

50. Smrt je, díky její schopnosti dát vzniknout komunitě, třeba považovat za významné společenské dílo. Je třeba představit si revoluční teorii a praxi smrti.

51. Revoluční teorie a praxe smrti je silou, která nás může dovést k bytí v současnosti.

52. Nebýt znamená být, a co je osvobozeno, to se vzápětí musí obrátit v prach.

překlad Veronika Klusáková

Dobrou noc, Nanuku!

● Věřím v dokumentární film. Navzdory tomu, že je někdy nemožné sehnat na něj peníze a dostat ho do distribuce a téměř nemožné ho natočit. Je mi drahý proto, že umožňuje vyjádření určitého pohledu na svět a nabízí mi, abych jej přijal za svůj. Rád bych některé z utopických, humanistických a poetických možností, které s sebou toto podvratné, neprobádané médium nese, objevil nebo alespoň posílil.

Jednou jsem během stříhání filmu natočil jiný, abych uvolnil nashromážděné napětí. Měl devadesát minut a byl téměř celý černý. Sestříhal jsem ho rychleji, než stačil projít promítačkou. Svoji metodou jsem sledoval dva cíle – natočit film, který by neměl žádné nebo téměř žádné obrazy. Potřeboval jsem si ověřit, že pokud se film zaměří pouze na verbální, iracionální a asociativní prvky, poskytne divákovi dostačující zážitek. Že se obejde bez obrazů. Napadlo mě to při sledování němého verze jednoho Buñuelova filmu, během něhož jsem zažíval skutečné potěšení z náhodného vpádu zvuků do kina. Z ničeho nic se otevřely dveře, lidé se spolu dávali jen tak do řeči. Ať je ticho tak čisté jako stříbrný halogenid v emulzi, ať mizanscenu tvoří poezie a o obrazy ať se postará náhoda.

Druhým důvodem mého experimentu byla snaha obhájit nepřítomnost obrazů z hlediska Debordovy¹⁾ teorie spektaklu. Lublaň, ve které jsem žil sedm let, pohltila obrovská vlna vizuálních médií a já na ni reagoval svým černým filmem, oázou pro smysly na poušti vidění.

Promítání filmu bylo zdarma, nikdo však nesměl vstoupit bez knížky, která stála stejně jako lístek. Text měl být otevřeným pozváním, přestože byl jako všechny nové formy potěšení vnímán jako krajně rozvratný. Další dění však potvrdilo relevanci slov a pozvání stále platí. V tomto eseji shrnuji několik nesystematických zásad, které tvoří základ většího procesu, jehož malou, nicméně zásadní součástí byl i můj experiment. Je to proces dokumentární tvorby. S vědomím,

¹⁾ Guy Debord (1931–1994) v roce 1967 napsal knihu *Společnost spektaklu* (*The Society of the Spectacle*), v níž ve dvou stech jednadvaceti odstavcích z pozic marxisticky kritického přístupu popisuje pronikání spektakularizace do sociálních struktur a její vliv na život a hodnoty společnosti. Jeden z předních představitelů lettristického hnutí, autor několika filmů. Jeho kniha je taky vnímána jako exponování pozic situacionistů, kteří hráli významnou roli v nepokojích ve Francii roku 1968. (pozn. ed.)

že budu působit jako nezodpovědný maniak, chci obraňovat vzrušení, které s sebou tvorba dokumentárních filmů nese.

Začal jsem natáčet dokumenty proto, že:

1. dokumenty natáčejí zajímaví lidé,
2. je to dobrá záminka k cestování,
3. když nevíte, co děláte, je to výhoda,
4. prostě to děláte. Na přemýšlení je dost času později. Je důležitější vědět, co neděláte.

