

Ohledávání hranic dokumentárních žánrů

tříkrát kolem portrétu

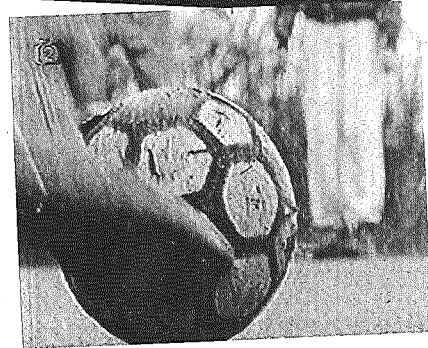
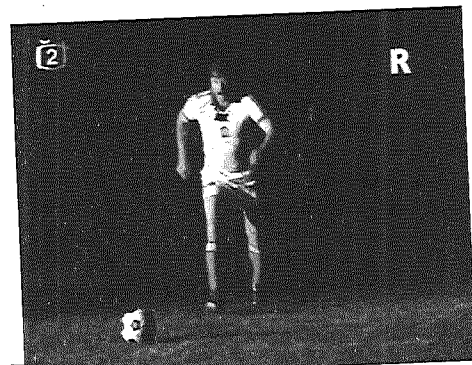
ŽÁNŘ

1. Druh, způsob, typ slovesných děl. 2. Zobrazení výjevů z denního lidového života. 3. Významová a kompoziční výstavba, jejíž principy jsou společné určitému okruhu uměleckých děl. Vykazují též společné znaky tématické a formové.

Zachytit celou šíři existence lidské bytosti v jednom dokumentárním filmu, byť by byl sebedelší, je vlastně nemožné. Přesto se o to dokumentaristé vždy znovu a marně pokoušejí. Cosi je láká – chtějí zrcadlit svou zkušenost zážitků s portrétovaným, zahlédnout v něm sebe sama, vést s ním rozhovor, slyšet jeho názory, předvést jeho podobu vnější i vnitřní rozměry – nakonec však musejí dát svému snažení především FILMOVOU FORMU. Je nesmírně důležité neustále ohledávat a bádát v okolí hranic jednotlivých žánrových forem. Jejich znejišťování, dobývání i potvzování je nutným výzkumem, ale může být i hrou pro autora a též možným samotným tématem filmu.

Portrét je nejklašičtější z dokumentárních žánrů. Ačkoliv má tvůrce k dispozici mocné výrazové prostředky /filmový obraz, řeč, hudbu, ruchy, barvu i čas/, přece může zachytit jen zlomek z toho, koho má před sebou. Je tedy nucen udělat řez, je nucen ke zkratce a výběru /který zpětně zase poukazuje na autora samého/, aby vzniklo dílo hodné svého umělce.

Fero Fenič svými projekty nekonečných řad „genů“, „genusů“ atd. zcela poničil dosavadní vnímání žánrové kategorie portrétu. Zrodil novou TV formu 13 minutových pořadů, které při daných výrobních podmínkách /2 natáčecí dny, 3 dny ve stříně/ a dramaturgickém vedení /důraz je kladen na současnost/ ani poctivými portréty být nemohou. Přesto však na televizních obrazovkách plnohodnotné portréty supluje. Doku-seriál dokonce nemá ani hodnotu slovníkového hesla „Kdo je kdo“, je to jen obrázek z rychlíku, který je svým způsobem urážkou jak pro portrétovaného /může vzniknout při nejlepším jen cosi jako reklama na osobu XY/, tak pro režiséra, který také musí svou práci ozulit. Ve vysílacím schématu však tyto výsledky s pochybnou hodnotou zabírají místo možným kvalitnějším pokusům. Proč tedy zvítězily ty horší? Jsou dodávány tvůrčím skupinám ČT zvenku „na klíč“ /tedy bezpracně/, díky své sériové výrobě jsou prý levnější a navíc splňují představu, že divák potřebuje oblbující návyk – že týden co týden je pro něj připraven na každý určitý den stále týž jídelníček pořadů. Nic nesmí vybočovat, hlavně žádná změna, aby se nám mediální konzument nevydělil. Pro Feniče je tento stav samozřejmě vyhovující, jistě je úspěšný coby podnikatel. Jako umělec však totálně zklamal. A není bohužel možné omlouvat to jeho pokusem nabídnout kinofilům přehlídku lahůdek na Febiofestu. V rámci televizního uvažování totiž nelze chtít natočit pořádný film o někom, o kom už vznikl GEN – to už přece není nutné – takže ze strany FEBIA jde v podstatě o zlatokopectví a o rabování témat.



