

Filmový a televizní portrét je dnes velmi frekventovanou formou dokumentaristické práce. Váhám ho nazvat přímo žánrem; soudím totiž, že jde o širší, nadřazenější formu. Kdybychom pomocně užíli členění a názvosloví botanického nebo zoologického, mohli bychom jej klasifikovat spíše jako rod, zahrnující celou řadu druhů a poddruhů, neboť je možné ho vytvořit s uplatněním různých žánrových modelů. To však není nejdůležitější. Za zásadní pokládám tu okolnost, že na vývoji, tendencích a proměnách tohoto proudu dokumentaristiky je možno doložit některé vývojové fáze, jimiž prošla a prochází filmová a televizní dokumentaristika jako celek. Jde tu především o proměnu kvality vztahu člověk před kamerou a člověk za kamerou.

Z tohoto hlediska považují za velmi užitečné ohlédnout se k pramenům – zejména při současném pohledu na širokou a mnohdy zdánlivě nepřehledně rozvětvenou oblast audiovizuálního vyjadřování. Podíváme-li se zpět, jak věci vznikaly, jak se formovaly a vyvíjely výrazové prostředky a možnosti jejich efektivního užití pak mnohé z toho, co se zdá zprvu složité a komplikované, z pohledu historického, akcentujícího kontinuitu a kauzalitu, vyjeví se přehledně, jasně a logicky.

Z tohoto důvodu se vrátím alespoň na chvíli do onoho fascinujícího okamžiku, kdy se fotografie fragmentu světa, který vnímáme jako realitu, rozhybala ke statickému obrazu – fotografii – na nějž můžeme uplatnit obecně některá hodnotící kritéria z oblasti výtvarného umění, například malířství, tak přibyla kategorie času v oné významové funkci, jež je vlastní výrazovým aparátům jiných uměleckých disciplín: především jevitním formám (dramatu), ale také tanci, hudbě, a v neposlední řadě i poezii a epické literatuře, zejména jsou-li přednášeny. Od této chvíle přejímá tato nově vzniklá forma výrazu, někdy až dravě, podněty z právě jmenovaných oblastí a syntetizuje je s kvalitami vlastními výtvarným disciplinám do výrazu a významu dříve žádnými známými prostředky nerealizovatelnými.

Od okamžiku, kdy ožila první fotografie reálného světa, zde

## Rudolf Adler METAMORFÓZY DOKUMENTARISTICKÉHO PORTRÉTU

tedy existuje zcela nová příležitost a možnost zobrazit nejen podobu konkrétního člověka, ale současně, což zdůrazňuji, jeho životní příběh, nebo alespoň jeho část, a to způsobem svědecky tak věrným a přesvědčivým, jak to dříve žádným dostupným způsobem nebylo možné. První oživlé fotografie byly totiž, jak dobře víme, obrazy reálného života, skutečných osob – nikoli herců, kteří by je představovali. A všem, ať už z jakýchkoli důvodů přezírají význam dokumentární kinematografie, připomeňme v této souvislosti Guida Aristarca a jeho Dějiny filmových teorií, kde na prvních stranách nalezneme laonické, avšak klíčové konstatace: „Film ostatně vzniká jako dokument“.

Byli to totiž právě první dokumentaristé, kteří v oněch pionýrských letech přispěli zásadním způsobem k objevování a formování nových možností výrazu, jemuž dnes říkáme filmová řeč.

A pokud jde o podstatu věci, můžeme tvrdit, že neexistuje přesvědčivější, názornější a současně iluzivnější svědectví o uplynulých okamžicích reálného života, než může vydat dokumentární záběr – dokumentární film.

