

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociálních studií, katedra sociologie

Petra Dobešová

**Časoběrný dokument Heleny Třeštíkové
v kontextu sociologie**

Diplomová práce

Praha 2014

Autor práce: **Bc. Petra Dobešová**

Vedoucí práce: **PhDr. Jan Balon, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2014

Bibliografický záznam

DOBEŠOVÁ, Petra. *Časosběrný dokument Heleny Třeštíkové v kontextu sociologie*. Praha, 2014. 91s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce PhDr. Jan Balon, Ph.D.

Abstrakt

Diplomová práce se kromě přehledu nejznámějších filmů Heleny Třeštíkové a nástinu historie dokumentárního filmu v celosvětovém i českém měřítku¹ zabývá zejména stylem časosběrného dokumenty Heleny Třeštíkové, specifiky její metody a náležitosti její tvorby. Cílem práce je toto téma komplexně postihnout, přičemž velký prostor vzhledem k sociologickému potenciálu věci dává tématu v sociálních vědách stále aktuálnímu – otázkám „pravdy“, objektivního přístupu a jejich reflexí v podání různých autorů, teoretiků i tvůrců. Prostřednictvím kompilace knih a článků filmových teoretiků, recenzí a bezpočtu článků a rozhovorů ve filmovém i nefilmovém tisku poskytuje pojednání o časosběrném dokumentu, jeho kořenech, zvlátnostech a souvislostech, které přechází do popisu specifik metody samotné režisérky a konečně i k již zmíněným nejznámějším dílům. Práce tedy na základě primárních, sekundárních i terciálních pramenů, analýzy a interpretace obrazových a tištěných materiálů spojuje přístup recenzentský (poskytuje vodítko k pochopení pro ty, kteří se s tématem časosběrného dokumentu setkávají poprvé) a kritický (přispívá k již existujícímu teoretickému diskurzu).

¹ Oba tyto oddíly jsou vloženy do přílohy, aby nenarušovaly plynulost výkladu, ale poskytly čtenáři zevrubný, přesto dostačující výklad, který uvozuje tematiku dokumentárního filmu jako média.

Abstract

Beyond reviewing Helena Třeštíková's most known movies and an outline of history of documentary film on a global scale and in Czech context², thesis deals with a style of time-collecting method in documentary films by Helena Třeštíková, with specifics of her method and requirements of her films. The aim is to comprehensively cover this topic, with the large space provided, due to the sociological potential, to theme in the social sciences still current - the questions of „truth“, objective approach and reflections from various authors, theorists and filmmakers. Through the compilation of books and articles by film theorists, reviews and countless articles and interviews in the film and non-film press provides a discussion of the time-collecting document, its roots, traits and contexts, which continues in describing the specifics of Třeštíková's methods and finally, as the already mentioned, most famous works. Based on primary, secondary and tertiary sources, analysis and interpretation of visual and printed material, the thesis is a combination of review (provides a guide to understanding for those who meet the time-collecting topic for the first time) and critical approach (contributes to the existing theoretical discourse).

Klíčová slova

Helena Třeštíková, dokumentární film, časosběrná metoda, objektivita

Keywords

Helena Třeštíková, documentary film, time-collecting method, objectivity

Rozsah práce: 163 609 znaků s mezerami

² Both of these sections are inserted in the annex in order to not disrupt continuity of interpretation, but to give readers a comprehensive, yet sufficient commentation that introduces the theme of the documentary film as a medium.

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 10. 5. 2014

Petra Dobešová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce PhDr. Janu Balonovi, Ph.D. za vedení práce, vstřícnost a čas, který mi věnoval.

Mé poděkování patří také rodině a přátelům, kteří mi jsou největší oporou.

Institut sociologických studií
Teze diplomové práce

Název diplomové práce:

Časosběrný dokument Heleny Třeštíkové v kontextu sociologie

Název v anglickém jazyce:

Helena Třeštíková's time-collecting documentary films in the context of sociology

Klíčová slova:

Časosběrný dokument, Helena Třeštíková, historie, sociologie

Klíčová slova anglicky:

Time-collecting document, Helena Třeštíková, history, sociology

Zásady pro vypracování:

Kompilace dostupných textů, rozhovorů s tvůrkyní a relevantními osobami,
rozpracování obsahu jednotlivých filmů

Seznam odborné literatury:

DE JONG, Wilma - AUSTIN, Thomas (2008): *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*. London: McGraw-Hill Education. ISBN 978-0335221912.

TURNER, Graeme (1999): *Film As Social Practice*, London: Routledge. ISBN 978-0-415-21594-7.

ŠTOLL, Martin (2000): *Hundred years of Czech documentary film (1989-1989)*. Prague: Malá Skála. ISBN 80-902777-0-5.

NICHOLS, Bill (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha : Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0.

VINCENT, George, E. (1916): The Social Memory. *Minnesota History Bulletin*, Vol. 1, No. 5, s. 249-259. Dostupné online z WWW: <
<http://www.jstor.org/stable/20160159>>.

GODMILOW, Jill, SHAPIRO, Ann-Louise (1997): How real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory*, Vol. 36, No. 4, s. 80-101. Dostupné online z WWW: <
<http://www.jstor.org/stable/2505576>>.

GAUTHIER, Guy (2004): *Dokumentární film, jiná kategorie*. Praha : Akademie múzických umění : Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena (1998): Dokumentární film a čas. *Film a doba*, č. 12., s. 660-663.

Předběžná náplň práce:

Diplomová práce bude obsahovat uvedení do tématu časoběrného dokumentu jako média a časoběrného dokumentu v rámci tvorby Heleny Třeštíkové. Jednotlivé filmy Heleny Třeštíkové budou prostřednictvím analýzy obsahu popsány, důraz bude kladen na relevantní sociologické aspekty tématu, z nichž nejpłodnější je předpokládán u cyklu Manželských etud, Manželských etud po dvaceti letech a u filmu Soukromý vesmír. Každý z časoběrných filmů Heleny Třeštíkové má sociologický náboj, diplomová práce si klade za cíl jej odhalit, popsat a rozšířit tak možnosti sociologické metody o bádání prostřednictvím právě časoběrného dokumentu.

Předběžná náplň práce v anglickém jazyce:

The thesis shall include the introduction to time-collecting document as a medium and time-collecting document within the creation of Helena Třeštíková. Particular films by Helena Třeštíková will be described through content analysis, emphasis will be placed on the relevant sociological aspects of the subject matter. The greatest relevance is expected at cycle Marriage Stories, Marriage Stories Twenty Years After and at film Private Space. Each time-collecting document of Helena Třeštíková has sociological charge. Thesis aims to uncover it, describe it and extend the possibilities of sociological research methods through time-collecting document.