Když se dívám zpátky, zdá se mi, že by se mi tehdy hodily následující rady:

1. Polovinu času během natáčení na určitém místě věnujte něčemu jinému než filmování.
2. Vždy zkuste získat štáb. Je to jednodušší, než byste si mysleli. Aura, kterou štáb vyzařuje, otevírá cestu nejrůznějším typům sociálních situací, pro osamělého blázna jsou mnohé dveře nedostupné.
3. Přemýšlejte o kráse. Nepřemýšlejte o penězích. Není důležité, že žádné nemáte.
4. Zapomeňte na film. Důležitější je, že si vás lidé, které natáčíte, váží. Budou mít různé předsudky a poslední věc, kterou chcete, jsou hádky o filmu, který ještě ani neexistuje.
5. Při natáčení zapomeňte na opakování záběru. Je to ztráta času.
6. Uvolněte se. Spolehejte na vlastní intuici. Nejlepší dokumentární projekty často vznikají na samém okraji toho, co právě děláte. Připravte se na to, že se budou stále rozvíjet.

Také by bylo dobré vědět, že:

7. Přehnaná kontrola NUDÍ. Lidé posedlí kontrolou jsou bezmocní, jakmile se rozjede kamera.
8. U dokumentárních filmů nejdřív stříháte, pak natáčíte, pak napíšete scénář a teprve nakonec synopsi. Cokoli napíšete před stříhem filmu bude nesmysl. Myslete na něco jiného, často vám mnohem více pomohou mapy.
9. Pokud na to máte odvahu, nabijte váš projekt dvojí energií – mužskou i ženskou.
10. Není na škodu, naopak, může to být velmi zajímavé, pracujete-li s několika různými kameramany zároveň.
11. Je velmi důležité mít jasný názor. Nenechte se nahlodat vlezlým nacionalismem, který propagují národní televize, a to ani v případě, že jste Američan.
12. Nepřestávejte točit. Je-li to nezbytné, točte klidně celé roky. Čím více šancí pokračovat v natáčení vašeho filmu máte, tím hlouběji do něj proniknete a tím závažnější bude vaše sdělení. Velká vyprávění evropské historie mají vždy celou řadu epizod.

Do jisté míry nad námi všemi spočívá Herzogova kletba, že neexistují žádné nové obrazy, že již není co natáčet. Na místech, na kterých natáčíte, se setkáte s Herzogem, Rouchem,

Markerem, De Keukenem, Depardonem, Mettlerem a mnoha dalšími, setkáte se s nimi, ale jako rovný s rovným. To je právě to vzrušující. Donutil jsem obrazy ke kompromisu – vybral jsem si místa, kde bylo natáčení zakázané. Mohl jsem ten film nazvat „Zakázaná místa“. Potíže s dopravou byly méně zajímavé než to, co jsme našli na místě. Obrazy byly pro mě důležité proto, že naplňovaly jinou potřebu, potřebu, která je pro dokumentární film zásadnější – *mít možnost strávit čas s lidmi, které neznáme*.

Vše závisí na časové dimenzi. Svět hledí do objektivu ve vší své nahotě. Před ním už všechno je.

Kamera je spíše strojem času než strojem na obrazy, je na místě jako svědek setkání, jako pozorovatel. Film není fotografickým, ale časovým médiem: největší kontrolu máte nad délkou a rozvržením času ve svém filmu. Základním materiálem, se kterým pracujete, je surový čas. Čas je magický, protože díky němu může pomalu narůstat důvěra. Surový čas je podstatou vaší úmluvy s duchem hmoty, s nezvyklostí věcí tak, jak jsou.

