

- 3) Mohli bychom citovat docela dost dokumentárních filmařů, kteří dosvědčují toto fungování dokumentu. Jean Rouch si všimá, že samotná Cinémathèque Française vykazuje jen velmi malou snahu v tomto ohledu: „Jisté je, že dokument není často uváděn, Cinématékou i jinde, protože byl vždy považován jen za doplněk programu. A coby doplněk programu se dokument nikdy nestal tématem pro kritiky, anebo jen velice zřídka. První film, který jsem natočil, *Au pays des images noires*, natočený v roce 1946, byl promítán jako doplněk k Rosselliniho filmu *Stromboli* a nebyl v té době nikde ani zmíněn.“ Interview s Jeanem Rouchem v *Documentaires (Bulletin de liaisons et d'information des documentarists associés)*, č. 4, prosinec 1987, str. 1.
- 4) Teoretický rozbor této věci viz má připravovaná kniha *Cinéma et effet fiction*. (Zmiňovaná Odinova kniha vyšla nakonec v roce 2000 v nakladatelství De Boeck pod názvem *De la fiction*. – pozn. překl.)
- 5) Diegeze je termín zavedený Étienne Souriau znamenající svět filmu, tak jak je vytvářen v mysli diváka během projekce, tedy včetně jeho pouze představovaných, na plátně (aktuálně) nezobrazených částí. (pozn. překl.)
- 6) Enunciace znamená akt vypovídání, a to jednak ve smyslu vztažení výpovědi k okolnostem jejího vzniku, ke kontextu komunikace (kdo mluví, ke komu, kdy, kde, proč atd.), jednak ve smyslu přechodu od abstraktního, virtuálního systému jazyka ke konkrétní výpovědi, v níž se jazyk manifestuje. Enunciátor je ten, kdo vypovídá, instance, která artikuluje a odesílá zprávu. (pozn. překl.)
- 7) Octave Mannoni: *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*. Le Seuil, Paris 1969.
- 8) K této věci viz John Searle: *The Logical Status of Fictional Discourse*. In: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge University Press, Cambridge 1979.
- 9) Detailní analýza tohoto procesu viz můj článek *Film documentaire, lecture documentariste*. In: J. Lyant, Roger Odin (eds.): *Cinéma et réalités*. Ceirec, Saint-Etienne 1984, str. 263–280.
- 10) Jiný přístup ke stupni dokumentárnosti v termínech hladiny dokumentarizační enunciace mobilizované filmem viz můj článek citovaný v poznámce č. 9.
- 11) K tomuto pojmu srov. Paul Watzlawick, Janet Beavin a Don D. Jackson: *The Pragmatics of Human Communication*. Norton, New York 1967.
- 12) Je známo, že každá smlouva může být popsána dvěma funkcemi: F(mandát) a F(akceptování). Viz heslo „Smlouva“ v A. J. Greimas a J. Courtés: *Semiotics and language: An Analytical Dictionary*. Indiana University Press, Bloomington 1982, str. 59–60.
- 13) Genevière Jacquinet: *Image et Pédagogie*. PUF, Paris 1977.
- 14) K tomuto pojmu srov. Paul Watzlawick, Janet Beavin a Don D. Jackson: *The Pragmatics of Human Communication*. Norton, New York 1967.
- 15) Takový přístup rozvíjí Francesco Casetti.
- 16) Coby příklad uvedme, že TF1 (jedna z francouzských televizních stanic – pozn. překl.) oznámila vysílání 230 hodin dokumentárních pořadů v roce 1986.
- 17) Dokumentární filmaři si stěžují na toto časové omezení, jež je jim vnucováno, a na zřízení pořadů trvajících 52 minut. Viz Christophe de Pontfilly, *Cahiers du cinéma* č. 402, prosinec 1987, str. IV.
- 18) K této věci viz můj článek *Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique*. *Iris* č. 8, 1988, str. 121–139.
- 19) Richard Sennett: *The Fall of Public Man*. Norton, New York 1977.
- 20) Jean Baudrillard: *In the Shadow of the Silent Majorities*. Semiotext(e), New York 1983.