André Bazin v této souvislosti velice případně podotýká (volně cituji): „Film nám vlastně ukradl vzpomínky, neboť ty začaly žít (existovat) mimo naše vědomí.“ A dále pokračuje: „Poznamenán filmovou proměnou, jako kosti vybělený ortochromatickými postupy, zjevuje se před našima očima dávno zmiřelý svět. Skutečnější než my sami, a pec tak fantastický.“

„Proustovi byla odměnou za ztracený čas obrovská radost ponořit se do vzpomínek. Zde se naopak estetické uspokojení rodí z bolesti. Neboť tyto vzpomínky nám nepatří. Jsou paradoxem paměti. Kinematografie je stroj k nalezení času umožňující, abychom ho posléze lépe ztratili.“

Tím se již dostáváme k prvním

dokumentárními portrétními snímkům. Podoba člověka v širokém spektru pohledů, gest a mimických výrazů, vazby jedince na prostředí, jeho vztahy k jiným lidem, sociální zařazení, to vše může být látkou nejen dokumentárního filmu, ale i jiných disciplín. Co zde však přibývá, je přesvědčivost svědectví a iluze, že portrétovaný před našima očima (na plátně nebo televizní obrazovce) stále znovu vztulá. O tom dnes svědčí řada retrospektivních portrétů, vytvořených posmrtně. Ať už zachycují T.G. Masaryka, Adolfa Hitlera, Dr. Josefa Goebbelse, J.F. Kennedyho, jeho bratra Roberta nebo někoho dalšího. Tyto většinou rozsáhlé portréty lidí, kteří významným způsobem (pozitivním i negativním) zasáhli do dějin 20. století, jsou budovány buď výlučně z archívního materiálu, nebo jeho kombinací s nově pořízenými dotáčkami autentických míst či svědectvími pamětníků konkrétních situací a událostí. Historické pozadí opět dokonale dotváří archívni materiál.

Zmíněná metoda, rozhojňující materiál portrétní o podpůrná svědectví a archívni materiál, je pak často uplatňována i v portrétních dokumentech natáčených za života portrétovaných osobností a ve spolupráci s nimi. Retrospektivní portrét je efektivní žánr portrétní dokumentaristiky. Stojí vlastně na počátku této linie dokumentární tvorby. První portréty – medailony – vznikající u nás v padesátých letech, jsou zásadně retrospektivní povahy a obracejí pozornost spíše k umělecké tvorbě, profesním výsledkům, vědeckým objevům a společenským zásluhám připomínajících osobností než k jejich soukromí, názorům a životnímu příběhu. Z tohoto hlediska je strukturován i materiál, z něhož jsou tyto snímky komponovány. Dokonce i podoba portrétovaných osobností je často z logických důvodů přítomna pouze zprostředkovaně, jako reprodukce malířského nebo fotografického portrétního snímku.

Jako příklad přímo do kamery, na konci se objevuje jeho klidná tvář ve spánku. Flaherty ovšem, jak známo, bezprostředně nenalezl významné pokračovatele. Němý film obsahuje v tomto směru pouze počiny fragmentární. Jako by si lidé za kamerou i před ní ještě dostatečně neuvědomovali možnosti, jež nová forma přináší. Ovšem ani ony fragmenty nezůstaly pro budoucnost bez významu, právě naopak. Každý dokumentární záběr získává časem na ceně a může, i přes různé technické nedostatky, zazářit v nových kompozičních a koncepčních souvislostech. Síla autentického vizuálního svědectví postupem času stále vztulá. O tom dnes svědčí řada retrospektivních portrétů, vytvořených posmrtně. Ať už zachycují T.G. Masaryka, Adolfa Hitlera, Dr. Josefa Goebbelse, J.F. Kennedyho, jeho bratra Roberta nebo někoho dalšího. Tyto většinou rozsáhlé portréty lidí, kteří významným způsobem (pozitivním i negativním) zasáhli do dějin 20. století, jsou budovány buď výlučně z archívního materiálu, nebo jeho kombinací s nově pořízenými dotáčkami autentických míst či svědectvími pamětníků konkrétních situací a událostí. Historické pozadí opět dokonale dotváří archívni materiál. Zmíněná metoda, rozhojňující materiál portrétní o podpůrná svědectví a archívni materiál, je pak často uplatňována i v portrétních dokumentech natáčených za života portrétovaných osobností a ve spolupráci s nimi. Retrospektivní portrét je efektivní žánr portrétní dokumentaristiky. Stojí vlastně na počátku této linie dokumentární tvorby. První portréty – medailony – vznikající u nás v padesátých letech, jsou zásadně retrospektivní povahy a obracejí pozornost spíše k umělecké tvorbě, profesním výsledkům, vědeckým objevům a společenským zásluhám připomínajících osobností než k jejich soukromí, názorům a životnímu příběhu. Z tohoto hlediska je strukturován i materiál, z něhož jsou tyto snímky komponovány. Dokonce i podoba portrétovaných osobností je často z logických důvodů přítomna pouze zprostředkovaně, jako reprodukce malířského nebo fotografického portrétního snímku. Jako příklad

přímo do kamery, na konci se objevuje jeho klidná tvář ve spánku.

