v mém štábu je černochoch. Jediný místní hotel jej nekompromisně odmítl ubytovat. V restauraci nám oznámili, že Morgan bude moci jíst jedině v kuchyni! Vážení občané byli nedočkaví, jako by měl film běžet v televizi v hlavním čase. Oznámili mi, že jsou hrdí, že v jejich městě nikdy žádní černoši nebyli. Sdělili mi, že já mohu být po celou dobu natáčení váženým hostem pana starosty nebo být pohoštěn nejbohatší rodinou ve městě, majiteli místního velkochovu krocanů. A Morgan že se zatím přestěhuje k nejbližší černé rodině, která bydlela asi třicet kilometrů daleko a ráda jej ubytuje. Když jsem si na to vzpomněl, pokrčil jsem rameny a oznámil jsem, že to záleží na Morganovi, aby se rozhodl, co mu vyhovuje. Štáb dorazil, Morgan navrhl, abychom polovinu času strávili se starostou a polovinu u chovatele krocanů. Majitel restaurace se proti tomu neohradil a neodmítl nám naservírovat to nejlepší jídlo, které měl — tím se celá věc uzavřela. První noc ve stanu Toby představil štáb početnému publiku, všem se dostalo vřelého přivítání až na Morgana, který byl uvítán ohromnými ovacemi.

Střih filmu jsem dělal sám. Dnes se možná může zdát mírně toporný a formální, ale na dobové standardy to bylo dílo překvapivě živé. Měli jsme výhodu, že jsme natáčeli představení, které se opakovalo každý večer. Mohli jsme natočit kus jeden den, část zítra a zbytek třetí den. Navzdory sloním parametrům techniky se ve filmu uchovala výrazná stopa spontaneity. Film získal příznivý ohlas a Bob Drew byl natolik u vytržení, že se vydal na setkání se mnou do New Yorku až z Harvardu. Setkali jsme se a promluvíli si. Ten rozhovor byl přínosnější než většina mezinárodních konferencí!

Později téhož roku za mnou přišel Roger Tilton s něčím, co tehdy vypadalo jako šílený nápad. Chtěl natočit film na 35mm pro kina, kde by mladí tančili na dixielandovou kapelu. Chtěl použít ruční kameru s použitím synchronizovaného zvuku. Hovořil s několika kameramany, kteří mu vysvětlili, že to bude muset natočit na vozíku s kamerou Mitchell s úchyty, aby nad tím mohl mít kontrolu, (...) prostě profesionální přístup. Šli jsme do toho. Pronajali jsme taneční sál a objednali přes Nicka kapelu s klarinetistou Peewee Russellem. Zalili jsme sál světlem z nových ultrasilných bodovek a rozhodli se, že se nebudeme otravovat s jejich zakrýváním. Prostě je necháme v záběru. Já jsem natáčel na podlaze. Měl jsem dvě ruční zpravodajské kamery Eymo. Maximální délka filmu do nich byla sto metrů (minuta filmu) a pružinový motor nevydržel déle než dvacet vteřin, než se musel znovu natáhnout. Měl jsem kamery dvě, takže Hugh Bell, vynikající fotograf a další absolvent z Harlemu, je mohl během natáčení zakládat. Bob Campbell, druhý kameraman, natáčel kapelu se základním zvukovým synchronizačním zařízením, připojeným ke kameře, a byl tedy méně mobilní. Strávili jsme úžasný večer natáčením naší milované show, bylo to fantastické. Byla tam pomalá čísla, střední tempo i rychlá čísla. Roger a jeho střihač to protřídili a vytvořili mozaiku, která vypadala, jako by byla natočená s kontaktním zvukem, a přesto to bylo uvolněné, odvážné, prostě vynikající. Tak vznikl *Jazz Dance* Rogera Tiltona. Velmi milý snímek (vyrobený celý rok před *Mama Don't Allow*). Ale šlo vlastně jen o upoutávku. Nic dalšího se natočit nedalo. Dobrou otázkou je: jak byste takový film natočili dnes se současným vybavením? Podívejte se někdy dobře na dnešní pořady MTV!

Vypadalo to beznadějně a já ztrácel trpělivost. Zasekli jsme se, beznadějně zasekli! Co takhle zkusit hraný film? Taky jsem ho zkusil. Na základě filmu o Tobym jsem byl najat na nějaké dotáčky ke Kazanově filmu *Baby Doll* se skvělou kamerou Borise Kaufmana. Byl jsem nedočkavý ze setkání se „seriózní“ filmařinou a obdivoval jsem Kazana. Ale rozhodně nejsem světelný inženýr a nemám nekonečnou trpělivost s tímto absurdním a hrůzným stylem práce na filmu. Přímou to nesnáším! Nic naplat, stejně mě nepotřebovali.