Většinou však objektem portrétu bývá živý člověk, který ještě neřekl všechno ze svého života, ještě se bude měnit a třeba mnohé co má vykonat, je teprve před ním. Jak neudělat ze živé a zajímavé osobnosti okleštěnou šablonu? Jak zahrnout do filmu i dosud nepoznané? Jak narušit stereotyp formy, která je v daném historickém období zavedená coby správně udělaný portrét? Podíváme se podrobněji, jak se s těmito otázkami vyrovnali filmoví pokusníci /a to nejen v oblasti žánru portrétu/ Janeček, Gogola a Ježek, kteří v určitém krátkém časovém období prošli kolem sebe na FAMU.

chyť pravdu, ale kterou?

PORTRÉT

Podobizna, podobenka, zachycení tvaru, odlietek, stopa – ať už v lidech, věcech, textech či stříbitých rytech. Vlastní zpověď. Postihuje individuální rysy lidské osobnosti s různými významy. Zachycení tělesné a duševní podoby, charakteristika nebo popis jednotlivce či kolektivu.

Panenka proti zbytku světa

/2001, 28 min.

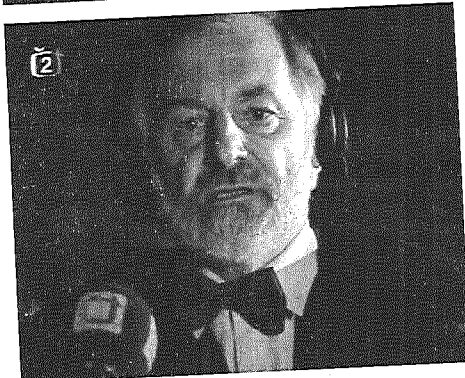
Jan Gogola ml.

„Iničiačním momentem pro natočení tohoto filmu bylo pro Gogolu setkání s Brikciovým dílem „Vyrožení umělci aneb kunsthistorické pohádky“, které kdysi vydal Benýšek ve Vídni v edici Pater noster. Obsahují osm esejů o Panenkovi a mladému Mistru obdivovateli už tehdy učarovala Brikciova úvaha o konci akčního umění, „kdy Panenka na hřišti nezadržitelně opakuje jedinečné a zpřítomňuje to, co od něj všichni čekají“.

„Gogolův hraný portrét přejímá formu, jakou dobře známe z přímých přenosů libovolného galapředstavení. Jsme však na stadionu a do role TV moderátora obsadil autor Eugena Brikciuse v obleku s oběma sluchadly, aby nás provádl následujícím dějem. Během dramatické hry o dvou dějstvích rozdělených přestávkou uvidíme osm slavných etud z fotbalové odyssey Antonína Panenky, který nastupuje na hřiště v dresu složeném z barev tří mužstev, za které v minulosti hrál /AC Milán, Rapid Vídeň a TJ Bohemians/. Proti němu do brány stává velký manipulátor /režisér Jan Gogola ml./ herce Pavla Landovského coby „zbytek světa“, protože všude hrál a jak tvrdí Brikciův bonmot, slavnému fotbalistovi se stejně tak „přibližuje vzhledem, jako vzdaluje hrou“.