Obsah

ÚVOD.....	2
1. „DEFINICE” DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	6
2. OTÁZKA OBJEKTIVITY	11
2.1 Střih a skladba v dokumentárním filmu	16
2.1.1 Střih v rámci tvorby Heleny Třeštíkové	18
2.2 Divácká percepce	20
3. CINÉMA VÉRITÉ (DIRECT CINEMA).....	23
4. SBĚRNÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM.....	27
4.1 Historické souvislosti počátku časosběrné tvorby Heleny Třeštíkové a české prostředí.....	30
4.2 Sběrný dokumentární film jako metoda tvorby Heleny Třeštíkové.....	32
4.2.1 Postup práce na sběrném dokumentu a kontext technického vývoje	35
4.2.2 Kontext falibistické objektivit, interpretační volnosti a morální neutrality	36
4.2.3 Kontext časosběrného portrétního dokumentu	40
4.2.4 Kontext přístupu k aktérům a etické odpovědnosti	43
4.2.5 Kontext observačního modu.....	46
5. ZÁKLADNÍ BIOGRAFICKÉ ÚDAJE REŽISÉRKY A KARIÉRNÍ PŘEHLED .	49
6. NEJZNÁMĚJŠÍ TVORBA	56
6.1 Manželské etudy, Manželské etudy po dvaceti letech - Marcela.....	56
6.2 Řekni mi něco o sobě - René.....	60
6.3 Ženy na přelomu tisíciletí – V pasti - Katka	62
6.4 Soukromý vesmír	63
ZÁVĚR	65
SUMMARY	67
POUŽITÁ LITERATURA.....	69
SEZNAM PŘÍLOH.....	74

Úvod

Pojednávání o dokumentárním filmu jako metodě vizuální sociologie může mít mnoho podob. Filmový materiál je možné považovat za prostý záznam dat, stejně jako papír a tužku nebo diktafon. Můžeme jej používat podobně, jako biolog používá mikroskop, může sloužit jako nezkreslená, nebyvale přesná a detailní registrace určité fyzické podoby, jednání, prostředí, komunikace, situací, a mnoho dalšího tak, jak jej používala ve svých výzkumech například antropoložka Margaret Meadová. Na film se také můžeme zaměřit jako na doklad jisté kultury a doby, zkoumat jej z mnoha různých hledisek, hledat v něm vzory, konstrukce nebo stereotypy, zkoumat jejich prostřednictvím společensky podmíněnou atraktivitu určitých témat. Zatímco v případě prvního využití filmu v sociologii je naplňován filmový pás obsahem, v případě druhém je interpretován cizí záznam, film samotný, zařazován do souvislostí, dobového kontextu atp. Oba tyto způsoby využití filmu lze označit jako vědecké. Na linii „vědeckosti“ a „umění“ se Helena Třeštíková a její filmy mezi těmito póly pohybuje v plynulé oscilaci. Buduje tvůrčí, umělecké zpracování na pozadí psychologicko-sociálního problému, což by samo o sobě ještě nebylo v široké historii dokumentárního filmu nic tak objevného, pokud by k němu nepřidávala významnou hodnotu-působení širokého časového úseku. Časosběrný dokument pokrývající tak dlouhé období, jak se o to vždy snaží Třeštíková, je nejen v našem územním kontextu ojedinělý počin. Poskytuje autorský pohled na jisté časové období, zachycuje změny a zejména samotný vývoj, který ke změnám vede. Oproti fotografiím, které jsou také významným zdrojem vizuální sociologie³, je tak schopna do podoby filmu zkoncentrovat mnohem více informací, které je samozřejmě možné „vědecky“ zkoumat, které ale také dost dobře fungují v sociologickém smyslu samy o sobě. Není pochyb o tom, že (dokumentární) film může být a je naplněn sociologicky relevantním obsahem, přináší teoretické a empirické vědění o sociálním světě, a tudíž je z pohledu této disciplíny to, jaký způsobem pojednává o tématech, nabízí interpretace, vysvětlení a argumenty, hodno pozornosti. Některé filmy jsou sociologicky atraktivnější, jiné méně. Výchozím předpokladem diplomové práce je teze, že časosběrné dokumenty Heleny Třeštíkové tuto

³ Relevantní informace v tomto směru podává například esej Douglase Harpera An Argument for Visual Sociology [viz Harper 1998].

sociologickou přitažlivost mají a stojí za to se jim věnovat. Jejím cílem je přinést tematické a teoretické ukotvení pro možné budoucí zkoumání časosběrných dokumentů a zejména časosběrných dokumentů konkrétní režisérky, s důrazem na popsání specifických metod a postupů její práce. Ve stejném smyslu například pojednává o filmech Fredericka Wisemana Timothy Jon Curry, který svůj text uvozuje slovy „*Koneckonců, pokud se my sociologové chceme spolehnout na druhé v produkování vizuálních záznamů naší společnosti, měli bychom důkladně prozkoumat povahu vyrobených záznamů, stejně jako pozadí a metody těch, kdo je produkovali*” [Curry 1985: 35 (překlad P.D.)]. Dokumentární film i sociologie má v samotných základech soustředění na sociální život a odhalování nových významů obyčejných a neobyčejných situací a jejich odhalení širšímu publiku. Obě disciplíny, mnohdy za pomoci stejné metodologie, pořizují data - důkazy a argumenty o světě, ve kterém žijeme, často s cílem jej změnit.⁴ Helena Třeštíková není vědkyně, není socioložka - nechává na každém divákovi, aby interpretoval hrdinovo jednání a motivace, aby zapojil svou sociologickou imaginaci. Poskytuje látku ke „studiu”, k „domácí sociologii”, kterou může provozovat každý, cíleně či nevědomky. Film už dávno není jen druhem jarmarečního zázraku, ani se neupíná k funkci pouhé zábavy. Jako médium, jako zprostředkovatel informací, je široce přístupný a srozumitelný bez rozdílu vzdělání, navíc má oproti psanému projevu větší dopad. To mu dává úžasný potenciál sociálního hybatelství. Společensko-záchovná/destruktivní funkce je jednou ze zásadních funkcí filmu (nehledě na to, je-li fikční nebo nikoliv); film je jednak produktem kultury, ale zároveň se významně podílí na jejím formování.⁵ Stejně jako je možné prací s kamerou a materiálem normy potvrzovat a stereotypy legitimizovat a upevňovat, je možné je také zpochybňovat, překračovat a mazat - a časosběrnému dokumentu v tomto ohledu přiznávám jisté zásluhy. Kromě standardních dokumentaristických technik prostřednictvím zachycení dlouhého časového úseku umožňuje pohlédnout za rozhodnutí a chování lidí, jejich motivace a cestu, která je předznamenala. Ačkoliv toto zachycení nemůže být nikdy komplexní a nikdy se nelze spolehnout na bezvýhradnou autenticitu natočeného materiálu, stále je v této metodě

⁴ Ostatně jak k budoucnosti oboru sociologie poznamenává Howard Becker: “(V) principu, každý sociolog by měl mít praktickou zkušenost filmových dovedností a nástrojů” [Becker 2000: 334 (překlad P.D.)].

⁵ Skvělou reflexí tohoto tématu jsou odpovědi českých dokumentaristů na otázku “Může a má mít dokument ambice měnit svět?” z ankety časopisu Film a doba [viz Film a doba 2010: 16-26].

mnohem více prostoru pro utváření alternativ k mnohdy předsudky prosyceného prostoru hraného filmu. Filmy Heleny Třeštíkové tak jistě lze považovat za významný prostředek umožňující mazání hranic globálně vytvářené univerzality a normality, narušení omezenosti, posunu postojů, vytváření nových názorů, rozšíření poznání, pěstování tolerance a empatie, prozkoumávání alternativ, otevírání nových možností komunikace atp., zkrátka formování jedince (a tedy i společnosti) i vyvolání skutečné reakce.

