

Až v rámci úvodních ročníků festivalu Bilan du Film Ethnographique jsme mohli znovuobjevit tyto dva filmy, promítané ve francouzské filmotéce správnou rychlostí, bez hudby a komentáře. Marcel Griaule je v takovéto podobě bezpochyby nikdy nespátřil. Přímou však inspirovaly autora této předmluvy, který o čtyřicet let později na stejném místě natáčí tentýž rituál pro snímek *Ambara Dama* (1972).

Stejná příhoda groteskního zrychlení se zopakovala v roce 1934, kdy francouzský oceanista Patrick O'Reilly natočil *Chronique de l'île Bougainville, aux îles Salomon* (*Kronika ostrova Bougainville, Šalamounovy ostrovy*). Ze sedmdesáti minut původního materiálu byl nucen po eliminování všech příliš rychlých sekvencí nechat pouze dvacetiminutový sestřih *Popoko, île sauvage* (*Popoko, divoký ostrov*). Až o čtyřicet let později se zkušenému střiháči Philippovi Luzuyovi podařilo původní materiál sestříhat do nové verze *Bougainville* s komentářem samotného Patricka O'Reillyho.

Přes veškerou filmovou nešikovnost však tato svědectví považujeme za první francouzské etnografické filmy, vytvořené z podnětu Marcela Mause. Inspirovaly nepochybně novou kinematografickou poválečnou školu.

V roce 1942 zahájil filmař Georges Rouquier úctyhodnou sérii ve flahertyovském duchu o životě na francouzském venkově. *Le Tonnelier* (*Bednář*, 1942), *Le Charron* (*Kolář*, 1947), *Le Chaudronnier* (*Kotlář*, 1950) připravují půdu pro celovečerní *Farrebique*, „intimně lyrický portrét čtyř ročních období na venkově“. Sérii uzavřely filmy *Le Sabotier du Val de Loire* (1956) natočený spolu s Jacquesem Demym a *Le Maréchal—Ferrant* (1976).

Ale tyto drsné, nezkrášlované a upřímné filmy vybudily nový zájem u stoupenců dokumentárních snímků o řemeslech a zvycích, podporovaných André Leroi—Gourhanem. Sága o životě řemeslníků či svátcích v kalendáři Jeana Dominiqua Lajoux (už více než padesát dokončených titulů!), languedocké karnevaly filmované Rogerem Morillérem či jednoduše *La Charpaigne, Les Laveuses* (*Pradleny*) a *Le Coiffeur itinérant* (*Putující kadeřník*) od Claudine de Franceové, *Le Grand Masque Molo* Guy Le Moala, *Noces de Feu* Nicolý Echarda, *Le Bouchers du Mawri* Marca Henri Piaulta, *La Bouche Déliée* Jeana Pierra Olivier de Sardan. Tito všichni navazují na Georsege Rouquiera.

I já sám jsem byl přímo či nepřímo ovlivněn Flahertym a dalšími nestory našeho oboru. Ovšem pro naše účely jsem vybral dva z mých prvních snímků, abych na nich ilustroval stále aktuální problém „kamery a lidských bytostí“.

Úplně první film jsem natočil v roce 1946 společně s Jeanem Sauvym a Pierrem Pontym ve člunu plujícím po Nigeru od jeho pramenů až k moři. Marcel Griaule nám kromě povzbuzování též doporučil, abychom si s sebou vzali fotoaparát a kameru. Naproti tomu francouzští producenti by nám nedali peníze ani kdybychom chtěli natáčet Fernandela v Timbaktu! Na radu Edmonda Séchana jsme si na poslední chvíli koupili na bleším trhu kameru pocházející z americké armády. Vůbec jsme nevěděli, že se nám do rukou dostala jednoznačně nejlepší tehdejší 16mm profesionální kamera, jejíž odolnost se osvědčila při četných otřesech a potopeních. Nicméně jsme tam ztratili stativ, a tak jsem musel filmovat s kamerou na rameni.

Na ostrůvku uprostřed řeky Niger jsme natočili třicetiminutový snímek *Chasse a l'Hippopotame au Harpon* (*Lov hrocha harpunou*). Po našem návratu jsme jej promítli v Muzeu

člověka, kde vzbudil zájem Marcela Griaula, André Leroi—Gourhana a Claude Lévi—Strausse. Actualités Françaises navrhly, abychom jej přestříhali a vměstnali do dvaceti minut, převedli na 35mm materiál, dodali komentář a exotický hudební doprovod. Prostřednictvím tohoto snímku, překřtěného na *Au Pays des Mages Noirs* (*V krajině černých šamanů*), jsem se jaksimimoděk seznámil se základními zásadami filmové montáže a dostal chuť „šamany“ natočit ještě jednou, tentokrát v barvě a s autentickou zvukovou stopou.