„V každém poločase jsme svědky čtyř archivních televizních záznamů proslulých Panenkových koplů, které se pak Mistr snaží znovu předvést na ztemnělém hřišti hned na tři kamery současně. V sestřihu tedy vidíme každou akci třikrát vždy se stejným zvukem, což působí trochu jako smyčka. Následuje znovu původní televizní archiv zpomaleně a Brikcius akci komentuje svým květnatým způsobem, který je asi nejcennější součástí celého filmu. Během Brikciových slov dojde ve formální struktuře Gogolova díla i na obrazovou koláž z nejrůznějších natočených výtvarných děl od dlouholetých Panenkových obdivovatelů. Přestávku vyplňuje medailon medailisty, tedy vsunutý uzavřený tvar s vlastním názvem „Panenka se zbytkem světa“, kde roli rozhlasového komentátora tentokrát převzal sám Mistr. Zatímco Panenka-herce vlastního osudu vyběhá ze školy v Sázavské ulici na Vinohradech, Panenka-komentátor má na uších ta samá sluchátka co před chvílí Brikcius a jakoby nám pouští záznam ze svých osmi zajímavých životních situací. Začínáme výkopem ze Zemské porodnice /matka-zrození/, postojíme

společně vedle rozptylové loučky na hřbitově /otec-smrt/, na blokovém dvorku v Moravské sundává míč z koruny stromu, na žižkovském hřišti kopne svůj první neviditelný gól, když jakýsi kolohnát se trefí do jeho nohy, která díky tomu coby nástroj hry pošle míč do brány, proběhne tovární halou, kde se učil na soustružníka, čtá s míčem pod filmovým plátnem Bia Illusion, na něž je promítán černobílý kraťas „Vyhrát vlastní život“, poslechneme si Panenkovu ženu /nelze si zde nepovšimnout znaku charakteristického pro Gogolovu osobu: upřímně se raduje z trapného/ a po dalším archivním filmu „Přestup roku“ se ocitáme v tramvaji č. 8, aby nás ve filmu dovezla až k bráně stadionu TJ Bohemians /co na tom, že ve skutečnosti tudy trasa osmičky nikdy nevedla/, kde konečně Antonín Panenka ztuhne v pozici věčného klokana.



„Jak je vidět, film je dopředu pevně určen přesným scénářem, jehož forma je vygenerována z několika okolností: vedoucím magickým číslem je 8 /velikost nohy a číslo Panenkova dresu/, televizní manýra dobového fotbalového zpravodajství pracuje s trojím opakováním záběru a následným zpomalením kopu, zápas se hraje na dva poločasy s přestávkou a děj se neobejde bez svého komentátora.

„Podobně jako u Flahertyho Nanuka, i zde Panenka jen „hraje“ Panenku a nám je dáno se touto hrou bavit – ovšem výhradně podle režisérových pravidel. Náhoda, která je přítomná v /jakémkoli konání, tedy i tvorbě a/ každém natáčení, je zde předem spoutána, aby posloužila Gogolovu manipulativnímu záměru. Všechny „náhody“ jsou znovu inscenovány: při jedné obhlídce se dveře tovární haly samy zavřely dřív než měly – a tak o tento náhodný nosný jev nejsme připraveni ani ve filmu samém /podobně tak ani o další detaily: Panenka čeká, až kolem něj bezpečně projde těhotná maminka, než kopne míč z porodnice do vedlejší zahrady za zdí /kde je mimochodem fakticky nikoli hřbitov z následující scény, ale bláznec/, v Moravské ulici se mu do cesty s balonem připlete štěkající psík, nad stadionem se v noci zablyská, Mistr se občas do brány netrefí. Dokonce i Landovského poznámky byly vymyšleny předem. Takže životnosti a magické působivosti náhodného se Gogola nezříká, jen je chce mít pevně pod kontrolou.