V tu dobu Morris Engel natočil hraný film s názvem *Weddings and Babies* s Vivecou Lindforsovou. Ten film mě skutečně zasáhl. Nikoliv příběhem, ale stylem, jakým byl natočen a který zároveň ovlivnil herectví. Engel byl známý fotograf, stejně jako jeho žena a spolupracovnice Ruth Orkin. Morris byl zvyklý na mobilní a snadný způsob snímání s Leicou, fotografoval pro *Life Magazine* a byl zděšen nesmyslností natáčení se zvukem. Měl svou 35mm ruční kameru adaptovanou na synchronizaci zvuku s malým magnetofonem se speciální ladičkou, časovacím zařízením. Kamera byla těžkopádná a nemotorná, a navíc hlučná. Ale fungovalo to a on s ní natočil několik úžasných scén. Napsal jsem o tom článek do *Harpers Bazaar*. Stali se z nás přátelé. Ve spolupráci se společností Omnibus jsem natočil i druhý film o zkouškách nového bojového letounu F-100. Bob Drew, kromě toho, že byl redaktorem, byl totiž i bývalým vojenským pilotem a blázněm do létání. Potkali jsme se znovu a mluvili jsme o možnosti, že by *Life Magazine* podnikl nějaké experimenty v televizní žurnalistice, nějaký pořad o létání.

Znovu telefonát z Omnibusu: jestli bych nemohl jet s mladým Leonardem Bernsteinem do Tel Avivu, kde má dirigovat koncert při slavnostním otevření koncertního sálu. No jistě že bych mohl!

Poznal jsem Lennyho, když jsem absolvoval na Univerzitě v Harvardu a on byl asistentem Serge Kousivetskeho v Bostonské filharmonii. Být v jeho blízkosti bylo vždy vzrušující, jeho nestrojený entuziasmus pro Verdiho hudbu byl v té době velmi inspirativní. Pracoval právě na inscenaci Aristofanova *Míru*, pro kterou složil hudbu a dirigoval ji. Stejně jako na operě Aarona Coplanda *The Second Hurricane (Druhý hurikán)*. Byli jsme přátelé. Ale jak natáčet dirigentské turné? Navíc v Izraeli! Potřeboval jsem synchronní zvuk. Potřeboval jsem supertichou kameru. Potřeboval jsem dobrý zvuk. Potřeboval jsem být mobilní. Jak? Tou dobou televize požadovala formát 16mm, stejně jako dnes je standardem Video-8. Odlétali jsem na druhý den, tak jsem popadl jedinou možnou výbavu, kameru Auricon, která byla tichá, zvládla dlouhé záběry a natáčela zvuk opticky, ačkoliv ne moc dobře, přímo na film. K tomu jsme (já a zvukař) přibrali přenosný čtvrtinový magnetofon Ampex velikosti středního kufříku a velmi těžký, abychom měli kvalitní zvuk, i když ne synchronní. Vyrazili jsme. Natáčení jsme si užili a film jako celek byl přijat příznivě. Ale prošvihli jsme tam úplně všechno! To jsme ovšem věděli jenom já, Lenny a jeho žena Felicia. Spektakulární moment nastal, když se Lenny rozzuřil a vylil si, v průběhu zkoušky, vztek na řezbářích, instalatérech a svářečích, kteří se snažili zoufale dokončit novou halu včas do slavnostního otevření ten večer (...). Kamera ještě nebyla natočena a film založený! Mohu ho požádat, aby to udělal ještě jednou? Nebud' směšný! (...) A tak to dopadlo s každou spontánní situací, která nastala.

