

Oponentský posudek bakalářské práce Katariny Chalupkové **Fenomén českého dokumentárního filmu – obecný vývoj a zlomové momenty dokumentaristické zkušenosti Heleny Třeštkové**

Vedoucí práce: Mgr. Vojtěch Rynda

Oponent práce: Mgr. Taťána Petříčková, PhD.

Autorka si vybrala velmi aktuální, zajímavé a inspirativní téma práce, což je patrné zejména v hlavní fázi práce, v parafrázovaném a logicky přestrukturovaném přepisu rozhovorů s režisérkou Helenou Třeštkovou.

Práce je poměrně rozsáhlá. V první a zároveň nejdelší části (přibližně po stranu 45) mapuje vývoj českého dokumentárního filmu „v rámci dobových sociokulturních a politickoekonomických okolností.“ (s. 59). Co se týká mapování vývoje českého dokumentárního filmu, musím přiznat, že jsem na rozpacích. Knihy a skripta, ze kterých autorka čerpá, nemám bohužel k dispozici, avšak celý dlouhý text působí jako rychlovýtah z encyklopedie, přeplněný daty a informacemi, často velmi banálními a nepřesnými. Tento dojem ještě podporují jistě doslovné parafráze, často velmi úsměvné, přebírání archaických výrazů, přechodníků, genitivu záporového a partitativního, využívání dnes již nefunkčních přirovnání atd.<sup>1</sup> Snad bych i u věřila, že se tak autorka přirozeně vyjadřuje, to by však nesměla být její práce přeplněná hrubými gramatickými chybami na každé stránce (např. naprosto ignoruje množ.číslo střed. rodu) a také interpunkčními chybami, které často zabraňují správnému porozumění textu.<sup>2</sup> Nic na tom nemění fakt, že je patrně Slovenka.

O jednotlivých fázích a zlomech dějin filmu a o charakteru filmových děl se tak nedozvíme vlastně nic zásadnějšího,<sup>3</sup> navíc některé odbornější popisy vyvolávají spíše dojem, že autorka neví, o čem přesně píše. Sama si klade podmínku seznámit se s dokumentárním filmem (s. 42), avšak text sám toto obeznámení bohužel nenaznačuje. Co je například zmiňovaný flahertyovský způsob filmu *Není stále zamračeno* (s. 24), dále pak totéž u filmu *Zem spíeva?* To se jako čtenář od autorky nedozvídám. O pár stran dříve se dočtu pouze, že „Robert Flaherty uvedl zásadní snímek *Nanuk, primitivní člověk* (1922) a dokumentarismus se v této době stává předmětem teoretických úvah a organizačních snah. Dziga Vertov představuje svou koncepci „přistižení života při činu“ a John Grierson se vedle vlastní tvorby snaží organizačně uchopit dokumentární film jakožto prostor sociologické syntézy rozmanitých tendencí.“ (s. 17)

Nejasná mi připadá charakteristika filmů od sedmdesátých let dál. Cit.s. 34 „Odvracenou stranou takového vývoje je určité rozmělnění dokumentárního filmu jako celku. „Od sedmdesátých let se v oblasti dokumentárního filmu nezjevil žádný osobitý proud (...) Jeho autoři využívají všechny prostředky, prvky a postupy, které mají k dispozici. A není náhodou, že důraz se z vyjadřovacích a formotvorních postupů přenesl na obsah“. Mám tomu rozumět tak, že rozmanitost je odvrácenou stranou současnější tvorby? Nelze rozmanitost chápat i jako možnost generování nových tvůrčích počinů? A malý dotaz ke straně 53, pozn. 12: je opravdu "snaha filmem měnit" některých současných filmařů skutečně o tolik jiná a dynamičtější než předsevzetí „Myslet filmem!“, ke kterému se od roku 2001 hlásí Mezinárodní filmový festival v Jihlavě? Nespočívá snad změna zejména nejprve ve změně myšlení?