„Slabinou druhé poloviny filmu je postupně vyčerpávání opentlujících režijních nápadů, které pomáhaly oživit předem známou strukturu děje. Je sice patrná snaha o jinak vystavěné gólové situace a pokaždé o jiné nasvícení, avšak to poněkud nestačí. Namísto aby divák ocenil zdánlivě rychlejší tah k formálnímu konci, začne se naopak nudit. Závěr celého galavečera opět patří vytríbené češtině E. Brikciuse, který si filosoficky pohrává se zvukomalebností a významy slov: „Panenka si dokáže balón i tvrdě vybojovat. Pak si však hraje sám a nerudným dotekům protihračů se obratně vyhýbá. Přestože je funicím obránci obklopen, vystřelí nerušen. Branka, na kterou míří, se v jeho podání proměňuje ve vítězný oblouk. Spisovatel Remarque by řekl v bránu vítězství. Sám jsem tehdy za tou bránou seděl, tak jako dnes zde sedím na tribuně. Panenkův míč ke mně letěl, přímo na mne a stále se zvětšoval, až ho zadržela síť. To jsem už nevydržel a usedavě se rozplakal. Nebyl to nářek nad pohledným gólem, byl to šťastný pláč nad samotným vtělením fotbalového umění. A já se nechal od své životní družky dlouze tišit.“

„Gogola je coby režisér velkým hybatelem a konstruktérem. Fotbal miluje, hry se sám rád zúčastňuje a chce v ní zvítězit. Jeho strategické myšlení je hotovo už předem. Autor pak dosazuje výkonné figury, jejichž identitu umí nápaditě využívat, přičemž se nevyhýbá ani momentům jejich zesměšnění. Často a rád ulpívá na detailech. Celým svým dosavadním činěním usiluje o vznik vlastní legendy-škatulky s nápisem „Gogola“.

**24 hodin = 369 x 2 sec.
+ 20,86 sec. /Novák/**

/1998, 13 min.

Martin Ježek

_I na počátku tohoto filmu stálo rozhodnutí věnovat se práci s formou podle předem pevně stanovené formule – klíč k porozumění je obsažen už ve vzorci kondenzovaném v názvu filmu.

_Ježek ještě jako student katedry střihu na FAMU měl v rámci školního cvičení vytvořit cca desetiminutový portrét. Rozhodl se natáčet přítele Filipa Nováka po dobu 24 hodin – od půlnoci do půlnoci dalšího dne – tak, že během každé hodiny pustil vždy devátou minutu kameru, aby natočil jednu minutu materiálu. Z něho pak vybral celkem 369 dvouvteřinových záběrů, které zpracoval za sebe střihovým způsobem do 12 etud. Závěrečný záběr s pointou pak trvá oněch proponovaných 20,86 vteřin. Tedy portrét strukturální.



_Režijní instruktaž na počátku natáčení proběhla jednoduše: „nechci s Tebou komunikovat, ale budu Ti v patách celý den, dělej si, co potřebuješ“. Byť byla omezení sebemenší, přesto Novák ke konci natáčení začal Ježkovi utíkat do hospod /...být stále sledován je pro portrétovanou obět opravdu docela vyčerpávající/. Aby bylo splněno interview předepsané v zadání školního cvičení, musel Novák na konci filmu do kamery promluvit. Nebyli však na ničem domluveni, a tak řekl to, co ho v opilosti napadlo: „Jmenuji se Filip Novák a právě jsem zničil brýle své ženy Kateřiny, která mě opustila během tohoto natáčení, protože to natáčení na ní bylo příliš. Bylo na ni tak příliš, že mě opustila nejen během tohoto večera, ale evidentně mě opustila i během mého života. Zůstal jsem sám.“ Z tohoto závěru zákonitě vyplynulo, že text k filmu namluví Novákova žena. Ježek jí výsledný sestřih filmu dvakrát pustil a chtěl, aby mu k tomu řekla, cokoli jí právě napadne. K jednotlivým obrazovým etudám posléze přiřadil zvukovou strukturu podle následujícího formálního pravidla: nejprve tři slova z asociací řady, „co se Ti vybaví, když řeknu Filip“ /např. pštros, rozmlouvání, harmonika – význam tu najednou předává i intonace hlasu nebo s jakou razancí a dikcí Kateřina vyslovuje/, pak jedna osobní výpověď /včetně všech nedořečeností schválně nevyčištěného textu, který tak získává na záhadnosti a subjektivní síle/ a jedna z klavírních skladeb Erica Satieho.