Dokumentární český film dokumentální

Upravená verze textu předneseného na mezinárodním sympoziu „To nejlepší z dokumentu aneb Nové postupy vyprávění v evropském dokumentárním filmu“ (17. – 19. září 2004, Praha), na kterém filmaři z mnoha evropských zemí představili trendy a tradici tzv. dokumentárního filmu v rámci svých národních kinematografií. Setkání zorganizovala německá společnost Discovery Campus Masterschool ve spolupráci s Institutem dokumentárního filmu v Praze.

1. TRADIČNÍ ÚVOD

„Dokumentární film – to není zvlášť vhodný termín, ale zatím ho ponechme. Francouzi, kteří tento výraz poprvé razili, měli na mysli jen cestopisný film. To jim dalo vznešeně znějící omluvu pro taneční exotiku divadla Vieux Colombier. Zatím se dokumentární film ubíral svou cestou. Od taneční exotiky se dostal tak daleko, že obsáhl dramatické snímky jako *Moana*, *Země* či *Turksib*. A po čase obsáhne i jiné druhy, tak rozdílné ve formě i záměru od *Moany*, jako se liší *Moana* od *Cesty do Konga*.

Až dosud jsme se dívali na všechny filmy vytvořené z dokumentaristicky natočeného materiálu jako na filmy patřící do rámce této kategorie. Užité nenahraného materiálu bylo považováno za zásadní rozlišení. Tam, kde kamera natáčela události na místě (ať už šlo o snímek pro týdeník, snímek pro magazín nebo o dramatizovanou událost, výchovný film nebo čistě vědecké filmy, nebo o přírodní snímky druhu *Changa* a *Ranga*), tomu všemu se říkalo dokumentární film. Tento rejstřík druhů je pochopitelně kriticky nezvládnutelný, a budeme s tím muset něco udělat. Všechny tyto druhy totiž představují různé kvality v názoru na zpracování, různé záměry v přístupu a samozřejmě i zcela rozličné síly a ambice v době shromažďování materiálu.“¹⁾

Autorem uvedeného citátu není nějaký postmoderní myslitel a tento citát nebyl napsán v naší době postmoderního myšlení. O výrazu dokumentární film zde nepochybuje nikdo jiný než jeden z jeho ustanovujících tvůrců a teoretiků John Grierson, a to ve více než sedmdesát let staré stati s názvem *První zásady dokumentárního filmu*, jejíž první větu s dovolením zopakují: „Dokumentární film – to není zvlášť vhodný termín, ale zatím ho ponechme.“ Jak vidno, tento nikoliv „zvlášť vhodný termín“ jsme nejen ponechali, ale dnes dokonce označuje kulturně–společenské impérium s televizními kanály, sloty, festivaly, univerzitními katedrami, encyklopedickými hesly, historiky, teoretiky, tvůrci anebo třeba s Institutem dokumentárního filmu.

Z iniciativy Institutu dokumentárního filmu v Praze vznikl minulý rok seznam 26 významných českých dokumentárních filmů poslední dekády, který měl být východiskem pro zatím neuskutečněnou putovní zahraniční přehlídku. Seznam těchto filmů je jednak reprezentativním rámcem tohoto textu a jeho přílohou, ale především je svědectvím o různorodosti filmů, které – řečeno opět s Griersonem – „představují různé kvality v názoru na zpracování, různé záměry v přístupu a samozřejmě i zcela rozličné síly a ambice v době shromažďování materiálu. (...) Až dosud jsme se dívali na všechny filmy vytvořené z dokumentaristicky natočeného materiálu jako na filmy patřící do rámce této kategorie. (...) Tento rejstřík druhů je pochopitelně kriticky nezvládnutelný, a budeme s tím muset něco udělat.“

Já se pokusím udělat to, že budu výraz dokumentární film používat v jeho etymologickém a encyklopedickém slova smyslu: „dokumentární – z latinského *dokumentum*, což znamená to, co slouží k informaci, k poučení. (...) dokumentární film – filmová montáž reálných, a nikoliv vizuálních obrazů a zvukových faktů.“²⁾