Mezi váhou kamery a důvěryhodností jejího konkrétního užití existuje přímý vztah. Těžká kamera klade závažnou otázku: *věříš mi?* Pak zachycuje míru této důvěry a její výkyvy. Lehká kamera, podobná zloději, nepozorovaně krade identity. Špionážní kamery se podobají očím pavouka, téměř nehmotným a hrozivým. Pozorování nahradil dozor a rychlé šíření drobných digitálních očí zmnožuje tento roj, ten podivný nedostatek individuality a nepochopitelnou potřebu hmyzího mozku-databanky. Roztříštěný obraz je naprosto spokojený se svou oškli-
vostí, vylučuje možnost zevrubného úsudku a kopíruje přivlastnění fotografie totalitní mocí. Jeho setkání s člověkem připomíná setkání pavouka s mouchou, zdrojem bílkovin a narušitelem zároveň. Pudově se jí snaží paralyzovat, omezit lidskou identitu na zdání, na data, na přípustný důkaz. Dokumentární film je podvrtný právě proto, že působí opačně, zlidštuje kameru a vrací jí schopnost empatie. Zachycuje lidi, jak se setkávají s jinými lidmi, popisuje těžkou cestu k vzájemné důvěře a sdíleným hodnotám, radost a nekonečnou mnohovrstevnatost lidské existence.

Existuje jiné médium, které umožňuje zachytit setkání s jiným člověkem v takové plnosti? Víme málo a necítíme příliš jeden s druhým. Které jiné médium by mohlo zaplnit prázdnotu než to, které ze své povahy v jednom pohledu spojuje světlo, člověka, prostředí, náladu a spousty dalších, tajemných variací lidské existence?

Narativ, který toto ozřejmuje, je narativ zjevení. Pokud jde o jazyk dokumentu coby média, jež nás přesvědčuje o důvěryhodnosti kamery, klíčem je záběr-sequence. Naplňuje naši potřebu uchovat si víc než jen pouhý dojem, potřebu na daném místě skutečně být. Naplnění této potře-
by ovšem vyžaduje dostatek ničím nepřerušovaného času.

V roce 1992 bylo v Bosně horké léto – pochopit chování lidí bylo možné pouze tehdy, vzal-li člověk v potaz působení horka a rakije. Naplnění, které s sebou přítomnost na daném místě přináší, dodává historický rozměr, patrný ve „vnitřním stříhu“, ve zrychlení, zbrždění a zpo-

malení, které záběr-sekvence umožňuje. To nejpůsobivější a nejvýmluvnější, co film může říct, zachytíte vždy nevědomky, náhodou, a téměř vždy je to něco neuchopitelného. Věci, které mluví samy za sebe. Květiny. Hmyz. Denní doba. Změna počasí. Pravda ve filmu není nikdy vyslovená a je vhodnější ji ponechat časovému médiu. Časové médium nechává zjevné promluvit. Uklidňuje mysl a oživuje vnitřní pojetí času a místa. Nezbytnou součástí práce filmaře je pozorování mraků. Dokumentární filmař by se měl snažit zachytit tolik proměn počasí, kolik jen může.

První zásadou pro postprodukcí je:

1. Filmový střih se svou jemností podobá operaci mozku, žádný návod vám ale nikdo nedá.

Druhou:

2. Neužívejte nejnaturalističtější médium na světě k tomu, abyste lhali.

A třetí:

3. Nezapomínejte na to, že něco vytváříte, ne pouze reprodukuje. Film je alchymie, je magický.

Film nikdy pouze neilustruje nějakou tezi. Aby se filmový materiál podřídil nějakému poselství, musí být sestřihán velmi násilně. Svět samotný žádné poselství nemá, vždy bude nutné dívat se na něj tak, jaký je. Přítomnost autora je zde na škodu, autor je vždy méně zajímavý než svět, který zachycuje na filmový materiál. Neznám žádné jiné médium, které by tak radikálně vyžadovalo nepřítomnost autora jako dokumentární film.

Filmová skladba se podobá skleníku, soustavě zarámovaných skel, které podpírají nejdůležitější okno – nejdelší záběr-sekvenci. Čím větší je okno, čím delší je záběr, tím lepší je film.