Spolu s Rogerem Rosefelderem a jeho mikrofonom s prvním přenosným magnetofonem jsme na tutéž kameru Bell and Howell natočili čtyřměsíční peripetie lovu hrocha v souostroví východního Nigeru. Film, který jsme nazvali *Bataille sur le Grand Fleuve* (*Boj na velké řece*), pro mne mnoho znamenal vzhledem ke zmíněnému etickému principu našeho oboru, neboť byl prvním, jenž jsem mohl promítnout lidem, které jsem natáčel, tedy rybářům z Fergoun.

Drtivá většina z nich nikdy neviděla film. Celé čtyři měsíce natáčení na mne pohlíželi jako na někoho, kdo pracuje s podivnou krabicí vydávající zvuk podobný šicímu stroji. Poté, co jsme připravili promítačku poháněnou generátorem, se všichni posadili do kruhu okolo toho tajuplného přístroje. Když se setmělo, pochopili, že upírali zrak na nesprávné místo, a jejich pohledy sklouzly na prostěradlo pověšené na zdi nejbližšího domu. Po asi minutu trvajícím ohromení si rybáři uvědomili, že ty postavy pohybující se na plátně byli oni sami. Bývali by je slyšeli i mluvit, kdyby v průběhu celé projekce tak nekřičeli.

Té noci se promítalo asi šest až sedmkrát. Nejpůsobivější ze záběrů byly ty, které zachycovaly nedávno zemřelé: rybář či hospodyně se vracejí zcela přirozeně do vesnice a promlouvají svými ztracenými hlasy. Došlo na pláč a křik, takže jsme museli přerušit promítání... Ale zvědavost byla silnější. Například ženy z ostrova poprvé spatřily na vlastní oči odvahu svých manželů a synů, a to včetně rizika, které podstupují; a přestože tento lov z roku 1951 skončil vítězstvím hrocha, dmuly se nad ním ženy pýchou: „Naši muži jsou odvážnější než bájní lovci.“

Během poslední projekce poslouchali soustředěně zvuk a hudbu, načež mne dokonce začali kritizovat: „Ten hroch je trochu nezřetelný, chtěli bychom jej vidět plavat ve vodě... a hudba se přece při lovu nepouští! Ty si neuvědomuješ, že hroch vše slyší i pod vodou, takže by mohl snadno a rychle zmizet... ale přesto díky! Nebylo to vůbec špatné.“

Ty lidi jsem znal už deset let. V roce 1942 mne viděli, jak poblíž vesnice stavím cesty a mosty; pak jsem se po válce vrátil spíš z vizází tuláka a na všechno jsem se vyptával, dělal poznámky a fotografoval; měli mě za jednoho z těch chudáků, kteří následkem účasti ve válce přišli o zdravý rozum. Poslal jsem jim knihy a články, které jsem o nich napsal. Nebyli sice schopni si je přečíst, přesto však z nich aspoň vystříhli své fotografie a rozvěsili je po zdech... Můj dvacetiminutový film však náš vztah proměnil a nakonec nastolil i určitý druh dialogu... byl jsem kritizován.

Velice často jsem se vracel k úvaze, že existuje spousta knih o lidech, kteří nebudou mít nikdy možnost, aby si je přečetli, a najednou se zjeví film, který etnografovi dovolí „podělit se o antropologii“ s těmi, jež byli předmětem jeho bádání. To pro mne znamenalo skutečný začátek etnografického filmu, nevyhnutelné východisko „sdílených antropologií“, jejichž doba nadcházela.


Ony zmíněné budoucí zkušenosti se nashromáždily v programech festivalu Bilan du Film Ethnographique během jeho desetiletého trvání. Dobrodružství totiž sotva začalo a na výsledky

si budeme muset počkat několik generací. Ale jak už řekl Jules Verne na sklonku svého života: „Jediné věci, které stojí za to, jsou ty, které jsou prováděny s přehnanou ambicí.“

překlad Karel Och

Původní text *Les „Peres Fondateurs“ Des „Ancêtres Topemiques“ aux Chercheurs de demain* vznikl v prosinci 1990.