Udělám také to, že budu parafrázovat českého filmaře a teoretika Víta Janečka, který navrhuje nahradit výraz dokumentární film výrazem dokumentální film, protože dokumentovaná situace je vždy situací určitým způsobem vnímajícího vědomí, a nikoliv reálných faktů v informačně–poučné podobě. Nicméně každá lidská činnost je dokumentem lidské mentality, takže se pokusím udělat také to, že výraz dokumentální v souvislosti s českými dokumentálními filmy zkonkretizuji: jestliže se podle Griersona „dokumentární film ubíral svou cestou“, tak v našem případě se české dokumentární filmy ubírají svými odlišnými cestami, a to v podobě žánrů, forem, konceptů a témat, podobně jako je tomu u ostatních druhů umění, u nichž se přitom s výrazy dokumentární divadlo, dokumentární hudba, dokumentární literatura či třeba dokumentární výtvarné umění nesetkáme, ačkoliv se například část díla Living Theatre, Johna Cage, Ernesta Hemingwaye či Andyho Warhola v tzv. dokumentárním kontextu reality nachází tak, jako se s ním překrývají fenomény autobiografie, cestopisu, civilismu, deníků, happeningu, konkrétní hudby, krajinářského umění, literární reportáže, paměti, pop–artu, performance, portrétu, umění ve veřejném prostoru či třeba zátiší. Nakonec ani tzv. umění fikce není méně, ale jinak reálné než tzv. dokument. Jak bychom mu mohli rozumět, kdyby nerezonovalo v naší každodenní existenci, kdyby s ní nebylo v určitém vztahu? Nemohli bychom mít vztah k hraným filmům, jestliže bychom nehráli ve svých životech, o čemž mimo jiné vypovídá nejen průběh, ale již samotný název reality show, která stejně jako tzv. dokumentární film zpochybňuje metaprincip umění, jež je ve své klasické i moderní podobě převážně šamanismem, v jehož rámci se orientujeme ve světě prostřednictvím duchovních specialistů neboli umělců.

Proč tedy používat výraz dokumentární film v jeho dosavadní podobě, když i v rámci tzv. dokumentárního filmu nedochází výhradně k zaznamenávání reality, nýbrž také k jejímu různorodému vytváření?

2. ŽÁNRY

Varianty principu tvorby vyplývají mimo jiné z žánrové konkretizace tzv. dokumentárních filmů. Ostatně na Griersonovu výzvu, že s výrazem dokumentární film budeme muset něco udělat, by

bylo možné zareagovat i tak, že se přestane používat, zvláště když je k dispozici adekvátní terminologie žánrová, která přitom umožňuje tvorbu případného žánrového novotvaru, jakým je například filmová reality show *Český sen* Víta Klusáka a Filipa Remundy či hraný portrét *Sentiment* Tomáše Hejtmánka. V rámci zmiňované kolekce šestadvaceti tzv. dokumentárních filmů je přitom možné vysledovat následující žánry, které se – tak jako následně kategorie forem, konceptů a témat – u různých filmů v různé míře prolínají, ale které se zároveň vždy projevují u jednotlivých filmů s dominancí, která umožňuje charakterizovat těmito kategoriemi konkrétní i obecné tendence.

Většinou žánrem českého tzv. dokumentárního filmu je portrét, který je nejčastěji zastoupen také ve výběru IDF, a to devětkrát. V pěti případech se jedná o portrét člověka, ve třech případech o portrét skupinový a v jednom případě o portrét místa. Skupinový portrét přitom tvoří více aktérů spjatých sociálními, generačními, prostorovými či duchovními vztahy a portrétem místa je zase určitý prostor s jeho historií, krajinou, architekturou a obyvateli s jejich společenskými i osobními událostmi.

Dalším většinou žánrem českého tzv. dokumentárního filmu je film faktu, který jako jediný žánr vzhledem ke svému principu informovat a poučovat odpovídá výrazu dokumentární film – otázkou ovšem je, jestli by bylo možné vžitý význam výrazu dokumentární film používat v jeho adekvátním, tedy „faktickém“ slova smyslu. Film faktu má v seznamu IDF, k němuž budu nadále v souvislosti se zmínkami a ukázkami filmů odkazovat, pouze jednoho zástupce vzhledem k tomu, že dramaturgie tohoto výběru byla vedena snahou představit tvůrčím způsobem vyhraněná díla, což také znamená, že ostatní zde uváděné žánry jsou z hlediska českého tzv. dokumentárního filmu žánry menšinovými.