Flaherty ovšem, jak známo, bezprostředně nenalezl významné pokračovatele. Němý film obsahuje v tomto směru pouze počiny fragmentární. Jako by si lidé za kamerou i před ní ještě dostatečně neuvědomovali možnosti, jež nová forma přináší. Ovšem ani ony fragmenty nezůstaly pro budoucnost bez významu, právě naopak. Každý dokumentární záběr získává časem na ceně a může, i přes různé technické nedostatky, zazářit v nových kompozičních a koncepčních souvislostech. Síla autentického vizuálního svědectví postupem času stále vztulá. O tom dnes svědčí řada retrospektivních portrétů, vytvořených posmrtně. Ať už zachycují T.G. Masaryka, Adolfa Hitlera, Dr. Josefa Goebbelse, J.F. Kennedyho, jeho bratra Roberta nebo někoho dalšího. Tyto většinou rozsáhlé portréty lidí, kteří významným způsobem (pozitivním i negativním) zasáhli do dějin 20. století, jsou budovány buď výlučně z archívního materiálu, nebo jeho kombinací s nově pořízenými dotáčkami autentických míst či svědectvími pamětníků konkrétních situací a událostí. Historické pozadí opět dokonale dotváří archívni materiál. Zmíněná metoda, rozhojňující materiál portrétní o podpůrná svědectví a archívni materiál, je pak často uplatňována i v portrétních dokumentech natáčených za života portrétovaných osobností a ve spolupráci s nimi. Retrospektivní portrét je efektivní žánr portrétní dokumentaristiky. Stojí vlastně na počátku této linie dokumentární tvorby. První portréty – medailony – vznikající u nás v padesátých letech, jsou zásadně retrospektivní povahy a obracejí pozornost spíše k umělecké tvorbě, profesním výsledkům, vědeckým objevům a společenským zásluhám připomínajících osobností než k jejich soukromí, názorům a životnímu příběhu. Z tohoto hlediska je strukturován i materiál, z něhož jsou tyto snímky komponovány. Dokonce i podoba portrétovaných osobností je často z logických důvodů přítomna pouze zprostředkovaně, jako reprodukce malířského nebo fotografického portrétního snímku. Jako příklad

připomeňme Bernatův film KARL KLÍČ – VYNÁLEZCE HLUBOTISKU a také Šulcův portrét Josefa Navrátila TO BYL PRAŽSKÝ MALÍŘ.

Zvuk přinesl již v začátcích možnost, aby portrétovaná osobnost reflektovala ve rámci výsledného tvaru své názory, životní zkušenost, zážitky, poznatky a individuální filosofii i verbálně. Tyto reflexe jsou často užívány asynchronně, jako významový subjektivní komentář, doprovázející obraz, což umožňuje účinnou a působivou dramaturgickou syntézu obrazového a zvukového plánu. V některých případech šlo o výsledky prokromponované a mimořádně kvalitní. Dodejme však, že portrétovaný je i zde spíše jen objektem pozorování. Jeho aktivity i možnosti ve smyslu osobní reflexe jsou do jisté míry limitovány. Přesto některé z těchto snímků zůstávají nenahraditelným komplexním svědectvím o portrétovaných, a samozřejmě skvělými filmy.

Příkladným dokumentem tohoto typu je vlastně kinematografii například Schormův portrét fotografa Josefa Sudka ŽÍT SVŮJ ŽIVOT. Některé pozoruhodné portrétní studie tohoto kompozičního modelu vznikly také jako studentské práce na FAMU. Například ŠEST OTÁZEK PRO JANA WERICHA Dušana Hanáka nebo Vachkův portrét Kamila Lhotáka.

Na další dynamický rozvoj portrétního dokumentu měly následně vliv především dvě okolnosti:

Za prvé rozvoj filmové a televizní snímácké techniky v oblasti vizuální i auditivní, umožňující maximálně autentický záznam situací i reakcí sledovaných „aktérů“, dříve neuskutečnitelný nebo realizovatelný za pomoci dostupných prostředků jen velmi obtížně. V šedesátých letech šlo především o mobilní, lehce předpokládat. Cenným dokladem tohoto přístupu v české dokumentární tvorbě jsou například filmy Heleny Třeštíkové.