Tato frustrující zkušenost mi dala jasnou představu o vybavení, jaké jsme k natáčení potřebovali. Není nic složitějšího pro zachycení na filmovou kameru než zkouška symfonického orchestru. Natočit záběr, dva, to není takový problém. Ale získat pak odpovídající a pochopitelnou představu o tom, co se dělo, je extrémně těžké. Kamera musí být mobilní, musí natáčet potichu, musí být nezávislá na mikrofonu, bez jakéhokoliv kabelu a kvalita zvukového záznamu musí být vynikající. Byl jsem stresovaný, protože jsem nemohl odhadnout, co se na zkoušce stane, jak je to možné u performance. Do dvou let jsme byli schopni přijít s řešením, založeným na vývoji magnetických nahrávacích přístrojů, objevení transistoru, který umožňuje zapojit zesilovače a další magnetofony, napájené na baterie. Tento pokrok také vyžadoval vyvinutí mini-ladičky pro časovací účely (hodiny). S těmito vývojovými technologiemi, vynálezy a kontakty Boba Drewa z „Time, Inc.“ jsme byli schopni vyřešit naše problémy s malou nebo žádnou pomocí od „filmového průmyslu“.

Ale bylo v tom mnohem víc než jen vyvinutí nové technologie přenosného záznamu. Filmový průmysl kromě Roberta Flahertyho a (snad) několika výjimek, byl vždy rozdělen do pracovních profesí. Režiséři byli „stvořitelé“; scenáristé, kameramani a střiháči jim sloužili. Jak poznamenal Jean Renoir, objemné kamery byly oltáře, kterým bylo vše a všichni odevzdáni (...). Jak hluboko jsem do toho systému mohl prohlédnout, prostě nefungoval. Nikdy jsem si nevšiml, že by se někdy na place vedly diskuse, jaké jsme vedli my. Víím, že jsem ohroženým druhem tvůrce, který si napíše, zrežuruje, natočí a sestříhá vlastní film. D. A. Pennebaker, se kterým jsem sdílel kancelář a nějaké vybavení v New Yorku, pracoval stejným způsobem. Poté, co jsem se pokusil realizovat několik scénářů s Bobem Drewem a používal vybavení, které ještě nebylo plně funkční, sám Drew přišel s odvážným nápadem natáčet primárky ve Whisconsinu, kde proti sobě stáli senátoři John F. Kennedy a Hubert Humphrey. Spolu s námi to byla povedená sestava!

Jaro 1960. Měli jsme pouze jednu kameru Auricon s kabelem propojujícím ji s přenosným magnetofonem. Drew a já jsem tuhle výbavu používali. Ostatní, jako Pennebaker, bratři Mayslesovi

a Terry MacCartney—Filgate, jízlivý Angličan usazený v Britské Indii, používali hlučné Arriflexy a samostatné magnetofony. Pennebaker měl na starosti šílenou mašinu, kterou pro nás vyrobil hollywoodský „mistr zvuku“ Lorren Ryder — ta měla dodatečně synchronizovat nesynchronní zvuk s nesynchronním obrazem. Pracovali jsme v hotelovém pokoji. Pozoruhodné bylo, že jsme s Bobem střihali vlastní materiál pod dohledem jeho novinářských učňů se žlutými notýsky, kteří za námi nervózně přešlapovali. Fungovalo to! Vytvořili jsme film, který zachycuje tu náladu, klíčové momenty situace. Žádné rozhovory. Žádné dotázky. Žádné inscenované situace a minimum komentáře. Když jsme se vrátili do New Yorku, ukázali jsme náš filmu návštěvě z Anglie, dokumentaristovi Paulu Rothovi, on užasl a řekl: „...můj Bože! O tohle jsme se snažili posledních čtyřicet let a vy jste to dokázali,“ a začal plakat. Šli jsme do města a strašně jsme se tu noc ztřískali.

Krátce po dokončení *Primárek* jsme získali vybavení, o kterém jsme celou tu dobu jenom snili. A občas i fungovalo. Důležité ovšem bylo, že jsme neustále experimentovali. Všechna pravidla byla nová. Ve skutečnosti jsme vyvíjeli novou filmovou syntax, která byla zásadně odlišná od způsobu natáčení v mém filmu. Uvědomili jsme si, že přílišným zdůrazněním zvuku bychom mohli ztratit vizuální základ filmového média. Při ohlédnutí za výsledky naší práce se mi zdá jasné, že síla obrazu přetrvává zejména kvůli schopnosti vystříhat se formátu interview, který stále považuji za umíráček filmového vyprávění. Uplatnění těchto výdobytků dokumentární a televizní tvorby bylo velmi omezené. Nová technika umožnila shromažďovačům zpráv daleko širší rozptyl témat, který dosvědčuje větší pozornost bojům za občanská práva v Americe a pozornost událostem za války ve Vietnamu.