Takovým žánrem je také esej, zastoupený osmi filmy, které reflektují obecná témata každodenní i nadčasové povahy prostřednictvím konkrétních osobních a společenských souvislostí.

Férii ztělesňují tři imaginativní filmy figurativní i nefigurativní abstrakce.

Podobě fresky odpovídají dva filmy ztvárňující duchovně–společenské fenomény zejména vizuálně stylizovaným způsobem.

Zbývající tři žánry tohoto výčtu – deník, drama, etuda – jsou zastoupeny vždy jedním filmem:

- u prvního z nich ze struktury psané předlohy vyplývá struktura audiovizuální adaptace neboli filmového deníku,
- druhý film je drama s aristotelovskou jednotou času a prostoru a také s fázemi expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofy,
- a ve třetím případě se jedná o etudy neboli o dialogické situace charakterizující vztahy snímaných aktérů.

3. FORMY

Varianty principu tvorby vyplývají také z konkretizace tzv. dokumentárních filmů v souvislosti s formálními postupy. V rámci zmiňované kolekce šestadvaceti tzv. dokumentárních filmů je přitom možné vysledovat čtyři následující způsoby audiovizuálního zpracování, a to na základě

toho, do jaké míry a v jaké podobě je ze samotného filmu patrná tvůrčí proměna toho, co bylo filmově zpracováno.

a) Informace

Jedná se o většinový tvůrčí princip v českém tzv. dokumentárním filmu – v seznamu IDF zastoupený jedním filmem, a to *Druhým životem Lidic* – a jedná se o dokumentární princip informovat a poučit o reálných faktech, z čehož vyplývá, že informativním principem jsou zpracovány zejména televizní filmy, cykly a série: tvůrčí přístup zde má být neviditelný, aby byla viditelná realita. To je také případ *Druhého života Lidic*, který je svědectvím o konkrétním projevu britské solidarity z druhé světové války.

Film obsahuje charakteristické formální postupy informativního principu, kterými jsou například informativní výpovědi v podobě dialogu a převážně monologu, situovanost aktérů v podobě obecně lidské každodenní zkušenosti, estetický minimalismus co se obrazu i zvuku týče, informativně jednoznačné vztahy mezi záběry v rámci střihu i montáže, komentář v podobě resumé či dobových citátů anebo archivních materiálů, lineární – často chronologická – struktura vyprávění...

b) Inscenace

Tento tvůrčí princip je podobně jako dva následující většinově zastoupen v rámci seznamu IDF, ale jedná se zároveň o postupy menšinové v rámci českého tzv. dokumentárního filmu jako takového.

Jak již samotný výraz napovídá, princip inscenace zpochybňuje hranici mezi realitou tzv. dokumentárního a tzv. hraného filmu. Dochází zde ke zviditelňování tvorby, která vnímá život jako film a film jako život: každodennost se stává scénářem, podle něhož aktéři hrají svoje životní role. Například inscenovaný portrét *Ocet* režiséra Víta Klusáka je dramatickou groteskou o vztahu autora filmu a jeho otce, kterého ve filmu zosobňuje dvojník, protože skutečný otec odmítl natáčení, podobně jako svého času odmítl vychovávat svého syna. *Ocet* obsahuje charakteristické postupy inscenace, kterými jsou třeba koncipované záběry, situovanost aktérů v inscenované podobě každodennosti, předměty v roli rekvizit či lineární sekvenční struktura etud, což se zrovna netýká nelineární struktury filmu *Ocet*, abych uvedl příklad prolínání v tomto textu uváděných kategorií.