A za druhé – agresivní rozvoj vlivu informačních médií (v našem případě televize) s jejich možnostmi ovlivňovat společenské vědomí a názory. Obraz osobnosti, její image a důvody proč, za jakých okolností a jakým způsobem je mediálně prezentována, se stávají neobyčejně významnými. Mediální obraz osobnosti je předmětem

stále vyššího společenského zájmu a pozornosti. Na druhé straně se však jedná i o výraz osobní prestiže. Známý bonmot: „Pán Bůh – neexistuje, protože nevystupuje v televizi,“ je natolik výstižný, že nepotřebuje další komentář.

S postupným obohacováním technických možností a růstem mediálního zájmu o intenzivnější a komplexnější obraz života portrétovaného člověka dochází také k pozoruhodné proměně aktivity portrétovaných a jejich podílu na výsledku prezentovaného snímku. Výrazové prostředky i společenské klima totiž nejen umožňují, ale často přímo provokují aktivitu portrétované osobnosti. Často zde vzniká velice těsné partnerství – a zjednodušeně můžeme říci – i jakási forma spoluautorství. Dokumentaristé portrétovaným nabízejí stále širší prostor k sebereflexi, a ti tohoto aktivního dialogu využívají se stále větší spontaneitou a samozřejmostí. Na druhé straně se častěji stáváme svědky toho, že i dokumentarista, v zájmu navázání kontaktu a dialogu, sám vystupuje před kamerou.

S aktivním vkladem a komunikačním podílem portrétovaných osobností se často setkáváme nejen u rozsáhlejších esejistických portrétů, v nichž bývá jednou z hlavních dramaturgických linií životní příběh, ale také u kratších portrétů *impresivního* charakteru.

Snaha o co nejkomplexnější zobrazení s využitím reálné časové dimenze pak vede také k logickému uplatnění časoběrné metody v těch portrétních dokumentech, kde je natáčení rozvrženo do delšího období. I tato metoda přináší působivé a autentické výsledky díky bohatství materiálu, v němž je zachycen vývoj se všemi peripetie, jež často ani nebylo možné předpokládat. Cenným dokladem tohoto přístupu v české dokumentární tvorbě jsou například filmy Heleny Třeštíkové.

Vývoj však ukazuje ještě dále. Souvisí to opět se skutečností, že možnosti audiovizuálního záznamu, komunikace a vyjadřování se stávají stále dostupnějšími. Příchod lehkých „lidových“ videokamer s vysokou kvalitou záznamu, snadnost jejich ovládnutí a skladebného zpracování materiálu, relativní cenová dos-

tpnost přístrojů – to vše přináší do oboru významný prvek demokratičnosti. Uvedené okolnosti podstatně rozšiřují přístup k základům celého souboru audiovizuálních výrazových prostředků a zpětně ho obohacují. Je to záležitost revolučního významu, srovnatelného s rokem 1924, kdy poprvé přišly na trh levné a lehké fotoaparáty na kinofilm (Leica, později Kodak). Fotografovat mohl najednou téměř každý.

Tím také ztrácejí na významu občas vyslovované námitky a pochybnosti, opakující se periodicky po celé století z kruhů fundamentalistické „čisté“ estetiky, že film je spíše jen reprodukční technikou a není, a ani nemůže být uměním – již proto, že základní výrazové prostředky tohoto média nejsou obecně přístupné všem, jako je tomu v případě hudby, literatury, poezie, tance, výtvarného projevu atd. Tyto kontroverzní názory připomínám hlavně proto, abych ještě více akcentoval fakt, že nyní dosažená demokratičnost v přístupu k audiovizuálnímu výrazovému aparátu neznamená podcenění nebo dokonce ohrožení špičkové umělecké tvorby v oboru, ale naopak žádoucí rozšíření její základny, a tím i výrazových možností.