Dokumentární film, ač často automaticky chápán jako čirý opak fikce, je vždy reprezentací sociálního světa, nikoliv jeho přepisem. Autorský film nezachycuje svět, „jaký je“, není zrcadlem, v jehož smyslu by bylo možné hovořit o objektivistickém ideálu reality, nezávislé na lidském vědomí. Diplomová práce klade kritické otázky, reagující na tuto skutečnost a prostřednictvím výpovědí autorů i teoretiků oblasti dokumentární kinematografie chce přinést reflexi této skutečnosti a postoje k otázce objektivity. Jejím cílem je přispět k debatě o tomto problému, jakož i k rámcovému seznámení čtenářů s metodou časoběrného natáčení a konečně specifickými postupy filmové řeči Heleny Třeštíkové, režisérky, která vrátila dokument do kinosálů v době, když už v to nikdo nedoufal a vyvrátila nepsané pravidlo, že divácky úspěšný film není ceněn odborníky a naopak. Záměrem práce není upnout se k analýze jednotlivých filmů, ale poskytnout rámec, zařazení časoběrného dokumentu Heleny Třeštíkové do kontextu dokumentární kinematografie jako celku, s přesahem do vědecké disciplíny sociologie. Toho dosahuje kompilací dostupných zdrojů, recenzí, relevantních článků, rozhovorů, teoretických statí i zakládajících knih žánru, neméně pak vlastními úvahami, postřehy, interpretacemi a závěry, založenými na studiu textů a filmových děl. Struktura práce je následující: první pasáž poskytuje přehled nejpoužívanějších definic a nastiňuje problém složitosti vymezení hranic dokumentárního filmu. Na toto upozornění navazuje kapitola o možnostech a limitech objektivity v dokumentaristice a mnohými reflexemi této problematiky z pohledu teoretiků i tvůrců, která přirozeně ústí v podobně koncipovanou část o střihu a montáži materiálu do výsledné podoby filmu. Neopomíná ani věc přítomnosti a působení diváků, divácké percepce. Dále se text krátce zabývá hnutím cinéma vérité, jako směrem, jež významně ovlivnil a determinoval způsob práce Heleny Třeštíkové, pokračuje představením principu a příkladů sběrných dokumentů ve světě i na našem území, a poté se zaměřuje na analýzu tvorby konkrétní autorky - Heleny Třeštíkové, postupům a specifikům

její metody. Pro úplnost poskytuje diplomová práce také pasáž o kariérním vývoji režisérky, prvotních motivacích a inspiračních vlivech, stejně jako přehled a krátkou analýzu jejích nejznámějších děl. To vše dává dohromady komplexní rámec pro informované pohlížení na její filmy. Domnívám se, že s tvrzením, že dokumentární film a časoběrný film zejména má sociologický potenciál, by nesouhlasil jen málokdo. Snad proto, že je tato věc považována za samozřejmou, není jí podle mého názoru zatím věnováno tolik pozornosti, kolik by si zasloužila. Tato práce má za cíl přispět k povědomí o časoběrném dokumentu, obestříit jej sociologickým kontextem, nastínit sociologický potenciál takových projektů a poskytnout rámec k dalšímu možnému rozvedení této tematiky a analýzám jednotlivých filmů.

1. „Definice“ dokumentárního filmu

Jak definovat dokumentární film jako kategorii systému kinematografie? Co nebo kdo určuje jeho hranice? Jaký je vztah mezi autenticitou a kreativitou? Existuje klíč, podle kterého je možné dokumentární film oddělit od hrané tvorby? Formulováním odpovědí na podobné otázky se v historii zabývalo a stále zabývá mnoho významných jmen dokumentární teorie i praxe, ve jménu hledání specifik, definic a hranic dokumentárního filmu popsali odborníci tisíce stránek, ale uspokojivé definice a závěry jsou stále v nedohlednu. Termín dokumentární film a jeho náplň je předmětem neustálých diskuzí a není v silách diplomové práce posuzovat přesnosti toho a onoho významu. Proto se práce vzdává ambice dokumentární obor v tomto směru posunout a nečiní si nároky na všeobjímající postihnutí tohoto problému. Abych se mu však zbaběle nevyhýbala, zmapuji alespoň zásadní body programu dokumentární tvorby tak, jak je pojmají významní teoretikové oboru.

Označení „documentary“ poprvé použil John Grierson v souvislosti s filmem *Moana* Roberta Flahertyho. Definitivně se tento termín uchytil po filmu *Nanuk, člověk primitivní*, což je vzhledem k vleklému diskutování o tom, zda díla Roberta Flahertyho vůbec řadit k dokumentární tvorbě, paradox. Jak se hned přesvědčíme, jeho filmy neodpovídají manifestu oddělení dokumentárních a hraných filmů, kterou v roce 1932 Grierson vypracoval následovně:

1. Základem pro dokumentární film je dostat se všude, vybírat ze života a pozorovat skutečný příběh a události (living story) ve skutečné, živém prostředí. (living scene).
2. Neherci v reálném prostředí jsou nejlepšími průvodci moderního světa. Reálné, autentické prostředí poskytuje víc než je schopen kdokoliv v ateliérech vymyslet a vyprodukovat a dává větší zásoby materiálu, který zároveň události celistvěji zachycuje.
3. Tyto zásoby materiálu, plné spontaneity a intimnosti, zachycené kamerou, jsou ve filosofickém smyslu skutečnosti čistší než hrané snímky ze zmechanizovaného studia [Grierson 1963: 105].

Hlavní zásady dokumentárního filmu podle Griersona tedy jsou proniknout všude, pozorovat život, vybírat si v něm vhodná témata a ta nechat ústit do nové umělecké formy,

točit „živoucí událost i dějiny“ [Gauthier 2004: 359-360]. Samozřejmě je tento manifest historicky determinovaný a pro obsáhnutí dnešní množiny podkategorií dokumentárních filmů nedostačující, byl nicméně prvním pokusem nakreslit na dosud nezmapovaném poli kinematografie mezi hraným a dokumentárním filmem zřetelnou hranici. Griersonova definice dokumentárního filmu jako „tvůrčího zpracování skutečnosti“ je jednak stále hojně používanou definicí, a jednak neustálým zdrojem debat a úprav.

Významný americký teoretik filmu Bill Nichols uvádí svou definici z knihy *Úvod do dokumentárního filmu* třemi obecnými výroky o dokumentu - vyprávějí o tom, co se doopravdy stalo (o skutečnostech), vykládají o skutečných lidech, zabývají se tím, co se děje v reálném světě. Tyto laické výklady zpřesňuje a skládá ve vlastní definici, kterou opatrně označuje jako „poněkud přesnější“: „*Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled žitého světa*“ [Nichols 2010: 34]. Zároveň si je Nichols také vědom faktu formování prostřednictvím tvůrčí interpretace a důležitosti institucionálního zařazení filmu - je-li film označen za dokumentární, je to prvotní podnět k tomu, aby tak k němu přistupováno a aby byl za dokument považován. Kromě kontextu a struktury filmu tak vychází označení „dokumentární“ také z představy diváka [ibidem: 52-53]. V rámci definic se Nichols věnuje také pojmenování a vymezení různých kategorií, modelů a modusů dokumentu, které práce využije v pozdější části k teoretickému ukotvení specifické metody časosběrného dokumentu Heleny Třeštkové.

