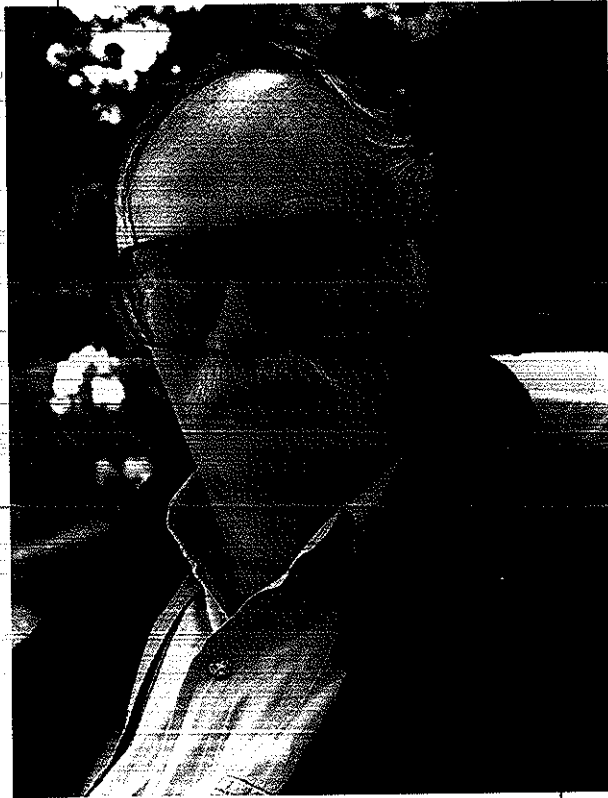


## IN MEMORIAM



DVA ROZHOVORY MARTINA ŠTOLLA  
S RADÚZEM ČINČEROU

Radúz Činčera (17.6.1923-28.1.1999) se v šedesátých letech prosadil nejprve jako dramaturg ve Studiu populárně vědeckých filmů v Bratislavě, potom v Praze, a zejména jako scenárista, autor komentářů a režisér významných dokumentárních filmů *ROMEO A JULIE 63* (1964) a *MJLHA* (1966), cestopisných fejetonů *BUŘIČI A BUŘINKY* (1965), *POHLED PŘES PLOT* (1965), *NÁŠ ČLOVĚK NA HAVAJI* (1969) a hravých sociologických snímků *TO JE MŮJ KYBLÍČEK* (1962) a *NÁRODNOST DĚTSKÁ* (1965). Po úspěchu *Kinoautomatu* se jeho cesta stočila na pole vynálezů a multimediálních audiovizuálních prostředků, jejichž prostřednictvím dosáhl světového věhlasu.

Během dvou dlouhých rozhovorů s dr. Činčerou v jeho domě jsme rozebírali otázky šedesátých let, politiky i tvůrčích postupů. Vzpomínám si na atmosféru našich sezení – první z nich (12.6.1996) se konalo odpoledne, za okny byla temná obloha a burácela bouřka, a vítr neustále zavíral dveře na terasu; to druhé (14.5.1997) probíhalo za slunného letního dne na terase s bílým plastickým nábytkem. Doufám, že tyto zřejmě poslední Činčerovy rozhovory na dané téma by mohly být přínosem pro dotvoření obrazu šedesátého dokumentárního filmu šedesátých let.

### KOČUJÍCÍ SCENOGRAF

V podstatě jsem začínal u divadla. Po skončení střední školy jsem si ještě udělal stavební kurs – vysoké školy byly totiž zavřené a naše ročníky většinou posílali na totální nasazení do Německa. Pak se mi podařilo dostat se prostřednictvím scenografa Vládi Vychodila do Beskydského divadla. Vznesené se mi říkalo výtvarník, ale fakticky jsem byl kulisák, který měl na starosti transport dekorací a stavění scény. Dělal jsem sice také nějaké scénografické návrhy, ale jen na amatérské úrovni. Prožil jsem tam dva roky velice krásného kočovného života – sídlilo jsme měli v Hranicích, ale hráli jsme po celé Moravě.

### DRAMATURG POPULÁRNĚ VĚDECKÉHO FILMU

Můj přítel Vladimír Svitáček, se

který jsem bydlel na koleji, si domluvil brigádu při natáčení filmu *KVĚTY TATIER*, měl tam nosit kameru. Nakonec to ale odřekl a já jsem jel místo něho. Když jsem ale jednou uvízl na štítu Volha, odkud mě museli i s kamerou svládnout, pochopili, že jim lepší službu udělám i dramaturgii. Ředitel Karel Skřípský – známý slovenský fotograf a dokumentarista – mi pak nabídl místo dramaturga u populárně-vědeckého filmu v Bratislavě.