Ovšem forma rozhovoru, tolik milovaná televizními štáby, zůstala a zůstává jejich nejoblíbenějším způsobem vyrovnání se „skutečným“ světem. Je to tvůrčí přístup velmi náchylný ke zneužití, snadno použitelný tolika způsoby, které ovlivňují výsledek vašich záměrů. Dokumentární „štáby“ jsou dnes tak těžkopádné, nešikovné a necitlivé k dění okolo nich jako nikdy předtím. Na druhou stranu mnohé z nich přijaly novou techniku natáčení jako výzvu nových možností a skrz ně je patrný jistý pokrok.

Pro mě osobně se největší změna odehrála před třemi lety, kdy jsem si odpočinul od výuky na Massachusetts Institute of Technology a „připojil se do 20. století“ pořízením počítače a začal pracovat na Video-8. Až nyní, od doby uvedení CCD na trh a postupného zdokonalování videa a videostřížen jsem byl ochoten akceptovat kvalitu obrazu a specifčnost technik natáčení a střihu. Poprvé máme možnost pracovat neomezeně, tak jak si to vždy představoval Flaherty. Natáčet cokoli a kdykoliv je líbo. Stříhat materiál doma, procházet jej stále znovu a znovu, přitočit další, znovu prohlédnout, sestříhat znovu (...) a znovu. Vyzkoušet nové postupy, experimentovat s objektivy, způsoby natáčení, s tvůrčími vazbami s lidmi, které natáčíte a se kterými natáčíte. Vytvořit odlišné verze různých situací. Neexistuje žádná hranice a je to v nezvyklé míře dostupné.

Pro mne osobně je to požehnání, splněný sen, ale je to především náročná práce, která vyžaduje stále oživanou zkušenost. Je to zcela něco jiného než kreslení nebo hra na hudební nástroj, nebo zpívání a psaní, (...) vlastně to může být všechno dohromady.



© JSAF 2004
8. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji hlava 2004

šéfredaktor: Petr Kubica
editor: Andrea Slováková
obálka a výtvarná redakce: Juraj Horváth
technická redakce: Pavel Novák
jazyková redakce: Kateřina Čamrová
redakční kruh: Petr Kubica, Andrea Slováková, Marek Hovorka
redaktoři sešitů: Galina Kopaněva (Východní stříbro), David Čeněk
(Jean Rouch, Santiago Álvarez), Petr Kubica (Jørgen Leth),
Pavel Bednařík (Michael Moore), Kateřina Čamrová (Setkání s Tváří),
Blahoslav Hruška (Alexander Kluge),
Andrea Slováková (Ticho vnějšku, Teorie, České myšlení)

Doprovodná publikace programu
8. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů

ISBN 80-903513-1-X

5	Úvod
	PRŮHLEDNÁ BYTOST JØRGEN LETH
9	Pracovní krédo / Jørgen Leth
11	Texty o filmu / Jørgen Leth
13	Jde o to důvěřovat jednoduchosti / Jørgen Leth
23	Encyklopedie / Jørgen Leth
25	Nové výjevy z Ameriky / Jørgen Leth
29	Pět překážek
33	Jørgen Leth
55	Člověk erotický
57	Fragmenty
	PRŮHLEDNÁ BYTOST SANTIAGO ÁLVAREZ
61	Avantgardní filmař ve službách revoluce Santi
65	Umění a angažovanost / Santiago Álvarez
67	Jsem tvor společenský / Mario Jacob
	FENOMÉN MICHAEL MOORE
73	Rozpárat americký sen – Michael Moore
85	Záleží na vás, jak to skončí / Gavin Smith
93	Bush je křesťan? Adolf Hitler byl taky. / Kurt
95	Michael Moore je velký, tlustý hloupý bílý mu
97	Děkovná řeč při přebírání Zlaté palmy za Fah
	VÝCHODNÍ STŘÍBRO
101	Východní stříbro
103	Pojednávám své filmy jako... / Galina Kopaně
107	Film vtrhl do sféry vnitřního světa jeho autora
111	Mí hrdinové jsou schopni hlubokých citů / Z
115	Dvakrát o produkci a distribuci dokumentů v
117	Dvakrát o produkci... / Galina Kopaněva
119	Mezi dokumentem a hraným filmem / Galina
123	Tři etapy dokumentárního filmu / Zara Abdu
127	1 dokumentární reportáže... / Alexander Lipk
	OSOBNOST JEAN ROUCH
133	Jean Rouch / David Čeněk
141	Pravdivé a lživé / Jean Rouch
151	Otcové zakladatelé / Jean Rouch
157	Střih: Koncert pro dva pohledy a čtyři ruce /