Střih: Koncert pro dva pohledy a čtyři ruce

 Danièle Tessier po léta stříhala filmy Jeana Roucha. Zde popisuje, rozebírá a hodnotí jeho tvorbu a nezdůrazňuje jen jeho význam a originalitu, ale mluví i o jeho problémech.

Když se Rouch vrátí z natáčení, hned si, zpravidla úplně sám, prohlíží, co natočil. Od té chvíle jsou jednotlivé obrazy vryty do jeho paměti a nezáleží tolik na tom, kdy se bude film stříhat.

Málokdy začne se střihem hned, jediné jedná—li se o krátké dokumenty na nějaké jasně dané téma. V takovém případě dlouhé, souvislé záběry střih velmi usnadňují, protože film je v podstatě natočený v jednom záběru. Jde o filmy jako *Touou et Bitti*, *Dongo Hori* nebo portréty k poctě Marcela Mausse: *Germaine Dieterlen*, *Taro – Mauss*, *Lévy – Mauss*.

Rouch se vždy účastní už prvního sestřihu záběrů, jenž se provádí s původním materiálem. Střihy tedy musí být přesné, protože jsou definitivní.

Moje střihy jsou už dlouho vytlačeny ze „střihových záběrů“, a to zejména u Roucha, kde každý záběr musí mít svůj význam, vyjadřovat nějakou atmosféru. Své dlouhé záběry, které někdy trvají nepřetržitě až do nového natáhnutí kamery, jen málokdy nechává vcelku. Krátký spojovací záběr se tak stává velmi důležitým, například v pohybu. Protože Rouchova kamera je zpravidla v pohybu, je třeba nejprve změnit to, kde je a priori nějaká chyba ve stylu. Práce na střihu se pak odehrává hlavně na úrovni rytmu: rytmus záběrů a scén je daný vnitřním rytmem obrazu. Právě obraz určuje střih.

Rouch zná dokonale techniku střihu, dokonce si své filmy sám míchá (z jeho inženýrských začátků mu zůstal smysl pro techniku). Ví, kam až může zajít, když něco vyžaduje, ale ne vždy se vše odehrává v klidu... Rouch rád říká, že je první divák, když je za kamerou, druhý že je pak střihač. Ale ten nemusí nutně mít stejný pohled na věc, zvláště když nebyl při natáčení. A navíc, musí si zachovat kritický pohled. A tak se ne vše obejde bez konfliktů. Zrod filmu je často bouřlivý, film se rodí za vášnivých diskusí. Někdy je napětí tak silné, že se nikdo neodvazuje vejít do střížny. Konfrontace? Ta je nevyhnutelná, ale jsou zde také chvíle porozumění, kdy se rodí nové nápady a vše na sebe jasně navazuje. Střihání pak probíhá ve vzájemné shodě a spolupráci, která spočívá v tom, že známe navzájem své požadavky.

Rouch neustále mluví, aby se mu lépe přemýšlelo (říká: „Přemýšlím nahlas.“), ale také aby mě seznámil s tím, co natočil.

To vše platí, i když jde o jeho dlouhometrážní, takzvané etnografické filmy. Jediný rozdíl je v tom, že takový film se někdy stříhá několik let (*Taro – Mauss* se stříhal dvě hodiny, *Le viel Anai* dva roky...).

K tomu jsou v podstatě dva důvody:

– První je ryze praktický. Rouch tráví mnoho času na cestách po světě, a když už je v Paříži, má hodně práce. A pro něj, stejně jako pro mě, je jeho přítomnost při střihání nezbytná.
– Druhý, mnohem podstatnější, je vědecký: dokumenty, které přiváží, jsou především pracovní dokumenty. Je proto nutné vidět je znovu a znovu. Každé zhlédnutí přináší nové informace, které se srovnávají s aktuálními znalostmi o daném tématu nebo které vyžadují doplňující výzkum, anketu přímo v terénu. Ta anketa se dělá tak, že se promítá kopie se zvukovým záznamem na magnetofonové pásce: účastníci filmu tak přímo spolupracují na této filmované anketě. Někdy si nové skutečnosti vyžadají další natáčení (film *Sécheresse à Simiri* se postupně dotáčel osm let). Film se tedy stává zároveň podkladem i nástrojem vědeckého bádání. Je třeba podat zprávu o nějaké události, jejíž průběh úplně přesně neznáme, a zkoumat tak, mimo souvislosti, děj, jehož svědky jsme se na okamžik stali.