To mně docela vyhovovalo, protože tahle oblast byla ideologicky přece jen trochu stranou. Můj první film se jmenoval *PREČO KVIŤNŮ?* a byl o rozmnožování rostlin. To byl začátek. O čtyři roky později, v roce 1966, jsem se prostřednictvím dramaturga Karla Krause, který znal ředitele Krátkého filmu dr. Jahna, dostal do Prahy. Tady jsem vedle dramaturgie začal

dělat i své vlastní filmy. A pak do vedení nastoupil Václav Borovička a to bříme dramaturgovaní ze mě snál, a já se mohl věnovat už jen své vlastní tvorbě.

### REŽISÉR-DOKUMENTARISTA V POLITIKU 60. LET

Všechno, co se v šedesátých letech dělalo, dělo se takříkajíc na protest. Cílem poetických dokumentaristů bylo nedostat se do přímé konfrontace s ideologií a mocí, a tak se hledala úniková témata. Ale i do zdánlivě zcela nezávadných filmů se často podařilo propašovat něco, čeho si cenzor na první pohled nevšiml. Někdy běžel takový film v kinech i čtrnáct dní, než se někdo vzpamatoval a zakázal ho. To šlo až do hrdel a statků a mohl být ohrožen i negativní dokumentu. Ale všeobecně se dá říci, že jsme měli snahu –

sám sebe do toho započítávám a mohu uvést řadu příkladů – udělat něco, co by tu masině nějakým způsobem napadlo, ale tak, aby vás nemohli postihnout.

Já jsem například zjistil, že řadu věcí, které by v normálním dokumentu neprošly, lze vyslovit prostřednictvím malých dětí. S pomocí Václava Borovičky, který měl velké pochopení, jsem natočil film *TO JE MŮJ KYBLÍČEK* o soukromém a společenském vlastnictví. Čtyři až pětiletým dětem se v něm dokázaly a také věly, aby se provázaly, že v dětské psychologii je přirozené zakódován dětský soukromý kapitalismus – moje kalhotky, moje košilka. Když na jedinou takovému dítěti položíte otázku: „Komu patří park?“ – vyhrkne, že hlídačovi. „Komu patří dům?“ „Domovníkovi.“ „Komu patří auto?“ „Řidičovi.“ Taková věc vždycky patří někomu, kdo jí jakoby ovládá. Jsou to roztomilé odpovědi. Ale narazili jsme na čtyřletého kloučka, který na otázku „Komu patří tramvaj?“ suverénně odpověděl, že státu. A my se zeptali: „A ty víš, co to je ten stát?“ A dítě řekl: „Samozřejmě, to je místo, kde ty tramvaje musej v noci stát.“

To je anekdotické vyjádření naší metody – malíčko to dítě postrčí. Takový princip ale můžete velmi dobře použít i za svobodného systému a s jeho pomocí sdělovat různá moudra tak, aby nepůsobila mentorsky. Bez jakéhokoliv zřetelně čitelného politického záměru jsem tak vyjádřil, jak je naprosto nesmyslné „ládvat“ děti v tomto věku podobnými termíny. A to mi stačilo. Cenzori se smáli, a když pak film běžel na nějakých oficiálních akcích, ještě ho chválili.

Podobným způsobem se dělaly i cestopisné filmy. Já jsem například v politické šedesátých letech, kdy se politická situace trochu uvolnila, natočil ve Skotsku *POHLED PŘES PLOT*. Uvědomil jsem si, že znakem té krajiny jsou samé zidky a plůtky kolem baráček, většinou živé, a když se podíváte blíž, zjistíte, že jsou tak nízké, že je můžete překročit. Plot tu nemá funkci ochrannou, obrannou, hradební, ale funkci společenskou smlouvy: toto je mé územíčko, když tě pozvu, jsi vítán, stačí plot překročit – ale nedělej to bez pozvání.

Natočil jsem ještě jeden takový film ve spolupráci s Honzou Špátou, on jako kameraman a já jako režisér. Jmenoval se BURČÍ A BUŘINKY. Byla to doba Beatles a my jsme stavěli do protikladu záběry londýnských úředníků, kteří se každé ráno přesně ve čtvrt na devět vyrojí ve svých buřinkách a s hůlkami do ulic jdou pěšky přes Tower Bridge, a záběry provokativních dlouhovlasých muzikantů v hudebních klubech, kterých tam bylo spousta. Film měl takovou hezkou pointu, rozhovor s policistou, kterého jsme se zeptali: „Co s téma mladějma budete dělat?“ A on řekl: „Nic, počkáme. Teď jim je dvacet, pak jim bude třicet, čtyřicet, a budou nostalgicky vzpomínat, jak nosili dlouhé vlasy.“ Z těch cestopisných filmečků mám ale nejraději NAŠEHO ČLOVĚKA NA HAVAJI. Tam jsem potkal pana Kozelku, Čecha, který se zde už narodil a mluvil roztomilou češtinou typu: „taky jsem byl v starým kraji a viděl ten plac, jak tam ten rytíř s tím koněm – jak se ten rytíř jmenoval? Šemík – skočil dolu, on tam měl asi holku.“ A tímto

způsobem jsem si od něj nechal namluvit komentář.