c) Situace

Další variantou tvůrčího přístupu je situační vztah k proměnám aktuální reality: role režiséra zde musí být ve více či méně vymezeném rámci iniciační, mezi jednotlivými členy štábu a také mezi štábem a postavami filmu panuje spoluautorský vztah s možností, aby aktéři situačně ovlivňovali podobu filmu. Příkladem je film režisérů Víta Janečka, Míry Janka a Romana Vávry *Bitva o život*, který je výsledkem více než ročního tvůrčího soužití filmařů s obyvateli jedné české vesnice, kteří žijí osobitým osobním i společenským životem. Ve filmu se projevují například tyto charakteristické situační principy: autonomní jednání aktérů, reagující pohyblivá kamera, dlouhé záběry sledující vývoj situace, hudba pocházející z daného prostředí, estetický

minimalismus související s živostí natáčení, nelineární sekvenční struktura konkrétně souvisejících etud. Mirek Janek je mimochodem autorem filmu s mezinárodním ohlasem *Nespatřené*, který je situačním portrétem nevidomých dětí s vnitřním zrakem.

d) Stylizace

Poslední variantou tvůrčího přístupu je ve zdejším výčtu stylizace: autorská proměna toho, co bylo filmově zpracováno, se v tomto případě projevuje zejména esteticky neboli způsobem, kterým film dané téma zobrazuje. Podoba existence snímaného se v podstatě neliší od podoby každodenní existence nefilmové, ale k principiální změně dochází prostřednictvím stylizace filmu v pohledu na to, co se natáčí: stylizace zde představuje manifestaci osobitého vnímání, které proměňuje svůj kontext bez toho, že by do něj ve smyslu mezilidského či sociálního jednání zasahovalo. Například Jana Ševčíková pojala film *Starověrci* o životě Rusů ortodoxního vyznání pobývajících v deltě Dunaje v Rumunsku v žánru filmové fresky jako svoji esteticko–spirituální verzi místního nábožensky ritualizovaného světa. Použila přitom některé z charakteristických principů stylizace, kterými jsou výtvarně exponovaný a komponovaný obraz, nefigurativní a dlouhé záběry, hudební a ruchová koláž, metaforická montáž, nelineární struktura často asociativních záběrů...

4. KONCEPT

Rámec žánrů a forem, stejně tak jako následně probíraných témat, je kategorie konceptu neboli myšlenkově strukturovaného celkového vztahu ke světu:

a) Analýza

Analytické východisko se vztahuje ke zvolenému tématu jako k celku, v jehož rámci promýšlí jednotlivé souvislosti a možnosti způsobů promýšlení, přičemž tyto souvislosti stejně tak jako způsoby myšlení nepřesahují předem daný obsahový i formální kontext toho, co se snímá. Rámec analýzy tedy automaticky nepřesahují určité žánry anebo filmy zpracované formou inscenace, situace či stylizace: situační princip *Bitvy o život* totiž vyplývá ze situační každodennosti svých aktérů a třeba kontemplativní *Starověrci* zase z religiozity svého prostředí. Svůj rámec, kterým je osobnost avantgardního filmaře Alexandra Hammida, nepřesahuje například ani výrazně stylizovaný film Martiny Kudláček *Bezúčelná procházka*, jejíž estetika je, jakkoliv tvůrčí, parafrází Hammidova filmového myšlení i jeho existence. Podstata analýzy obecně spočívá nicméně v tom, kolik vrstev svého tématu dokáže obsáhnout a uvést do vzájemných souvislostí, což se Martině Kudláček podařilo prostřednictvím organického prolínání variací na Hammidovu až fenomenologicky odosobněnou existenci intimně vnímající okamžiky světa.

b) Syntéza

Východisko syntézy se vztahuje ke zvolenému tématu jako k části celku, jehož možnou podobu zpřítomní teprve samotný film, a to se souvislostmi a způsobem myšlení, které přesahují

předem daný obsahový i formální kontext toho, co se snímá. K tomuto přesahu opět nedochází automaticky s určitým žánrem či určitou formou zpracování. Rozměru syntézy dosahuje například *Ocet*, v němž dochází k zobecnění konkrétní mezilidské situace uplatněním inscenačního principu. Obsazením otce dvojníkem se z filmu stává obecná úvaha o lidské identitě a její případné zaměnitelnosti v momentě, kdy se člověk neujme svojí role tak, jako se jí neujal otec autora filmu, a to odmítnutím této role jak při zrození svého syna, tak při zrození jeho filmu.