<sup>1</sup> „V tomto období se ovšem odstranila dokola používaná typická předepsaná skutečnost, která byla vyčerpaná jako neustále používaný karbonový papír. Česká dokumentární tvorba v průběhu renesančních let nové vlny nakročila cestu k akumulaci myšlenek v myslích diváků.“ (s. 27)

<sup>2</sup> „Očekávání šedesátých let poklesly, ale nevybledly. Lidé si už uvědomovali, že komunistický režim chce udržet svou moc nešťítit se použitím vojenské síly.“ (s. 28)

<sup>3</sup> „Film byl ve Zlíně prostředkem osobního intelektuálního vyžití a jeho tvorba probíhala na kolektivním principu.“ (s. 20)

Současná tvorba je omezena na místy caotický soupis množství děl, dat a autorů prokládaných většinou citacemi ze *Cinepuru*. V této záplavě jmen např. jednoznačně chybí významný současný dokumentarista Jan Gogola, a to nejen proto, že autorka často zmiňuje tvorbu jeho učitele Karla Vachka a Jihlavský festival, v němž autor zvítězil s filmem *Mám ráda nudný život*.

Krátká část práce (přibližně dvanáct stran), částečně citující a převážně parafrázující rozhovor s Helenou Třeštíkovou, je z celé práce nejzajímavější. Autorka v úvodu poukazuje na to, že chápe dokumentární film jako „tvořivou interpretaci reality“, kterou jsem blíže rozvedla v oddílu „Co je to dokumentární film?“<sup>4</sup>. Nutno dodat, že samo rozvedení zahrnuje dva krátké odstavce sestavené pouze z útržků citací asi tří knih o dokumentárním filmu (s. 10-11). Vlastní vhled a výklad postrádám. Dále pak dodává: „Pro potřeby výzkumu pohlížím na tvůrčí proces dokumentárního filmu jako na zhotovování média, které se bere jako prodloužení „záře světa“. Chtěla bych rovněž upozornit na podobnost mezi praxí dokumentaristy a výzkumníka – oba jsou „vlastně prostředníkem, který dosáhl toho, že je přijímán, byť občas není pánem situace, kterou sám vyvolal a kterou chce zvládnout, ale současně vítá každou nepředvídatelnost“. Uprostřed zájmu obou těchto oborů stojí sociální realita, ona Godardova záře světa.“ Autorka má nakročeno k osobité definici chápání dokumentárního filmu, ovšem zůstane v půli cesty, omezí se opět na krátkou citaci, vytrženou z kontextu a dále ji již nerozvine, a to jí přitom jde „o co nejkompexnější pochopení této filmové formy.“ (s. 59)

Zmapovat celé dějiny českého dokumentárního filmu na tak malé ploše s odkazy na film světový zjevně není ta nejrozumnější cesta a většinou nutně vede k takovéto banalizaci (viz např. kapitola o srpnu 68 a nástupu normalizace, s. 28-30) a encyklopedizaci. Nabízí se otázka, zda těchto čtyřicet šest stran plní svou zamýšlenou funkci. Pokud na závěr píše, že jí šlo o obohacení fenoménu českého filmu o autentický pohled dokumentaristky<sup>4</sup>, proč se tedy neomezila na ta období, v nichž Helena Třeštíková aktivně působila a působí a nerozvedla je podrobněji? Naopak tato mi přijdou nejméně rozpracovaná.

Závěrem a výsledkem metodologicky důsledně popsaného výzkumu je pak skutečně pouze pár prohlášení o tom, jak konkrétně tedy H. Třeštíková osvětluje zlomové momenty dokumentárního filmu. „V 1968 vstoupila na území Československa vojska Varšavské smlouvy a začala normalizace, která trvala celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Na konci tohoto období se k dokumentární tvorbě dostává i Helena Třeštíková, která se studiem na FAMU odklonila od předurčené kariéry výtvarnice, v rámci zaměstnání v organizaci Krátký film, kde je časem známá svou orientací na pozorování změny v čase.“ A dále pak: „Rok 1989 znamenal revoluční čas pro českou společnost, jejíž životní podmínky se otočily o sto osmdesát stupňů. Pro dokumentární film tento bod obratu značí otevření hranic ve všech smyslech slova i velké očekávání přepjatého rozvoje. Rovněž i pro tvorbu Heleny Třeštíkové, která točí snímky pro Českou televizi a sama zakládá organizace na podporu dokumentárního filmu(...).“ (s.60)

Předložená práce má dobře zvolené téma a velký potenciál, který však podle mého názoru nebyl ani zdaleka naplněn. Vzhledem k výše uvedenému navrhuji známku velmi dobrá.

---

<sup>4</sup> „Mým záměrem bylo objektivně zmapovat fenomén českého dokumentárního filmu s doplněním o konkrétní autentický pohled čínorodé dokumentaristky, abych dosáhla co nejkompexnějšího pochopení této filmové formy.“ (s. 59)