Tedy zajisté:

– interpretujeme události: oko kamery si vybírá osu v pozorovaném prostoru, který je často velmi omezený. A střih interpretuje tuto interpretaci na různých úrovních: uchopení obrazu, výběr, kompozice,
– vybíráme jednotlivé natočené záběry podle měřítek technických (ostrost, stabilita, expozice), estetických a vědeckých. Někdy je nejobtíznější skloubit film—dokument s filmem—podívanou. Pokaždé, když jsme chtěli pomocí triků pozměnit běh děje, čas nebo prostředí, ukázalo se, že takový střih, ačkoli k tomu zprvu sváděl, nemůže obstát. Podle mě je hlavní hodnotou tohoto filmového žánru právě autenticita, ale zároveň snaha, aby zaujal co nejpočetnější publikum, a ne jen zasvěcené,
– máme možnost přidat další scény, aby vysvětlily situaci nebo dotvořily atmosféru. Jejich stavba, význam, místo ve vyprávění může být sporné, nemohou ale zpochybnit už natočenou výpověď. A pak je tady komentář, který se tvoří na základě otázek, které vyplynou, upřesňujících údajů...

Komentář může být:

– podkladem pro obraz: sekvence z filmu *Vieil Anai*, která zobrazuje pomístní jména zmíněná v promluvě, se sestavovala podle textu,
– doplnění obrazu tam, kde si sám nevystačí: to jsou například Griaulovy texty při průvodu masek v Damě,
– sdělení, které není patrné z filmového záběru: to je často případ komentáře o rituálech posedlosti (například Yenendi),
– pirueta, která umožní složitější střih, jako byl přechod z prvního dne předvádění masek do interiéru jeskyně v Damě,
– překlad synchronních textů, jako jsou promluvy Anaie nebo Donga.

I tady je právě střihač první posluchač a první kritik. Není ten text moc dlouhý, moc krátký, moc květnatý nebo vědecký, příliš abstraktní? Vše se zdá být jasné, jména jsou mi dobře známá:

Olubaru, Kanaga, Kyirey... Ale mám po šesti letech ještě takový nadhled, abych byla věrohodným kritikem?

Často jsem měla dojem, že Rouch má mnoho společného s tím, co právě natáčí, a musím smeknout před takovými scénami, jako je pohřební rituál v Bongu, kde líčí válečnou epizodu v životě Anaie Dola. Je v tom utrpení antické tragédie, výborná reží! Bohužel, myslím si, že geniální byli vlastně Dogonové, Rouch má však talent nám tuto genialitu zprostředkovat.

Skutečnost je někdy mnohem podivuhodnější než fikce, jen je třeba vědět, jak ji odhalit, jak ji předat a také jak o ní snít.

Ale je vůbec možné snít celý život v šeru střížen? Právě zde se někdy stává, že se vášně tlumí. Stín vysává tvořivé nápady, emoce se otupují, vize se ztrácí. Objevování tak přichází o své kouzlo.

Nadešel tedy čas změnit cíl zapálení, odehrát jiný koncert nebo se stát dirigentem, až na něj dojde řada... Neboť právě on vždy udává tón: střihání v duu je jen iluze, svůdná, nezbytná pro dobrý průběh spolupráce, ale iluze nebezpečná, protože vždy zůstávám partnerem anonymním, ať už se na díle podílím sebevíc.

Možná, že střih není nic víc než další stupeň k pochopení filmového umění! Každopádně je to mimořádná chvíle, kdy se učíme pozorovat, naslouchat, dívat, učíme se být pozorní, otevření a pohotoví.

překlad Zina Hendligerová



© 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 Tvář),
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
	PRŮHLEDN
9	Pracovní kré
11	Texty o filmu
13	Jde o to důvě
23	Encyklopedie
25	Nové výjevy
29	Pět překážek
33	Jørgen Leth
55	Člověk erotič
57	Fragmenty
	PRŮHLEDN
61	Avantgardní
65	Umění a ang
67	Jsem tvor sp
	FENOMÉN
73	Rozpárat am
85	Záleží na vás
93	Bush je křes
95	Michael Mo
97	Děkovná řeč
	VÝCHODN
101	Východní stř
103	Pojednávám
107	Film vtrhl do
111	Mí hrdinové
115	Dvakrát o pr
117	Dvakrát o pr
119	Mezi dokum
123	Tři etapy do
127	I dokumente
	OSOBNOS
133	Jean Rouch
141	Pravdivé a l
151	Otcové zakl
157	Střih: Konc