Dalším teoretikem, jehož práci v oblasti definování dokumentárního filmu zmíníme, je francouzský filmolog Guy Gauthier, který se dokumentu komplexně věnoval v knize *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Gauthier se odmítnutím opozice fikčního a dokumentárního filmu vzdává nároku na vytvoření jediné všezahrnující definice a zaměřuje se na klasifikování filmů na základě pěti os, přičemž přiznává, že jako každá typologie, i tato je pouze orientační a i když by bylo hezké moci každý film do matice zařadit, vždy se najdou výjimky. Nabízí vykreslení dokumentárního pole ve formě mřížky několika os vymezujících jednotlivé tendence. Osy této základní konfigurace jsou: vzdálenost v

prostoru (A=blízkost, Aa=územní vymezení), vzdálenost v čase (B=přítomnost, Ba=minulost), technické postupy (C=převažuje význam natáčení, Ca=převažuje význam střihu), způsob přítomnosti mluveného slova (D=kontaktní zvuk, Da=komentář) a struktura filmu (E=posloupnost, Ea=příbuznost (na základě předem připravené koncepce)). Toto definování nám umožňuje značnou množinu kombinací, ale můžeme vydělit alespoň dvě velké skupiny, filmy ve formě ABCDE a jako protipól filmy AaBaCaDaEa. První skupinu Gauthier nazývá filmy „pohledu“ a definuje je jako ty, které mají předem připravený projekt, předpokládající strávení delšího časového úseku na místě natáčení, bez jistoty výsledku a s nutností reagovat na nečekané události. Bývají zaměřeny na nějaký sociální systém, na jednotlivce, skupinu, instituci či společenství. Druhou velkou skupinou jsou reflexivní dokumentární filmy, které jsou také natočeny podle nějakého plánu, ovšem směřují spíše k souborné vizi, kde se autor řídí zejména vlastními představami a hypotézami, které si ověřuje v reálném prostředí a osvětluje na příkladech. Do této skupiny patří historické dokumentární filmy, archivní filmy, interpelativní, investigativní filmy a další [Gauthier 2004: 335-341]. Časosběrné filmy Heleny Třeštíkové řadím spolu s filmy jako *Farrebique* George Rouquiera, *Primárky* Richarda Leacocka, *Já, černocho* Jeana Rouché nebo Flahertyho *Muž z Aranú* do skupiny filmů pohledu.

Nejsnazší a nejrychlejší cestou jak definovat dokumentární film je vymezit jej od filmu fikčního. Toto oddělení by však mělo smysl pouze za předpokladu, že dokumentární film by byl striktně non-fikční, pravdivý, shodný se skutečností [Gauthier 2004: 348]. To však není u dokumentu, jež má ambice být něčím víc, než pouhou bezhlasou dokumentací, možné, jak bude vyloženo v následující kapitole. Soudobí teoretici se shodují na konstatování, že postupy a formy hraného a dokumentárního filmu se prolínají a vzájemně si vypůjčují techniky a metody. Jak říká Rudolf Adler: „(K)inematografie je jedna a její řeč, výrazové možnosti a dokonce i charakteristické postupy, zformované na straně jedné - například metoda skryté kamery, práce s nehercem, nebo naopak dramatická výstavba scény a celku - mohou být efektivně užity na straně druhé“ [Adler 1997: 12]. Kapitulu o definování dokumentu tak uzavřu tvrzením, že kategorie hraného a dokumentárního film lze brát jako „ideální typy“, vyhraněné póly, které mají v kinematografii své zástupce, ale zároveň existuje nesrovnatelně větší množství těch děl, které se jednoznačnému zařazení vymykají, a rozprostírají se na široké paletě omezené těmito dvěma póly.

Jako příklad děl, které se pohybují na hranici toho, co se obvykle označuje dokumentární film, můžeme uvést prvotinu autora, jež je pro někoho možná paradoxně nazýván otcem dokumentárního filmu - Roberta Flahertyho, *Nanuk, člověk primitivní*. V tomto filmu divák pozoruje inuitského eskymáka a jeho každodenní život, shánění potravy, stavění iglů a podobně. Nejedná se však o nepřerušované natáčení skutečnosti, která by se odehrála, i kdyby tam nebyl, nejde o přetisk reality. Každý záběr je výsledkem dokonale promyšlené přípravy, je tvořivým, nikoliv náhodným záznamem skutečnosti. Přesto má film vysokou hodnotu autenticity - situace totiž nejsou fikcí, existují či v nedávné historii existovaly v ustálených podobách, nezávislých na aktu natáčení. Podobný je i Flahertyho další snímek *Muž z Aranú* - je rekonstrukční, inscenovanou dokumentaristikou a zároveň záchrannou antropologií - na základě historických daností se snaží rekonstruovat všední situace života inuitské osady, které samy, nebo jejich specifický postup řešení, pomalu mizí, které jsou výsledkem zkušeností předcházejících generací (pro účel natáčení např. naučil Nanuka starou techniku lovu harpunou nebo inscenoval lov tuleně). Hrdiny jsou neherci ve svém přirozeném prostředí, jejich individuální charakteristiky jsou však potlačeny na úkor generalizace typu člověka, patřícího do nějaké skupiny. Tak je například pro potřeby filmu Nanukova rodina sestavena z Eskymáků, kteří ve skutečnosti rodinu vůbec netvoří. Záběry „sehrané“ pro kameru jsou postaveny na konstrukci odporovaných, typických a pravděpodobných situací. Příběh, resp. situace strukturující film, navíc nebyly pouze produktem Flahertyho pozorování, natočené záběry každý den vyvolával a promítal je k připomínkám a návrhům samotným Inuitům - Jean Rouch tuto metodu nazýval metodologickým konceptem sdílené antropologie. Podobným stylem byl stvořen také film *Farrebique* (1946) Georgese Rouquiera, který zachycoval strukturální změny francouzského venkova po druhé světové válce. Neherci, příbuzní autora, zde hrají „role“ vlastních životů, členů jedné rodiny. I v tomto filmu se pracuje s typizací situací a jejich možných, dokonce pravděpodobných modelů. Ačkoliv se příběh odehrává v rámci připraveného scénáře, je film autentický, což je umocněno skutečností, že režisér zaznamenává vlastní životní zkušenosti.

Hranice mezi dokumentárním a hraným filmem je proměnlivá a s každým natočeným dílem se může posunout či rozostřit, což však není na škodu, spíše naopak - fakt, že nelze pro všechny dokumentární filmy vytvořit všeobjímající definici dokazuje

životaschopnost a neumdlévajícího tvůrčího ducha oboru. Terminologie dokumentárního filmu tedy není a nejspíš nikdy nebude jednoznačně uzavřenou záležitostí a její variování závisí na tvůrcích - ti nabourávají konvence, objevují alternativní přístupy, volí nové formy. To, co se může zdát experimentálním postupem, může odeznít, ale také se to může stát novým standardem. V případě tvorby Heleny Třeštíkové není situace v zásadě složitá – lze ji bez váhání označit za dokumentární ve všech možných směrech. Její postup práce odpovídá jak „klasickému“ modelu podle Griersonova manifestu, dalším definicím i obecným poučkám, ale také dokumentaristickému zařazení na základě označení diváků.

2. Otázka objektivit

Po objasnění složitosti pojmu dokumentárního filmu a jeho „hranic“ bych se ráda věnovala neméně důležitému tématu, které je v sociálních vědách obzvlášť reflektované, a to problému objektivit. Ještě než přistoupím k pojednání o objektivitě v dokumentárním filmu, vymezím, jak práce pojem objektivit chápe. Hovořím-li zde o tom, že je nějaký tvůrce „objektivní“, či „objektivnější než jiný“, nemám na mysli objektivistický ideál objektivit jakožto přesvědčení, že realita existuje nezávisle na myslích jedinců a je poznatelná sama o sobě jako taková, ale upřednostňuji falibilistické pojetí objektivit v podobě kritické intersubjektivit tak, jak ji pojímá Brian Fay v díle *Současná filosofie sociálních věd*, tedy jako jakousi intelektuální poctivost, založenou na tom, že badatelé v každé části procesu epistemické činnosti „překračují úzké subjektivní sklony a předsudky“ [Fay 2002: 252]. Zkoumající se nemusí snažit o nezainteresovanost, ale musí si uvědomit, přiznat a reflektovat všechny preference, pozice a epistemologické předpoklady, intelektuální a politické závazky, vzít v úvahu sociální situovanost zkoumání, a také být otevřen prověřování jiných pojetí a metod, dialogům, kritice a případnému revidování na základě kritiky [viz ibidem: 237-261].