K východisku syntézy odkazuje již název filmu Karla Vachka *Bohemia Docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)*. Rámec filmu tvoří záběry s hrady a houbami neboli analogie mezi společenskou hierarchií doby minulé a současností, kdy mocenskou strukturu vertikální nahradila houbovitě prorostlá struktura horizontální reprezentovaná Vachkovým výběrem reprezentativních zástupců české elity na přelomu tisíciletí, a to v inscenovaných a situačních setkáních. Tak jako ve svých ostatních filmech i zde Vachek vytváří svěbytně zobecňující syntézu, jejíž univerzalistický model společenského uspořádání vzniká teprve se samotným filmem.

5. TÉMATA

Většinovými tématy současného a nedávného českého tzv. dokumentárního filmu, který je převážně televizně informačního charakteru se stylizačními a situačními prvky, jsou portréty elit a outsiderů a dále historie, architektura, cestování a sociální problémy.

Témata filmů ze seznamu IDF jsou menšinovými, protože se často týkají obecných souvislostí, a to většinou v nelineární struktuře anti-příběhu, a neodpovídají tak převládající poptávce po filmech, jejichž tématem je příběh konkrétního člověka, anebo poptávce po filmech faktu s jejich lineárně informativním charakterem.

Mezi tématy obecného, tedy společensko-filosofického charakteru se objevují kromě těch již zmiňovaných například tato: lidé, kteří ztělesňují obecné vnímání světa – surrealist, výtvarník, filmař, vesničan, architekt, filozof, fyzický básník; duch míst – festivalu, sídliště, vesnice, krajiny; nekonečnost dálnice mezi Brnem a Prahou; globalizace v podobě zasedání nadnárodních institucí v Praze; předpověď počasí jako deník života; rodinné etudy; rozhovor se zemřelou matkou jako autoportrét; rozhovor s rodiči a elitou jako portrét české novodobé historie; drama studentů gymnázia z revolučního roku 1989; mýtus komunistického hrdiny druhé světové války...

Často se vyskytující tendencí posledních let je tematizovaná situace autora ve filmu...

6. TRADIČNÍ ZÁVĚR

Uvedené různorodosti současného českého tzv. dokumentárního filmu odpovídá různorodost jeho tradice. V podstatě všechny zde naznačené kategorie žánrů, forem a konceptů přetrvávají v českém kontextu od šedesátých let, kdy do kinematografie vstupuje významná osobnost více žánrů, Jan Špáta, na jehož emocionální myšlení každodennosti navázaly celé generace filmařů, jako například Olga Sommerová, ze které se stala v kontextu lidské empatie veřejná autorita.

Analytické, stylizační a inscenační postupy v tzv. dokumentu rozvinul v šedesátých letech režisér hraných filmů Evald Schorm, kterého posléze následovaly další osobnosti tzv. české nové vlny, jako třeba Věra Chytilová, Drahomíra Vihanová či Jaromil Jireš, tedy tvůrci opět obohacující tzv. dokumentární film analytickými, inscenačními a stylizačními principy hraného filmu. Zakládající postavou antiiluzivnosti v rámci filmové syntézy je od šedesátých let Karel Vachek, na jehož tvorbu navázala v devadesátých letech řada mladých filmařů. Aktuálním projevem kontinuity Vachkova situačního myšlení v rámci otevřené filmové struktury je již zmiňovaný *Český sen*, který je analýzou obecných souvislostí reklamy v podobě filmově-sociální akce: samotný film se zde stává situačním životopisem konkrétní reklamní kampaně.

Myšlenkově i formálně nadčasové eseje natočil v sedmdesátých letech Václav Hapl, jehož film *Člověk neumírá žít* je nejen zamyšlením nad souvislostmi drog, ale také analýzou odcizené civilizace, jejíž situaci promyšlí ve svých úvahách od konce osmdesátých let v kontextu zdánlivé periferie Ivan Vojnár a v souvislostech mýtických zase Josef Císařovský. Z počátku osmdesátých let pochází první ojedinělé časosběrné sociální až sociologické analýzy Heleny Třeštíkové a ve stejnou dobu točí své první filmy Pavel Koutecký, který mimo jiné kombinuje filmové a výtvarné výrazové prostředky.