_Portrét, který takto vznikl, vypadá jako otisk jednoho člověka do zkušenosti jeho blízké osoby. Filipa vidíme v nejrůznějších prostředích a situacích, jeho hlava je v každém záběru a není před ní úniku – když portrét, tak si ho prostě musíme užít. Změť dvouvteřinových kousků si můžeme vyložit jako let vzpomínek na zdánlivě banální situace, které bůhvíproč zanechaly stopu ve vašem vědomí. Paralelní linie z kusých Kateřininých výpovědí zase může vytvářet dohromady příběh lásky o tom, jak jejich manželství vzniklo. Díky dovětku je pak dokonce příběhem uzavřeným – od jeho počátku do fatálního konce /co na tom, že není pravdivý, stačí přece že je autentický a působivý – jak je vidět, manipulovat nemusí vždycky jen režisér.../. Ve zvuku pod záběry bez klavíru Ježek třikrát zmnožuje ruchovou stopu. Jeden takto vzniklý „klon“ předsadí, jako druhý slyšíme originál a třetí zas posune o stejný časový úsek dozadu, takže to celé působí jako smyčka /dosahuje podobně vytrhujícího efektu jako předchozí Gogola díky trojmu opakování kopu pokaždé sice na jinou kameru ale vždy se stejným zvukem/. Ke konci filmu se prosazuje jeden ruch výrazněji – ironizující poznámka „příběh opravdového člověka“. A jestli autor myslel svůj dokumentární portrét vážně? Ta otázka přece není vůbec na místě. No samozřejmě!

_Ježek rád tvoří trochu pod tlakem osobních situací – např. nedlouho před tímto filmem se sám ženil a prožívá vlastní manželství /platí to i o jeho dalších filmech, které vznikají až tehdy, kdy k němu téma „samo“ dorazí zvenčí/. Promýšlí dopředu technickou formální strukturu filmu a úkolem každého vnitřního obsahu filmového políčka je na tuou strukturu upozornit. Avšak náhodu neznásilňuje, využívá ji jako magického tvůrčího prvku, který svou tklivostí dostaví formálně jím zadaný rámec. Je bojovníkem za lidská práva, která si vyhrazuje pro sebe. Rebel – proti všem, občas taky na just. Za jeho paličatosti je však uvnitř citlivost.

Nové možnosti /pokračování/

/1997, 36 min.

Vítek Janeček

_Dynamický nečasový portrét kuřáka a konkrétního člověka – filosofa Miroslava Petříčka – začíná na hřišti nad fotbalovou míčovou a úvahou o nápadu a jeho okamžité realizaci hráčem: míč sleduje dráhu chytrého nápadu a tak „je myšlenka vidět“. Podle tohoto předpisu budeme i my nadále svědky realizace promyšlení nových možností – jak natočit portrét.

_Kamera zachycuje obvykle nepublikovanou domluvu režiséra s portrétovaným o tom, jak bude natáčení probíhat. „Musím protestovat, ve mně je spousta neskutečného... Čemu já se chci bránit, abys udělal portrét, který by mě definoval, protože to by si mně vzal možnost vypadat v budoucnu ještě jinak než tenhle portrét – třeba jakéj budu za 10 let...“ Oba malují společně na tabuli schéma. Najednou je zřejmé, že zde natáčí nikoli jeden člověk jiného člověka, ale že na film se zaznamenává jejich společný tvořivý rozhovor. Radostným předmětem natáčení je vlastní natáčení /včetně tleskání do záběru kvůli synchronizaci se zvukem či kvůli jeho stopnutí – toto charakteristické gesto je často spojováno s osobou Karla Vachka, ale reálně je přirozenou technickou součástí každého zaznamenávání na filmovou surovinu/. Nejsme ochuzeni ani o „důležitá“ svědectví údajů a čísel – kolik je na hodinkách, kde se právě vyskytujeme, abychom tak získali pocit orientace v natáčecím plánu. I když mají náčrt, stejně se během natáčení situace mění a divák je svědkem těchto změn. Náhoda zde má své aktuální místo, počítá se s ní jako s obohacujícím prvkem – režisér se s osudem vyrovnává za chodu, přímo před kamerou. Janečkova manipulace není předsudem vykalkulovaná, je logickou výslednicí průzračně vystupující z konkrétních situací.