Ve falibilistickém pojetí objektivit tedy může být autorský/tvůrčí dokument⁶ vysoce objektivní. Hovoří-li se o dokumentu jako dokumentaci, transkripci, prostém záznamu události v celé délce jejího trvání (např. záznam z bezpečnostní kamery, přenos fotbalového utkání, instruktážní filmy), je míra transparentnosti, jednoznačnosti, hodnoty indexového zobrazení i objektivit ve smyslu „objektivní pravdy“, založené na realismu vysoká, ale přítomnost tvůrčího hlasu je minimální. „*U vědeckých filmů je prioritou jednoznačnost a srozumitelnost, zatímco k ceněným kvalitám dokumentárních filmů patří expresivita, styl a někdy i nejednoznačnost*“ [Nichols 2010: 163]. Tematická a územní selekce, přítomnost autora a všech různých metod, postupů a preferencí hovořit o objektivistické objektivitě znemožňují. Shodují se na tom mnozí čeští tvůrci; například Drahomíra Vihanová říká: „*Domnívám se, že debaty o subjektivitě a objektivitě v*

⁶ A takové jsou ze své podstaty všechny dokumentární filmy, jak říká Gauthier: „*Některé dokumentární filmy jsou „autorské“, aniž o to usilovaly, jiné se odtrhly od reality vedeny touhou po tvůrčím přístupu*“ [Gauthier 2004: 369].

dokumentárním filmu jsou zavádějící a skoro zbytečné. Skutečná objektivita je nedosažitelná (a snad i nežádoucí) a v případě subjektivity je možné hovořit jen o její větší či menší míře. Subjekt autora se promítá do každého filmu (...)” [Film a doba 2002: 12], Roman Vávra přitakává: „Nevěřím v objektivní pohled jednotlivce. (...) Myslím proto, že subjektivita autora je nedílnou součástí, a snad i přímou podmínkou dokumentární tvorby” [ibidem: 18]. Podobně se vyjadřuje i Petrůň „Diskuze o objektivitě ztrácí smysl, stejně jako pozitivistický přístup vědců, snažících se dobrat exaktního poznání sběrem empirických dat. Lidské myšlení je sociálně a kulturně ovlivňováno, proto i jeho produkty (film i vědecký text) musí být analyzovány vzhledem k těmto sociokulturním aktuálním realitám a nikoli poměřovány svou shodou s objektivní skutečností, pro jejíž posouzení není arbitra” [Petrůň 2011: 231]. Tvůrci dokumentárních filmů by se měli být v zájmu objektivitu stejně jako sociální vědci snažit o intelektuální poctivost a neustálou reflexi svých postojů.

Sama Helena Třeštíková ke vztahu dokumentu a objektivitu říká: „Je to „film faktu”, nevymýšlíme si, snímáme realitu. Ale o existující realitě je možné vyprávět tisícovým způsobem a v tu chvíli přichází ke slovu onen subjektivní přístup” [Třeštíková in Plítková-Jurovská 1990: 59]. Dokumentární film by podle ní měl být „zprávou o lidech a o době, a úplně nejméně o tom, kdo ho dělá” [Třeštíková in Trávníčková 2002: 7]. Volba tématu a jeho protagonistů, úhel pohledu, použití výrazových prostředků, postavení a vůbec rozhodnutí o zapnutí/vypnutí kamery, nehledě na selekci při střihu a montáž do výsledné podoby filmu, které se budu věnovat odděleně... To vše a mnohé další je volbou každého režiséra, jejímž následkem je nemožnost odosobnění od hotového filmu, což v mnohých rozhovorech potvrzuje i sama Třeštíková. „(A)utor filmového dokumentu na základě (...) životních zkušeností, formuje bezprostředně kamerou obraz reality samé a prostřednictvím jejího výběru, třídění a kompozice zdůrazňuje svoji tvůrčí ideu” říká Rudolf Adler [Adler 1999: 13]. Film jako médium, jako zprostředkovatel informací, má vysokou míru obecné srozumitelnosti a může tak do velké míry zastírat osobu autora, což v psaném nebo mluveném textu není tak snadné, zároveň zpravidla nedává zdaleka takový prostor pro imaginaci a vlastní interpretaci [Petrůň 2011: 32]. Na fakt přítomnosti autorství by však divák neměl zapomínat, ač se na základě fotofonografické povahy filmu a minima symbolizací, interpretací a abstrakcí může zdát materiál bezvýhradně skutečný a reálný, ve smyslu komplexnosti zachyceného jevu.

Každý tvůrčí dokument má však vlastní „hlas“, odrážející hlas autora. Filmový proces je selektivní záležitostí, která nemůže postihnout skutečnost v její totálnosti, nemůže být jejím duplikátem. „*Jakoukoliv otázku a debatu o subjektivnosti a objektivnosti dokumentárního filmu pokládám za irrelevantní, věci nepřiměřenou a dávnou překonanou. Mnohem raději než jestli je nějaký film „subjektivní“ nebo „objektivní“, se bavím o tom, zda je pravdivý, inteligentní, působivý a přesvědčivý, nebo zda je manipulativní, lživý, povrchní a nepřesvědčivý*“ říká Igor Blaževič [Filmové listy 2004: 11]. Dokumentaristika, ač je součástí kinematografického systému, který se vyznačuje schopností fixovat a zpětně reprodukovat neobyčejně intenzivní podobu takového výseku reality, který vnímáme očima, není fotografování reality, je to „*(...) největší možné přibližování se k tomu, čemu říkáme „skutečnost“*“ [Gauthier 2004: 30], vyprávění, vznikající s využitím vyjadřovacích prostředků filmu. „*Hlas dokumentu může šířit tvrzení, předkládat perspektivy a vyvolávat pocity.*“ Je to „*(...) specifický způsob, jakým konkrétní film vyjadřuje své vidění světa*“ [Nichols 2010: 85]. Právě přítomnost tohoto hlasu rozlišuje dokumentaci (jako je záznam bezpečnostní kamery) od dokumentárního filmu. Ona perspektiva je vždy přítomná, ať se hlas filmu může zdát sebe víc nezaujatý. „*(D)okumentární filmy hovoří o žitém světě prostředky zvolenými tak, aby nás dokázaly dojmout či přesvědčit. Zabývají se těmi aspekty zkušenosti, jež spadají do obecných kategorií sociální praxe a institucionálně zprostředkovaných vztahů: rodinným životem, sexuální orientací, sociálními konflikty, válkou, národní příslušností, etnicitou, historií a tak dále. Čerpají sice z důkazů, samy o sobě však faktickými doklady nejsou. Mají svůj hlas a perspektivu, jejichž prostřednictvím s námi komunikují*“ [ibidem: 135]. Je tedy zřejmé, že objektivistická objektivita je pojem, s kreativním vyjádřením dokumentární tvorby neslučitelný a autor, používající osobité postupy, které fungují jako otisk prstu nebo podpis (z široké škály vyjadřovacích postupů zmíním například kompozici záběru, použitou hudbu a zvuky nebo stříhovou skladbu), se zobrazení skutečnosti může pouze více či méně přiblížit. Stejně je tomu v případě výrazu pravda, ostatně i skutečnost a realita jsou pojmy, které jsou předmětem bezvýhodných diskuzí o definicích, co se pod nimi vlastně skrývá. Náměty dokumentárního filmu vždy sice vycházejí z reality, a jak říká Rudolf Adler: „*realita, skutečnost, veškeré projevy života, dění - to je základní látka tvůrčího procesu*“ [Adler 1999: 27], v souladu

postmodernistickou pluralitou však neexistuje žádný převyšující soudce, který by tyto pojmy mohl v rámci dokumentárního filmu naplnit nezpochybnitelnými významy.