Proto:

1. Mějte stále na paměti, že dokumentární film není pouhou prací, je to poslání.
2. Zvolte si takovou délku, která pro vás bude únosná, a držte se jí ve všech verzích. Jako všechny obřady odehrávající se v určitém čase vyžaduje i filmování trénink, abyste si zvykli na rytmus vašeho materiálu ve zvoleném časovém rámci.
3. Nikdy nestříhejte sami.
4. Změníte-li názor, změňte i název filmu a začněte znovu.
5. Definujte své politické postoje a pevně se jich držte.
6. Nezapomínejte na to, jak obtížný a nádherný je komentář. Neničte jej záplavou faktů. Nechte se unášet sny, představami. Slova se rodí ze samoty. Internet je téměř vždy

lepším místem pro fakta než komentář ve filmu a velmi mě překvapuje, že jen málo dokumentaristů si uvědomuje, že film a web se při zprostředkování skutečnosti chovají jako pravá a levá ruka. Nechtejte po jedné ruce, aby vykonávala úkoly obou.

7. Stanovte si celé záběry, které ze svého filmu neodstraníte, ať by jejich začlenění bylo sebeobtěžnější. Sekvence jsou důležité, ale nepřerušovaný záběr je naprosto zásadní.
8. Nezapomínejte na to, že i negativ lze přestříhat. Dokud si nejste po intelektuální, emocionální a umělecké stránce zcela jisti, že je film hotový, promítejte ho lidem, kteří ho chtějí vidět. Svět počká – jako správná whisky, vše, co je jedinečné, s časem jen zraje.
9. Nikdy neměřte hodnotu své práce penězi. Neexistuje rozpočet, který by zahrnul tu energii, přerušeni práce, její obnovení a veškeré vlivy, které jsou pro vznik dokumentárního filmu nezbytné. Nikdo neví, jak se to má dělat, vy jediná můžete tím tajemstvím proniknout. Pokud budete svůj úsudek opírat o peníze, počítejte s prohrou. K tomu, aby se rozehnaly mraky a skutečnosti se vyjevily, je třeba krize.
10. Mějte rádi záhady. Nikdy nebudete svému materiálu úplně rozumět.
11. Film se podobá hypnóze, tranzu, halucinaci.
12. Začátek se postará sám o sebe. O něj se bát nemusíte. Jenom blázen staví ze všeho nejdříve vstupní dveře. Vstupní dveře a potřesení rukou na uvítanou přijdou vždy až nakonec.

Pokud člověk svůj film nestříhá na základě náhody (což je dobrá metoda), ale určitým způsobem jej strukturuje, je srovnání s architekturou na místě. Jediný dům, který jsem kdy měl, měl v Bosně sklep, v Burkině terasu, ve Skotsku koupelnu, ve Slovinsku kuchyň a na Azorech zahradu. Uvažujete-li o vašem materiálu jako o plánu různých prostor a soustavě chodeb, které je spojují, dosáhnete pocitu uspokojení a vyváženosti. Pomůže vám také vyřešit nejtěžší otázku – kdo tento příběh vypráví a komu. Debordova teorie spektaklu žádnou teorii diváka nenabízí. Spektákl, zcela bez schopnosti empatie, je schopný představit si pouze hysterického konzumního diváka, takový ovšem není každý divák. Třetí rozměr, smysl pro vyváženost a způsob, jakým pracujete s časem, jsou základními prostředky, jimiž sdělujete, kdo jste a ke komu promlouváte.

Znáte ten pocit, když vejdete do domu, jehož obyvatelé nejsou doma? Když vám svěřili klíče? Když na vás ze všeho kolem dýchá záhadnost, když na vás tiše čeká neměnná sestava pokojů, chodeb, výhledů? Věci, které trpělivě a na svých místech čekají, až se na ně podíváte, až se jich dotknete? V tom je umění dokumentaristy – předat klíče. A pak ustoupit z cesty. *Odejít z pokoje.*

Kvůli diktátorskému přístupu k dokumentárnímu materiálu byla promarněna spousta možností. Zkusme si jen představit, jaký film mohla Leni Riefenstahlová natočit, kdyby do svého filmu o Norimberku vřadila portrét obyčejného Němce a my mohli cítit jeho nadšení pro Hitlera, či jeho zklamání nebo podezření. Fakt, že se ve filmu žádný takový člověk neobjevuje, jen potvrzuje, jak bezvýznamní byli jednotliví lidé v totalitním režimu. Není to žádný triumf – vůle z názvu je fašismus, vůle nadčlověka k moci, ne vůle umělce odhalovat. Bylo třeba dlouhého a bolestného zkoumání paměti, než bylo možné nahradit jediný okamžik selhání.