Zřejmě nejvýznamnější osobností filmu faktu od počátku filmu do šedesátých let v Čechách byl Jiří Lehevec, autorem meziválečné filmové básně v podobě folklorního muzikálu *Zem spíeva* je zase Karel Plicka a jednou z ustavujících filmařských osobností metarealistického vnímání konkrétního v Čechách je Alexandr Hammid, mimo jiné autor *Bezúčelné procházky* z roku 1930, jejíž variaci natočila po téměř sedmdesáti letech zmiňovaná Martina Kudláček.

Téměř ve stejnou dobu jako Hammidova filmová férie vznikl k desátému výročí Československé republiky popisný film zachycující slavné osobnosti, symbolická místa a národní budovy a téměř ve stejnou dobu Grierson napsal: „Dokumentární film – to není zvlášť vhodný termín, ale zatím ho ponechme.“. Ze srovnání Hammidovy filmové stylizace s informativním žurnálem vyplývá již počáteční různorodost českého tzv. dokumentárního filmu a z tohoto srovnání také vyplývá, že dokumentární film skutečně nebyl a není vhodným termínem, a dovoluji si tvrdit, že nejen v českém kontextu.

Seznam filmů citovaných v rámci přednášky formou projekce ukázek:

Druhý život Lidic (2002) – Pavel Štingl

Ocet (2001) – Vít Klusák

Bitva o život (2000) – Vít Janeček, Mirek Janek, Roman Vávra

Starověrci (2001) – Jana Ševčíková

Bezúčelná procházka (1996) – Martina Kudláček

Bohemia Docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie) (2000) – Karel Vachek

Člověk neumírá žít (1970) – Václav Hapl

Bezúčelná procházka (1930) – Alexandr Hammid

28. říjen 1918 (1928) – kolektiv autorů

Seznam filmů Institutu dokumentárního filmu v Praze určený a tematicky strukturovaný pro mezinárodní přehlídku:

Portrét člověka:

Martina Kudláček – *Bezúčelná procházka*

Věra Chytilová – *Vzlety a pády*

Theodora Remundová – *Ničeho nelituji*

Petr Václav – *Paní Le Murie*

Olga Sommerová – *Máňa po deseti letech*

Drahomíra Vihanová – *Denně předstupuji před tvou tvář*

Vít Klusák – *Ocet*

Portrét místa:

Jana Ševčíková – *Starověrci*

Pavel Koutecký – *Drahý mistře*

Jan Gogola – *Panelák je kamarád*

Jan Špáta – *Mezi světlem a tmou*

Filip Remunda – *Obec B.*

Vít Janeček, Mirek Janek, Roman Vávra – *Bitva o život*

Eseje – fenomén českého dokumentu:

Vít Janeček, Petr Marek – *V centru filmu (v teple domova)*

Karel Vachek – *Bohemia Docta*

Miroslav Janek – *Nespatřené*

Tomáš Hejtmánek – *Jedna setina*

Martin Mareček – *Hry prachu*

Jan Gogola – *Nonstop*

Jiří Fedurco – *Cirkus, chaos, minaret*

Jan Němec – *Noční hovory s matkou*

Malé a velké dějiny:

Jiří Krejčík – *Maturita v listopadu*

Jan Gogola – *Deník babičky Němcové*

Helena Třeštíková – *Lidé, měl jsem vás rád*

Pavel Štingl – *Druhý život Lidic*

Robert Sedláček – *Tenkrát 3 – Husákovo ticho*

Pavel Koutecký – *Hledači pevného bodu*

¹⁾ John Grierson: *První zásady dokumentárního filmu*. Do sborníku statí *Film je umění* uspořádali Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva. Praha, Orbis 1963.

²⁾ Étienne Souriau: *Encyklopedie estetiky*. Praha, Victoria Publishing 1994.