Hlavními úkoly dokumentu jsou popisovat skutečnost, rozkrývat, rekognoskovat společnost a do hloubky do ní pronikat, zaznamenávat skutečnost. Jak ale poznamenává Gauthier: „*K pravdě se dá možná přiblížit, ale dosáhnout jí je odsouzeno k nezdaru*“ [Gauthier 2004: 24]; Henri Stork dokumentární film definoval jako „*zoufalou snahu rekonstruovat pravdu*“ [ibidem: 193], Ralph Lee říká „*myslet si, že je zde nějaká „pravda“, kterou objevíme, je jako hledat konec duhy*“ [Lee in de Yong 2008: 169 (překlad P.D.)]. „*Namísto potácení se mezi idealistickou vírou v dokumentární pravdu a cynickým odkazováním k fikci uděláme lépe, budeme-li vymezovat dokument nikoliv jako esenci pravdy, ale jako soubor strategií, jejichž cílem je vybrat z horizontu relativních a podmíněných pravd*“ [Williams 1994: 14 (překlad P.D.)]. Můžeme s rezervou hovořit o zaznamenání skutečnosti, nikoliv ale nedosažitelné pravdy. Tvůrčí zpracování skutečnosti však není nutné pojímat v negativních konotacích - je to to, co odděluje dokumentární film jako umělecké dílo od prosté dokumentace, pouhého fotofonografického záznamu výseku reality. Úkolem dokumentu není a nemá být věrné přepsání skutečnosti, ale její autorské uchopení - je zkrátka nutné si v každém okamžiku uvědomovat, že „*(v)še co vidíme a slyšíme, nejenže reprezentuje žitý svět, ale i to, jak chce filmový tvůrce o tomto světě hovořit*“ [Nichols 2010: 84]. Tak jako divák předpokládá, že natočený materiál má k zaznamenaným událostem vysoce indexový vztah, stejně tak předpokládá (nebo by měl), že film jako celek poskytne autorský úhel pohledu, který za účelem vytvoření uměleckého, nejen informačního výtvaru, přesáhne hranici pouhého dokladu těchto událostí.

Při všem řečeném je ale zásadní, aby nikdy nedocházelo k manipulaci a zkreslení obrazů - prvenství má vždy skutečnost. Ačkoliv je každé dílo pouhou reprezentací skutečnosti, musí být zachována autenticita materiálu, která je také zásadní proměnnou, ovlivňující diváckou percepci. To, jestli divák zakouší situace a jednání aktérů jako autentické, je pro vnímání filmu jako dokumentu velmi podstatné. „*Každý film je subjektivní (...). Ovšem vedle subjektivnosti každého díla je důležitá i jeho vnitřní pravdivost*“ říká Marek Hovorka [Filmové listy 2004: 11]. Chybí-li autenticita, ztratí divák důvěru ve film jakožto ve zdroj pravdivých informací - aby připustil, že postavy a situace

jsou pravdivé, musí filmu důvěřovat. Přirozenosti a životní pravdivosti, kterou nepoznamenává existence kamery a stylizace pod dojmem její přítomnosti je možné dosáhnout osobním kontaktem lidé před a za kamerou a oboustranným vztahem důvěry, rovnoprávnosti, upřímného zájmu a snahy o poznání. „*Prostředí prostě musí fakt natáčení dokonale vstřebat, pominout jeho rušivost a výjimečnost, aby reagovalo životně, pravdivě a přirozeně*” [Adler 1999: 50]. Autenticita tedy vzniká zejména v průběhu natáčení. Na druhou stranu velmi záleží na způsobu vyprávění, na celkové kompozici díla. Jako dokumentární filmy tak mohou být označena a přijata i díla, která jsou zřejmým produktem režie a zároveň odmítnuta ta, jejichž matérie je prokazatelně autentická. Dokumentární materiál je o to přesvědčivější, dokáže-li „přiznat barvu” co se týče přístupu a postavení kamery⁷, způsobu realizace a zejména přístupu a vztahu tvůrce ke zkoumanému. To, jak svobodně tvůrce nakládá s pravdou, je otázkou metody, potažmo etiky. Není-li tvůrce nestranný, měl by toto východisko předem deklarovat. V každém případě platí, že divák musí být při kontaktu s dokumentárním filmem bdělý⁸. Překrucování fakt, vymyšlení si, pozměňování reality, lež – nic z toho se nepromíjí: „*Zájem diváka vzniká ze situace, která je specifická právě pro dokumentární film a to, že sleduje konkrétního, živého, skutečného člověka. Tento fakt si dokumentarista i divák velmi intenzivně uvědomují a proto bude film vědomě tvarovaný tak, aby nevznikly ani nejmenší pochybnosti, že se jedná o výpověď o skutečnosti*” [Plítková-Jurovská 1990: 7]. „*Dokumentární film je úspěšný tehdy, pokud divák tvořivost autora, kterou si samozřejmě uvědomuje, necítí jako bariéru mezi ním a skutečností, ale jako zprostředkování*” [ibidem: 61].

⁷ Gilles Marsolais vyjmenoval tři přístupy kamery k člověku:

„1. Kamera není v realitě přítomná (*camera absente*), filmované osoby o ní nevědí. Bud' je “skrytá” nebo je natolik vzdálená, že umožňuje nepozorované natáčení.

2. Kamera je v realitě přítomná, pracuje jako pozorovatel, přímý účastník akcí (*camera presente*), Takové postavení kamery může vyvolat změny v chování člověka, což je možné považovat za přirozenou reakci. Odstraní je až situace, která upoutá pozornost lidí a která umožní natočit akci v jejím přirozeném příběhu.

3. Kamera se zúčastňuje akce probíhající v realitě, stává se její součástí (*camera participante*). Kamera zasahuje do průběhu událostí, vyvolává určitou situaci, která by bez její přítomnosti nevznikla, nebo by aspoň nevznikla v té podobě” [Plítková-Jurovská 1990: 46].

⁸ „*Pokud si myslíme, že vidět vždy znamená věřit, riskujeme, že nám nedojde Buňuelova ironie ani manipulace Leni Riefenstahlové*” [Nichols 2010: 67].

Realita je mnohovrstevnatá, a to tak složitě, že zkrátka není možné zachytit všechny příčiny chování, motivace jednání ani geniálním, nestranným okem kamery. Skrze film si nelze dělat nároky na odhalení komplexní skutečnost - to, že má kamera schopnost zaznamenat část existující reality jí nedává absolutní kontrolu nad autenticitou ani pravdivostí výpovědi, to je v rukou autora a jeho tvořivého přístupu.

2.1 Střih a skladba v dokumentárním filmu

Část práce na dokumentu, ve které se může rozhodnout o podobě celkového díla a jeho vyznění, část, která se nejnáze může stát prostředkem manipulace, je proces střihu. Selektce, třídění a následná skladba je zásadním nástrojem pro vyjádření tvůrčí myšlenky. Pragmaticky toto vyjadřuje Robert Flaherty: *„Předmětem dokumentárního filmu, tak jak jej chápu já - je život ve tvaru, v jaké skutečně existuje. To ovšem neznamená, jak se mnozí často domnívají, že úkolem režiséra dokumentárního filmu je natáčet bez výběru sérii šedých, monotónních obrazů. Zde existuje výběr a možná, že přísnější, nežli je tomu u hraného filmu. Nikdo nemůže, aniž by se nedopustil škod, natáčet a promítat cokoli se mu zachce a kdyby to udělal, vznikl by souhrn fragmentů bez souvislostí a významu a pak by ovšem nešlo o film, nýbrž o jakýsi sled záběrů”* [Adler 1997: 13]. Autorská myšlenka, názor, hledisko, vše se vyjeví v úpravě filmového materiálu prostřednictvím střihu a skladby. Jak podotýká Adler – *„Pojmy střih a film tu prakticky splývají”* [ibidem: 60]. Ve střihu a postprodukcí je žádoucí vybrat materiál a složit do nových souvislostí tak, aby nabyl smysluplné kompozice, odpovídající autorově myšlence a zároveň požadavku autenticity a objektivitě ve smyslu intelektuální poctivosti.