_Prsty zadržena hrající deska se roztáčí, klavírní tóny nasadí tempo a výbuch ohňostroje odstartuje děj. Titulek nesoucí název filmu je vlastně uvnitř jeho těla. Sledujeme neustálé cestování Petříčkovy figury /lanovkou, pěšky, autem, tramvají, vlakem/ mezi jeho různými „domovy“ – ve vlastním bytě s rodinou, u maminky, na filosofické fakultě, v pražských ulicích. Vertikální pohyb lanovkou spolu s výstupem na rozhlednu se spojuje s filosofovou snahou vystupovat nad věci a udělat si z nich pojem. V úvahách o hledání souvislostí s dosud nám neznámými kulturami /prostřednictvím virtuálního světa her v počítači, v programech televizních stanic či reálným setkáním s turisty-cizinci/ jde o proces porozumění stejně jako při bloudění labyrintem v petřínské zrcadlové síni, kde se zpřítomňuje téma odrážení a přímého vidění. Podobně odráží a svědčí o historických možnostech i Petříčkova knihovna, která žije v čase vedle něj jako jeho sourozenec.

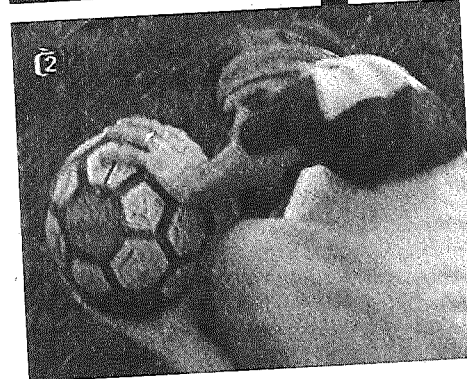
_Vrcholem filmu je pak zásadní Petříčkova výpověď /často bývá nejdůležitějším poselstvím filmu „řečené“ správně podpořené „viděným“ – což je jen poznámka na okraj k věčnému sporu, zda je podstatnější obraz nebo zvuk – bez vzájemné harmonie nefunguje správně totiž ani jedna složka/. „Ona na jedné straně je určitá formulace, jasně vyslovená myšlenka, ale ve skutečnosti je to energie. Je to potencialita, která v momentě, kdy je vyslovována, zdaleka není ještě vyčerpána. Potenciál se uvolňuje v různých kontextech a kdybychom to nechali jenom procházet, tak budeme žít v jakémsi světě, kde je plno jisker, ale není je vidět. Protože mezi těma jiskrama není žádná spojitost. Není tam světlo, jen se to tam mihotá. V myšlení je to tak, že pokud není schopno ukázat k jiskrám, tak samo nesvíti. To naprosto geniální myšlenka je meteor. Ale geniální myšlenka, která je zároveň spojením energií, které jsou kolem ní, to už je světlo. Hledání těchto souvislostí je stejně důležité jako nalézání těch myšlenek a v jistém ohledu je to skoro jedno a totéž. Nová myšlenka není nic jiného než naprosto nová rekonfigurace známých souvislostí.“ I Janečkovi jde o roztahování a propojování světů, a tak s potěšením cituje myšlení jiných režisérů /Gogoly, Vachka, Chytilové, Godarda, Lynche, Mekase, aj./, čímž se navrácí a přiznává ke svým kořenům a jistotám. Poukazuje na své jiskry...