A ty přicházejí za okolností nežádoucích. Nejprve se objevují pouhé náznaky, jež většinou indikují a signalizují ti nejcitlivější filmaři, kteří svými objevy vyznačují cesty a otevírají dveře, jimiž pak za nimi vstupují ostatní. Ve slavném filmu Krzysztofa Kieślowského AMATÉR představuje Jerzy Stuhr mladého muže, technického úředníka ve velké továrně, jenž podléhá kouzlu filmování. Uvědomuje si, že díky objektivu kamery vidí svět pojednou jinak než dříve. Jeho pohled je intenzivnější, chápavější, jeho horizont se rozšířil. Tato proměna jej posléze přivádí do konfliktu s okolím i do hluboké osobní krize. V jejím nejintenzivnějším okamžiku stojí před zrcadlem v koupelně panelákového bytu, v němž žije, a najednou, jakoby v náhlém prozření, obrací v zuřivém gestu kameru sám proti sobě: jako zbraň, jako skalpel nebo mikroskop. Je to gesto symbolické a mnohovýznamné. Nejde již jen o pouhé svědectví o okolním světě. Kamera tu působí ja-

ko nástroj sebepoznání, sebepřizpůsobení. A tak se otevírají další dveře: *autoportrét*.

Aplikací se brzy vynořuje celá řada, více či méně funkčních a úspěšných. Nejprve se skrývají uvnitř běžné koncipovaných portrétů. Pro názornost dva příklady z nejbližšího okolí: Jan Špáta po krátkém dialogu, probíhající v záběru před očima diváků, odevzdává kameru Vladimíru Dlouhému, „aby si to zkusil.“ A Dlouhý, stížen pocitem odpovědnosti, organizuje před zrcadlem rodinnou skupinku, v níž je současně i aktérem, a natáčí ji. Jde o autentický okamžik s přesnou hodnotou výpovědi, která v té chvíli vyrazuje mnohem víc, než by si portrétovaný ministr zřejmě sám přál.

Druhý příklad: posluchač katedry dokumentární tvorby na FAMU Roman Vávra natočil jako svůj ročníkový film portrét hudebníka Vladimíra Mertvy. V závěru předává za chodu kameru Mertovi, a ten dotáčí poslední záběr filmu sám.

Vývoj v tomto směru akceleruje skutečně prudce. V projektech typu EGO, jež se rojí po celém světě, je kamera předávána přímo „poučeným nepoučeným“, aby sami pořídili celý materiál svého portrétního, a tím vlastně rozhodli o tom, jaké podají sami o sobě svědectví. Dokumentarista (režisér) ustupuje v tomto případě, v zájmu získání co nejosobnějších a nejintimnějších materiálů, ve fázi natáčení zcela do pozadí. O tom, že právě tímto způsobem lze dosáhnout mimořádné autentičnosti obsahu, jež bývá umocněna i neumělostí provedení a formální neofélostí jednotlivých záběrů, jsme se mohli již nejednou přesvědčit. O to zásadnější však bývá v podobných případech konečné skladebné strukturování takto pořízeného materiálu, při němž se poučená a citlivá profesionalita a dramaturgické skladebné myšlení může plně uplatnit v budování výsledného tvaru.

Opět tu nezbyvá než zdůraznit možnosti, jež přináší technický vývoj. Formy vizuálního vyjadřování a komunikace se neustále rošířují. Jestliže kdysi Ewelyn Waugh prohlásil: „Každý člověk může napsat alespoň jednu knihu. A to knihu o vlastním životě,“ dnes bychom již mohli analogicky konstatovat: „Každý

člověk může natočit alespoň jeden film..."

Široké možnosti vizuální kultury a komunikace předvídali někteří prozíraví teoretici (jako například Béla Balázs) již v dřevních dobách kinematografie. Podobné myšlenky se dnes stávají stále aktuálnějšími. Abychom však učinili zadost době a neopomenuli ani dnes módní postmodernismus (ač ho osobně považuji za poněkud vágní), vyzývám, abychom se zřekli bezduchých formalistických komplikací a povrchních narcistních exhibic, které obvykle donekonečna omílají dávno objevené formální stereotypy a za postmoderní se jen vydávají, a hledali spíše v oblasti dokumentárních kvalit v souvislosti s novými postupy, jichž jsem vzpomenu výše.