Pro různé tvůrce má střih různou důležitost. Například Pierre Perrault, který se striktně snažil vyhnout podezření z jakékoliv manipulace a rozchodu svých filmů se skutečností považoval střih za jakýsi akt uspořádání, který nijak nenarušuje autenticitu snímku [Gauthier 2004: 201]. Že je proces natáčení důležitější než střih zastával také Andrej Tarkovskij: *„Nemohu souhlasit s těmi, kteří si myslí, že střih je určující prvek filmu. Film by potom vznikl hlavně na střihačském stole (...)”* [ibidem: 207] nebo Dziga Vertov, který tvrdil, že střih jinou koncepcí reality, který neohrožuje celistvou skutečností [ibidem:

213]. Jean Mitry však odpovídá: „Nelze bránit stříh a současně podporovat nedělitelnost skutečnosti. V tom je jasný rozpor” [ibidem: 212] a upozorňuje tak na rozkol mezi záběry, které zaznamenávají skutečnost a stříhem, který je výsledkem čiré tvořivosti. Podobně hovoří o stříhu Marie Plítková-Jurovská, když tvrdí, že prostřednictvím stříhu vytváří film novou skutečnost, „nový kinematografický svět, který je jiný než svět skutečný“ [Plítková-Jurovská 1990: 23]. Uspořádání jednotlivých záběrů podle ní ovlivňuje jejich smysl a vytvoření vlastního filmového světa, nové skutečnosti, je pak pravým posláním filmu [ibidem]. Většina autorů je ochotna přiznat, že stříhání je nevyhnutelné a nese jistá omezení a následky, že jeho prostřednictvím se materiál redukuje, něco se „vypíchne”, něco se potlačí či vynechá, že zkrátka není možné zachovat skutečnost v její celistvosti. Pokud souhlasíme s touto myšlenkou, zbývá otázka po hranici, kdy je zpracování materiálu ještě vedeno vůli autora pravdivě podat svědectví a kdy je vedeno jeho subjektivními postoji. Kdy je odpovědné a citlivé a kdy už dochází k překrucování skutečnosti a manipulace s divákem, která je o to nebezpečnější, že se opírá o „pravdivě natočené” situace [Gauthier 2004: 215].

Cílem stříhu je obnovit v procesu montáže pocit skutečnosti, které se autoři účastnili, nikoliv jen popisem, ale zobrazením příběhu, přičemž prvek dramatického příběhu není vynalezen, přidán, ale pouze objeven, zachycen [Plítková-Jurovská 1990: 40]. Richard Leacock doplňuje „Vždy se mi při montáži zdá, že jsem nafilmoval pravdu v její celistvosti. To je samozřejmě nemožné. Hlavní problém při montáži je v tom, odhalit linii příběhu a zůstat přitom věrný skutečnosti” [ibidem: 41]. Diskuzi o problému kreativního stříhu uzavřu vše shrnujícím citátem Jeana Rouché: „Co děláme při montáži? Bereme prvky skutečnosti a stříháme je podle pravidel, která jsou momentálně úplně libovolná, a spočívají v tom, že tyto prvky považujeme za příliš dlouhé a nevíme proč. Např. na nějaké téma máme hodinu a půl, potom se rozhodneme ji zkrátit na čtvrt hodiny a nebo na pět minut - proč? A už se stříhá. Stříhá se, aby se spojila dohromady konverzace (...). V tom může spočívat falšování. Avšak tvoří se v tomto okamžiku fikce? Nevím, v každém případě je to podstatný moment. (...) Montáž je práce, při které vybírám prvky a pokouším se vyjádřit, co je podle mého mínění výrazem skutečnosti, ale co je vlastně vrcholně subjektivní. (...) Celý film se musí znovu promyslet, to je důvod, proč je montáž tak obtížná a tak zdoluhavá” [ibidem].

2.1.1 Střih v rámci tvorby Heleny Třeštíkové

Pro časosběrný dokument je bolestným faktem, že žádný záběr nelze opakovat, to, co nebylo natočeno, již natočit nelze⁹ a tudíž je nutné ve střížně pracovat pouze s materiálem, který je k dispozici. I Helena Třeštíková si ve střížně nezřídka posteskuje, v jaké situaci měla položit otázku jinak, kdy měla protagonisty nechat rozvinout myšlenku a mnoho dalších maličkostí. Materiál není možné měnit, ale pouze reorganizovat [Petráň 2011: 140]. Vzhledem k tomu, že časosběrná metoda je založena na nepředvídatelnosti budoucího děje, nemá Helena Třeštíková během natáčení daný celek, který by vyplňovala záběry, kdy by věděla co točit, kam přesně postavit kameru. Nemá představu o vznikajícím celku, tudíž je jí odepřena možnost průběžné selekce, vytváření návazností a souvislostí do nějaké pevné struktury. Stručně řečeno neexistuje obsahová představa finálního produktu, který by naplňovala během procesu natáčení a kterému by tento proces mohla přizpůsobit. Následně je režisér nucen „(...) držet se hlavní linie scénáře, který sám nenapsal” [Gauthier 2004: 43]. Takový je úděl filmu, vznikajícího ve střížně. Proti němu lze postavit film vznikající v kameře (na place), kdy má film již danou rámcovou strukturu, kterou získaný materiál vyplňuje¹⁰. V některých případech detailní rozmyšlení rámce umožňuje i střih přímo v kameře, který tak postprodukci odsunuje do pozice zprostředkovatele technické a kosmetické úpravy díla [Petráň 2011: 259]. Jean Rouch k tomuto tématu říká: „Když jste svým vlastním kameramanem, vyřešíte zároveň problémy montáže. (...) Můžete zastavit kameru v okamžiku, kdy se vám zdá, že to co lidé říkají není zajímavé, děláte vlastní výběr, který je nekonečně riskantnější, než když necháte kameru běžet. Ale ovládáte plně svůj film” [Rouch in Plítková-Jurovská 1990: 44-45]. Petráň konstatuje: „Přesouvání těžiště tvorby filmu do střížny má i své nesporné výhody: neeliminuje předem určité momenty, které by vůbec nebyly natočeny. Do střížny se tak dostává i materiál, který teprve v novém kontextu může být vyhodnocen jako důležitý a selekci při natáčení by vůbec neprošel. (...) (R)ozhodnutí je možno činit s odstupem a klidu střížny, s veškerým potřebným zázemím,

⁹ V diskuzi s diváky po promítání filmu *Život s Kašparem* v rámci MFDF v Jihlavě pojmenovala režisérka důležité nezachycené záběry jako hřbitovy promarněných šancí.