_Ve střihové skladbě Janeček pracuje s vytvářením nových asociativních vazeb mezi obrazy a slovy vyřčenými původně v jiném kontextu. Rozstřiháváním jednotlivých scén a návratem k nim až za delší časový úsek, tak nejenže posouvá některé významy na vyšší orbit, ale též vytváří pocit mostů a dlouhých propojovacích vazeb ve filmu. Umí využít i moci černého blanku /navozuje pocit překlenutí nedostatků filmové suroviny, ale v podstatě tak filmově předvádí i subjektivní smrt/. Rád zdůrazňuje materiálnost filmové suroviny /používá přeexponovaná úvodní políčka po spuštění kamery/, postupným snímáním po okénku zase dosahuje strukturálních koláží, ve kterých kamera tryskem ohmatává lidi, hračky, filmový štáb, střechy města i samu in-formovanou přírodu.

_Vracíme se po kruhu zase zpět na počátek. Zatímco Petříček hraje se svými syny fotbal na pláčku mezi paneláky, začíná sněžit. Petříčkově apriorní odmítnutí adekvátní relace mezi filmovým portrétem a portrétovaným způsobuje, že autor jeho identitu na konci zastře. Vidíme opět záběr malování úvodního schématu, ale větu „já jsem Miroslav Petříček, narozený 21.11. 1951“ přečte někdo jiný – dívka Magda, která mezitím namalovala portrét Petříčka úhlem na papír. Tedy řešení hodné chytré horáky, ani obutá ani bosá.

_Pod závěrečnými titulky zní kousek z Vánoční mše Jana Jakuba Ryby: „Copak je to za světlo tam, nemohu říct, já nevím sám, co je to tam, já nevím sám, to je divné, řekl divné, o půlnoci je jak ve dne, co to musí znamenat, nemohu ti zprávy dát“ – v podstatě dialog o téměř zkoumání a hledání, o čem se točil celý film. Názorný důkaz toho, že oba – Petříček i Janeček – hrají /fotbal/ ne proto, aby dali gól, ale proto aby nalézali úplně nové možnosti hry...

_Janeček je režisér především přemýšlivý a vnímavý, když s porozumivým zaujetím sleduje boj turistů-fotografa, který se marně potýká s touhou vycvaknout „velký celek města Prahy“. Tvůrce, který se mazlí s múzičností oblíbené francouzštiny. Člověk, který s radostným údivem objevuje a ve svých esejích oslavuje svět kolem sebe. Občas neukočiruje realitu, do níž se noří. Upřímnost mu však pomáhá mnohé přemoci.



výluh

_Ať vedle sebe existují konformní seriálisté s nenesitelnými excentriky, ale ať pro všechny platí demokratické heslo „rovnost, volnost, bratrství“ a rovněž křesťanská poučka „jedni druhých břemena neste“. Nejdůležitější je totiž ta pestrost – je v tom živost a pohyb, tedy i možnost vyvíjet se. Nikdo není lepší, jsou jen prodejnější. A formy a žánry? Vše je dovoleno.

_Měli bychom chtít poslouchat autora, pokud sledujeme jeho film. Měli bychom se napojit na jeho rytmus i způsob sdělení a pokud ho chceme kritizovat, tak jeho vlastními prostředky. K tomu je nutné nejprve porozumění. Oč mu šlo, s čím pracoval, co mohl a nemohl ovlivnit. Ale hlavně RADOVAT SE ze vzniku nových nápadů a myšlenek, zcela nesobecky. Vynalézáme nejen pro sebe, ale i pro ostatní. Poslouchat se navzájem a těšit se z odlišnosti svých soupeřů... Slyším vás a chci vás i nadále slyšet, i když jste každý úplně jinde a ne se všim souzním. Cítím však, že pro vás bylo důležité udělat film právě takhle, a proto to mohu respektovat. Těším na vaše další díla. Já vím, je to idealistický pohled na svět, ale bylo by to krásné, dobré a potřebné.

ALICE RUŽICKOVÁ