Vzhledem ke svým začátkům jsem i v dokumentu vyhledával divadelní témata. Tenkrát jsem měl kontakty v Divadelním ústavu a přemluvil je k tomu, aby si objednali metodologický film o režijních postupech Otomara Krejčí. Vznikl tak hodinový odborný film, který si zaplatil zákazník – tzn. Divadelní ústav, a my jsme pak z téhož materiálu udělali snímek pro kina, což vlastně přišlo studio velice levně. Tak vznikl film ROMEO A JULIE 63. Krejčův něm ale vystříhl ostrý politický projev proti intoleranci, kádrovákům a pronásledování lidí, který inscenace obsahovala. V divadle to tenkrát šlo. MLHA vznikla vlastně také jako dokumentační film o Divadle Na zábradlí, které mělo v repertoáru absurdní dramata Eugena Ionesca a Jarryho Krále Ůbu. Film vypadá na první pohled jako politický pamflet o liddech bloudících v mlze a setkávajících se s absurdními situacemi v životě i na jevišti. Tenkrát jsem vzhledem k nut-

nosti šetřit materiálem vymyslel tzv. metodu pyramidy, s jejíž pomocí jsem dokázal plynule zachytit průběh vzniku jednoho představení od začátku čtené zkoušky až po generálku. Na začátku jsem si vybral sedm klíčových scén. V dalším stadiu jsem nejslabší z nich vypustil, a pak pokračoval se šesti, pěti, čtyřmi a tak dále. Na generálce jsem se soustředil už jen na jedinou scénu. Tak jsem měl zaručeno, že zdokumentuji to nejlepší z celého představení.

#### AUTOR KOMENTÁŘŮ

Komentář mívá dříve daleko větší roli, ale z dnešního pohledu jsou tehdejší komentáře často neposlouchatelné. Komentování je určitý umělý tvar, formulační manýra – z toho plyne současná tendence vůbec ho nepoužívat. Dnes se postupuje tak, že zachycené dialogy sestiháte do bloků, z nichž význam, o který vám jde, nepřímo vyznívá. O něco podobného jsem vždy usiloval i v případech klasických komentářů. Myslenu, kterou chcete sdělit, nemů-

žete vyslovit přímo. Jde o to, vytvořit například určitou kontrapunktickou situací nebo něco podobného, aby ji divák mohl považovat za svůj vlastní nápad. Komentář tu má roli živého dialogu s divákem. Kdysi jsem dělal dramaturga Miro Bernatovi na jeho skvělém filmu o terezínských dětech MOTÝLI TADY NEŽIJÍ. Bernat měl komentář dobře napsaný, ale byla tam mimo jiné i pasáž s přehlídkou dětských kreseb zachycujících šibenice, rakve a pohřby doprovázená slovy, že je to pro terezínské děti stejně přirozené, jako když si jiné kreslí pejsky a kočky. A já jsem řekl: „Je to dobré, ale mělo by to vzniknout až v hlavě diváka.“ Přemýšlel jsem pak o tom a nakonec navrhl, abychom obraz podložili smutnou hudbou a hlasem malého chlapce, který říká: „Nejhorší je, že bachař nechal dědečkovi, kterej nemá zuby, kousat tvrdou kůrku.“ Vznikl tak kontrast vyvolávající pocit, který nemusí být přesně pojmenovatelný, ale právě o to jde. To je ten nejcennější komentář.

#### MULTIMEDIÁLNÍ MÁG A VYNÁLEZCE

Potom jsem od dokumentu, přestože ho neustále sleduji, přešel k multimediálním projektům, za což může hlavně rok šedesát sedm a Kinoautomat, se nímž jsem se prosadil na světové výstavě v Kanadě. Paradoxně jsem přitom vždycky byl velkým nepřitelem tzv. audiovizuálních stěn a diapolyekranů se stovkami projektorů. Vadily mi zejména proto, že profesně nečistým způsobem překlenovaly propast mezi profesionální a amatérskou tvorbou. Dejme tomu fotograf může mít pocit, že patří do rodiny umění pracujících s optikou, ale přesto existuje jeden základní rozdíl mezi fotografií a filmem, a to je kategorie času. Vzhledem k práci s časem má film k divadlu mnohem blíže než fotografie. A multimediální audiovizuální projekty, to byla taková široká dálnice, po níž se fotografové začali hrnout bez řádného profesního vzdělání. Dneska se ten rozdíl stírá, je tady Neváhej a toč a s dnešními kamerkami může zacházet i malé dítě. Ale o to je to těžší, užít je takovým způsobem, který nějak zazvoní!