Pro směr onoho hledání uvedu názorný příklad: před parlamentními volbami rozdali v TV Nova několika exponentům z různých částí politického spektra, kteří souhlasili s tím, že natočí sami sebe v průběhu jednoho dne, malé videokamery. První přišel na řadu poslanec Honajzer. Podrobně zachytil ráno doma. Cvičí kliky, snídá, potom s kamerou u oka přichází do sekretariátu ODS. Reakce sekretářek. Aparátnické laškování. V reakci na přítomnost kamery se střídají okamžiky trapné s milými a humornými. Hlavní kvalitou materiálu je neobyčejná autenticita, pravdivost. Nikdo cizí by v tomto prostředí nemohl něčeho podobného dosáhnout. Přitom nešlo o nic jiného, než že tu byly efektivně zhodnoceny parametry *home videa*.

Nyní se pokusím podrobněji popsat jeden záběr, k němuž směřuji. Honajzer vstoupil do zasedací místnosti, kde právě začala schůze politického grémia ODS. Položil kameru před sebe na stůl. Kompozice v širokém ohnisku je velice dynamická, expresivní, avšak kupodivu i harmonicky vyvážená. Zachycuje ubíhající desku stolu a okolosedící politiky. Na akcentovaném místě, mírně vlevo od středové osy, sedí Václav Klaus. Nikdo si kamery dosud nevnímá. Až po chvíli se obrátí Klaus přímo do objektivu a pobaveně se zeptá: "Pro koho to točíš?" Honajzer za kamerou: "Pro Novu." Odpověď vyvolá svou nepravděpodobností bouři

veselí. Je přijímána vysloveně jako žert. A vtom se z levého horního rohu začne pomalu nasouvat do kompozice oholená hlava Jiřího Rumlá ve velkém detailu. Tedy vzhůru nohama. Když zakryje téměř celý obraz, jeho rty výrazně a mnohoznačně zašeptají: "Všecko je jinak." Těžko si dovedu představit něco výstižnějšího pro naplnění pojmu postmodernismu v oblasti audiovizuálního výrazu. Souhrně řečeno. Nad těmito excesy, které se objevily v souvislosti s novými možnostmi, jež přinesl technický vývoj, bychom neměli povýšeně mávat rukou. Existují, hlásí se o slovo, dostává se jim ohlasu. Nejsou tak bezvýznamné, abychom jim nemohli věnovat pozornost v odborné diskusi i v seriózní profesionální praxi.

Nyní však ke klíčové kvalitě hlavních proudů koncipovaného portrétního dokumentu. Připomenuli jsme zde Roberta Flahertyho jako zakladatelskou osobnost a objevitele metody rekonstrukční dokumentaristiky. Na rozdíl od reportáže, zde člověk za kamerou v naprosté většině případů komunikuje s člověkem před objektivem, a to nejen při vlastním natáčení. Na průběhu vzájemné komunikace závisí ve značné míře podoba a hodnota výsledku.

Je zřejmé, že smyslem dokumentaristovy práce na portrétu je soustředění veškeré energie a schopnosti k tomu, zobrazit podstatné rysy portretovaného, zachytit jeho lidský typ a charakter v životně pravdivých, autentických reakcích. To samozřejmě předpokládá jeho souhlas a spolupráci. Pokud jde o vlastní realizaci, lze tu hovořit o specifickém režijním vedení postavy. Zde nevystačíme pouze s pohotovostí, profesní zkušeností a schopností originálního, ozvlášťujícího pohledu, jako při reportážním natáčení. Při vlastním režijní práci se jednak bezesbytku zúročuje příprava a kontakty před natáčením; onou klíčovou kvalitou je pak schopnost dokumentaristy navázat s portretovaným člověkem co nejhlubší osobní vztah. Jde minimálně o vzájemnou důvěru, aby se model "otevřel". Kvalita tohoto vztahu totiž vždy ovlivní výsledek zcela zásadním způsobem.

Do jisté míry je možno porovnat postup dokumentaristy s někte-

rymi fázemi práce na malířském portrétu. Také malíř se snaží vyjádřit podstatu osobnosti modelu a sdělit svůj názor tak, aby dostupnými výrazovými prostředky řešil zcela konkrétní formální problém a hotovým obrazem pak prezentoval vlastní umělecké a estetické stanovisko.