Thierry Garrel: Dokument je stroj na myšlení

Národní Galerie Jeu de Paume (Míčovna) v Paříži uspořádala na přelomu let 2000 a 2001 poctu Thierry Garrelovi, který již čtvrt století natáčí a produkuje dokumentární filmy. Svou kariéru začal v roce 1969 ve francouzské veřejnoprávní televizi ORTF, od roku 1987 byl vedoucím sekce dokumentární tvorby na francouzsko-německém kulturním kanálu Arte. Garrel je vyznavačem a iniciátorem televize jako „katodické univerzity“ a má velký podíl na vzniku specifické „francouzské školy“ dokumentárního filmu. Díla jejích představitelů (Nicolas Philibert, Jean-Louis Comolli, Denis Gheerbrant, Mosco, Henri Colomer ad.) byla součástí expozice v Míčovně. Rozhovor s Dominiquem Païním vznikl v době, kdy jsou dokumentární metody mezi umělci stále oblíbenější (Dough Aitken, Fiona Pan, Van der Keuken, Chantal Akerman).

Někteří lidé by tě mohli kritizovat za to, že si vylepšuješ své osobní postavení jako producent, když jsi vlastně byl „funkcionářem“ ve veřejném sektoru. Jaká etika se skrývá za touto strategií? Jak bys odpověděl na obvinění, že využíváš veřejných peněz na budování kariéry producenta?

TC: Pochopitelně je v tom osobní prvek, ale mým hlavním cílem je rozvíjet a podporovat kreativitu. Zajímám se o umělce a o to, jak jim umožnit práci. Jednak tedy uspokojuji vlastní tvůrčí sklony, ale zároveň zaujímám politické stanovisko ve smyslu, jaký mělo ve starém Řecku – dosažení určitého efektu v daném čase mezi určitou částí populace. Televize je součástí veřejného zdraví. Veřejný prostor je pro demokracii zásadní a televize je stejně důležitá jako výchova, vzdělání a zdraví. Osobní aspekt vychází z mých zásad, z mé „redakční politiky“ – je dobré přijímat některé umělce, které systém odmítl, aby se zabránilo opakování téhož, k čemuž má médium, jako je televize, od přírody sklony.

Je nesmysl pokoušet se oddělit výrobu a programování. Veřejné fondy, ze kterých jsem celé roky čerpal, mohou být legitimní jenom tehdy, když výsledek práce někdo uvidí. Nemyslím si, že by bylo možné tyto dvě sféry oddělit – organizace programu může mít smysl, pouze když máte zdroje k vyplnění jednotlivých částí – což je přesně záležitost výroby. Podílel jsem se v nejrůznějších oblastech mého působení a v mnohých oficiálních funkcích na produkci asi tisíce hodin programů. A velmi mi pomohlo, že jsem se naučil pracovat zároveň na několika věcech, kterých jsem byl v určitém smyslu autorem – na časopisech, kompozicích, kolážích atd. V Národním audiovizuálním institutu (L'Institut National de l'Audiovisuel, INA) jsem pomáhal režisérům s jejich prvními pracemi. Později jsem pro tuto oblast vymyslel systém



© 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 |
| | PRŮHLE |
| 9 | Pracovní |
| 11 | Texty o fi |
| 13 | Jde o to d |
| 23 | Encyklop |
| 25 | Nové výj |
| 29 | Pět překá |
| 33 | Jørgen Le |
| 55 | Člověk en |
| 57 | Fragment |
| | PRŮHLE |
| 61 | Avantgar |
| 65 | Umění a |
| 67 | Jsem tvo |
| | FENOM |
| 73 | Rozpárat |
| 85 | Záleží na |
| 93 | Bush je k |
| 95 | Michael l |
| 97 | Děkovná |
| | VÝCHO |
| 101 | Východn |
| 103 | Pojednáv |
| 107 | Film vtrh |
| 111 | Mí hrdin |
| 115 | Dvakrát |
| 117 | Dvakrát |
| 119 | Mezi dok |
| 123 | Tři etapy |
| 127 | I dokum |
| | OSOBN |
| 133 | Jean Rou |
| 141 | Pravdivé |
| 151 | Otcové z |
| 157 | Střih: K |