Ale když ke zjevení dojde...

Jsem-li filmové kameře za něco vděčný, pak je to záběr-sekvence, zachycující Nanuka, jak se s rodinou v iglú chystá ke spánku. Ty chvíle patří do velmi zvláštní pohádky, jejich podstatu lze sdílet. Přes nezvyklost a cizotu média v nich dokážu najít pozitivní princip a podílet se tak na moudrosti lidstva. Dobrou noc, Nanuku, a s tebou dobrou noc, zásady, nebo lépe taneční kroky jedné umělecké formy.

Jakkoli je někdy nemožné sehnat na dokumentární film peníze a dostat ho do distribuce a téměř nemožné ho natočit, jeho parket patří tanečnickům.

překlad Veronika Klusáková

295-310 | DOCS VIEW



© JSAF 2005

editor: Andrea Slováková
redakční kruh: Petr Kubica, Andrea Slováková, Marek Hovorka
obálka a výtvarná redakce: Juraj Horváth
technická redakce: Pavel Novák
jazyková redakce: Kateřina Čamrová
redaktoři sešitů: Jiří Voráč (Dokument (v) exilu), David Čeněk (Fernando Solanas),
Rudolf Schimera (Naomi Kawase), Přemysl Martínek (Jana Boková), Martin Kaňuch
(Bruce Conner), Galina Kpaněva (Východní stříbro), Dominika Prejdová (Želimir Žilnik),
Slávo Krekovič (Audiofilmy), Mike Hoolboom (Současný kanadský experimentální film),
Andrea Slováková (Teorie, Docs view, České myšlení o dokumentu).

Doprovodná publikace programu
9. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava

ISBN 80-903513-5-2

7	Úvod
	DOKUMENT (V) EXILU
11	Úvod
13	Anketa s exilovými dokumentaristy
31	Co tvoje velké projekty? Pořád na nich dělám...
39	Proměny Vojtěcha Jasného
51	Vyhánění dávných démonů novými technologiemi
57	Bohuslav Woody Vašulka (a několik slov k The Vasulkas)
63	Čeští filmaři ve službách O.W.I.
	PRŮHLEDNÁ BYTOST FERNANDO SOLANAS
69	Fernando Ezequiel Solanas
71	Dvě avantgardy
81	K třetímu filmu
	PRŮHLEDNÁ BYTOST NAOMI KAWASE
103	Kdo je Naomi Kawase
109	Ukazuji spíš vztahy mezi sebou a druhými
123	Deník
	PRŮHLEDNÁ BYTOST JANA BOKOVÁ
129	Z okraje do středu
131	Divák se stává aktivním pozorovatelem
137	Dva volné elektrony Karel Vachek a Jana Boková
	PRŮHLEDNÁ BYTOST BRUCE CONNER
143	Poznámky k otevřenému dílu
151	Bruce Conner a kompilační narativ
161	Bruce Conner
171	O punkových začátcích a posledním filmu <i>Luke</i>
	VÝCHODNÍ STŘÍBRO
179	Naše vlna vyšla spíš z inovace filmové řeči
185	Přes nepodstatné pojmenovat to významné
189	Aby se za sto let vědělo, jak se kdysi žilo
193	Musím sdělovat a ukazovat lidem, co cítím jako Ukrajinec
197	Jak se kloubí estetické hodnoty s vnitřním zaujetím pro objekt a s technikou
201	Teror jako podívaná
205	Presumpce viny
211	Dokument mě morálně vyčerpá
221	Obrázky z výstavy. Reportáž s odbočkami