Proto většinou nejdříve model pozoruje. Skicuje celek i jednotlivé části. Mění úhly pohledu, kompoziční, světelné i barevné vztahy mezi modelem a prostředím. Zkouší různé varianty. Tím zpřesňuje vlastní názor, prohlubuje vztah k modelu a precizuje formální prostředky, jimiž se hodlá vyjádřit. Vztah k modelu a zvolená technika provedení pak do značné míry určují žánr, v němž je obsah ztvárněn. V jednom případě může jít o pojetí diametrálně rozdílné – od velice intimního až po chladně oficiální.

Chci zde však zdůraznit především neobyčejně důležitou fázi „osvojení“ modelu a budování vzájemného vztahu. Dokumentaristický portrét by měl vlastně být časovou a kompoziční fixací takového procesu. Zachycením a stmelením všech skic i pracovních, dílčích fází, a tedy i ztvárněním – vývoje – vztahu k portretovanému je evidentní, že optimálních výsledků je možno dosáhnout zejména v případech, kdy se podaří navázat aktivní oboustranný vztah, založený na respektu, důvěře, otevřenosti, a nejlépe i přátelství. Pak se mění pořadí uzlových bodů na pomyslné ose člověk-kamera-člověk a vzniká přímý, aktivní kontakt model-dokumentarista, v němž je kamera pohotovým a koncepčně řízeným svědkem. Vytvořit takový portrét však není ani jednodušá, a většinou ani časově nenáročná záležitost.

Bylo by jisté zajímavé a poučné podrobit z tohoto hlediska hloubkové analýze jednotlivé díly cyklu GEN a GENUS bez ohledu na to, považujeme-li celý tento projekt za spekulativní či nikoli. Právě zde, díky časovému a dalším limitům, za nichž tyto portrétní studie vznikaly, je možno vysledovat, co přináší kvalité výsledku dimenze vzájemného lidského vztahu dokumentaristy s portretovanou osobností. Tak můžeme v cyklu najít malé klenoty, jaké představuje například Němcův portrét

Ester Krumbachové. Jsou zde však také díly, v nichž je nedostatek osobního vztahu nahrazován chladnou, byť artistní řemeslnou ekvilibristikou, a rovněž produkty duchovně a emotivně prázdné, poznamenané vypočítavostí na jedné nebo dokonce na obou stranách kamery. Na závěr chci ještě vzpomenout etické meze a limity, jež se vznášejí nad většinou dokumentaristických projektů a nad těmi, o nichž jsme dnes hovořili, obzvlášť.

Je to, za prvé – snadnost manipulace s fakty, což vyplývá přímo z povahy skladebné metody. (Překroutit a zamlít pravdivá fakta je přece tak snadné.) A za druhé, je to vovyeurství, dnes umožněné mimo jiné i stále se zlepšujícími parametry záznamové techniky. Stále je nutno klást si otázku: Kam až mohu zajít, abych nepřekročil meze? Do jaké míry mohu ohrozit zveřejněním toho, co natočím, práva, svobodu a osobní integritu druhého člověka?

Úvahu o proměnách dokumentaristického portrétu chci zakončit záměrně velice neteoreticky a osobně. Tvzení, že základním předpokladem zdárného výsledku v tomto směru nebývá pouze profesní zkušenosť a vybavenosť ani schopnosť běžné komunikace, ale především kvalita vztahů, jež se podaří navázat a následně promítnout do výsledného tvaru, mohu doložit i ze své profesionální praxe. Když jsem probíral vlastní filmografii, napačítal jsem čtrnáct portrétních dokumentů. Vystupují v nich: automobilová zvodnice Eliška Junková, heraldik a zpravodajský důstojník Čs. vojska v Anglii Jiří Louda, fotograf Josef Koudelka, univerzitní profesor Luboš a Dušan Holí, legendární hornácký primás, cikán Jožka Kubík, malíři Vladimír Komárek a Josef Wagner a další.

S jistým zadostiučiněním mohu konstatovat, že mé kontakty s portretovanými osobnostmi přetrvaly v naprosté většině případů nejen dobu realizace, ale upevnily se postupně ve vztahu trvalé a přátelské, jež v mnohém inspirativně a pozitivně ovlivnily můj další život.

*Text byl přednesen na FAMU v roce 1998 v rámci autorovy docentské habilitační přednášky*