¹⁰ Petráň upozorňuje, že ani jeden z těchto dvou tvůrčích stylů se většinou nevyskytuje v podobě svého ideálního typu, nýbrž že většina filmů vzniká kombinováním obou přístupů, z nichž jeden dominuje [viz Petráň 2011: 261].

konzultacemi s odborníky, či dramaturgy” [Petráň 2011: 261]. Adler v souvislosti se střihem a komponováním do celku filmového vyprávění upozorňuje na přehnaně schematické a ploché rozdělení tří fází vzniku filmu, kterými jsou syntetická fáze (scénářistická a přípravná fáze), analýza systematického procesu (vlastní natáčení) a závěrečná, kvalitativně vyšší syntéza (skladba). Souhlasíme-li s tím, že „(s)kutečně tvůrčí praxe nepovažuje film pouze za výrobek, jehož polotovár, po dohotovení určitého počtu operací, předá jeden provoz druhému, jako na běžícím pásu (scénárista režisérovi, ten pak střihači), ale akcentuje především kontinuitu celého procesu, dialektickou jednotu analytických a syntetických tendencí, působících po celou dobu jeho trvání, vyústující v závěrečnou syntézu obsahu a formy, vyjadřující autorský pohled a stanovisko” [Adler 1997: 60-61], měli bychom prohlásit časosběrný dokument za tvůrčí počín par excellence. Na počátku je přítomen pouze námět, etapy probíhají paralelně, scénář se vytváří v podstatě až ve střížně. Tam probíhá „psaní scénáře, dramaturgie, stavba scén, hledání logiky, souvislostí - všechno najednou” [Třeštíková 1998: 663].

Plítková-Jurovská se v knize *Člověk v dokumentárním filme* zabývá postihnutím metody práce Richarda Leacocka: Těžiště filmu je v natáčení materiálu během aktu samotné události, který se později autorsky zpracuje do celku v podobě výpovědi o konkrétní události. Tato událost je ve své skutečnosti nepředvídatelná, a není tak možné vytvořit dopředu tvar, obsah ani podobu realizace - střih je pak významnou metodou, jak odhalit smysl a dramatický obsah skutečnost [Plítková-Jurovská 1990: 39]. Tuto premisu lze směle aplikovat na metodu časosběrného dokumentu Heleny Třeštíkové. Robert Drew k tomu dodává: „Důležité je říci příběh. (...) 75% nebo až 80% času, úsilí, přemýšlení věnujeme na to, abychom odhalili v natočeném materiálu, v čem spočívá příběh a jak ho při montáži ukázat“ [Drew in ibidem: 40]. Sama Třeštíková vidí střih jako magii. „Při střihu se dá dosáhnout úžasných efektů - to spojování a konfrontace obrazů, sekvencí, situací... (...) Navíc další montáží, obrazu a zvuku, nevzniká jen součet, ale násobek. Je to fascinující nabídka možností” [Třeštíková in Halada 2006: 23]. Vybrat z desítek hodin záznamu ty záběry, které mají klíčovou výpovědní hodnotu, však rozhodně není snadný úkol. „Hlavní problém, který řeším, je, jak mnohovrstevnatou skutečnost, to, co se denně děje, zhustit. Stále se sama sebe ptám: „Co jsou ty momenty, na kterých se dá doba nějak demonstrovat? Je to ono? Nedívám se špatným směrem?““ [Třeštíková in Kourová 2012:

23]. Jak režisérku komentuje „slovníkový“ Český film: Režiséři-dokumentaristé, „(s)tříh a montáž v jejím pojetí nevyčnávají a nevnučují názor, vedou k nacházení významů a souvislostí. Slouží též časové kondenzaci a tím dramatičnosti (...)“ [Štoll 2009: 583]. Když Adler tvrdí, že „(s)kladebný postup musí vycházet ze základní premisy - vyvolat, stupňovat a udržet zájem diváka. Ten je možno získat a neztratit jen takovou organizací materiálu, jež vyvolává napětí“ [Adler 1997: 64], s jistotou by Helena Třeštíková odpověděla „Ano, a díkybohu takový materiál k organizaci zajišťuje plynutí života a realita samotná.“

2.2 Divácká percepce

V oddílu věnovanému objektivitě jsem se již dotkla tématu, které si zaslouží alespoň krátké rozvedení - je jím divácká percepce. Příjemci sdělení, tedy publikum, jsou samozřejmě nezbytnou součástí kinematografie - dostat svoje téma, myšlenku, názor, film k obecnstvu je hnacím motorem každého autorského počínu. Film prochází dvojitým kódováním, dvojitým zprostředkováním, nejprve na úrovni tvůrce a potom diváka. Teprve konkrétní divák tedy v interakci s filmem znovuutváří jeho význam; s každou diváckou percepcí film nabývá významu. Jak popisuje Gauthier: „*Vnímání filmu v sobě snoubí dešifrování a konstruování abstraktního a symbolického sdělení a zároveň vyvolává konkrétní a tělesné pocity, dojmy, emoce, pramenící z matérie obrazu (...)*“ [Gauthier 2004: 23]. Směr a účinek divácké percepce, je ovlivněn psychickou, sociální i fyzickou situací každého jednotlivého diváka a také konkrétním společenským kontextem a okolnostmi a podmínkami projekce; tedy jak každou jednotlivou kulturní, sociální, genderovou a individuální entitou zvlášť, tak množinou těchto identit v sále a jejich interakcí. Zážitek každého diváka je pole interpretačních možností, je ovlivněn jeho osobností - jeho vkusem, dosaženým vzděláním, zkušenostmi, kulturním a sociálním zázemím, ze kterého přichází. „*Film sám o sobě ještě není koncepcí světa nebo jeho věrný obrazem, je podkladem, předlohou, polem interpretačních možností, stejně jako vědecké teoretické pojednání, které u každého čtenáře, případně dalšího interpreta, kritika či následníka otevírá v určité míře možnosti individuálního porozumění či výkladu*“ [Petráň 2011: 255]. „*Na film je nutno pohlížet jako na artefakt, lidský výtvar, jehož kontext je*

individuální, sociální a kulturní a navíc podléhá rekontextualizaci. Promítáním díla jinde a jindy, jinému publiku, dokonce i prostřednictvím jiného distribučního kanálu je audiovizuální dílo rekontextualizováno v nových percepčních dispozitivech” [ibidem: 246]. Percepce diváka je ovlivněna také tím, jak se divák v dané látce orientuje. Plítková-Jurovská tuto situaci přirovnává k postavení diváka na fotbalovém zápase – pokud se o fotbal zajímá a chodí na něj pravidelně, užije si jej více než ten, kdo je na utkání poprvé a sotva rozumí pravidlům tohoto sportu. Pokud divák někdy sám fotbal hrál, je ještě o pomyslný stupeň výš a pokud zná i zákulisní prostředí, stává se nejinformovanějším [Plítková-Jurovská 1990: 77]. To ovšem neplatí plošně - někoho film zajímá proto, že se zabývá problémem, který zná, se kterým se potýká, který mu není cizí, jiný divák raději objevuje témata, o nichž ví jen málo a o kterých by se rád dozvěděl více.

Co se kontextu historie týče, byla jednou z původních vlastností filmu lineárnost jeho plynutí. Člověk přišel do kina, později k televizi a film mu byl v určený čas puštěn. Musel jej tedy shlédnout tak, jak byl pro plátno stvořen tvůrcem, bez možnosti do něj zasáhnout, ani se k některým pasážím vrátit, o zobrazeném hlouběji v okamžiku zobrazení přemýšlet, zastavit se u nějakého výroku či alespoň určit rychlost předkládání informací (příčemž všechny tyto možnosti nabízel psaný text). Projekce byla na divákově přání (kromě možnosti odejít) nezávislá. V souvislosti s technologickým vývojem posledních dvou desetiletí dvacátého století se toto změnilo - na dvd, internetu, chytrých televizích a dalších distribučních médiích film můžeme zastavovat, lze jej přetáčet a tak se vracet k různým vybraným scénám, jiné přeskakovat, a tím jej prakticky znovupřetvářet, dávat mu jiný tvar, je možné ovlivnit v jakém rozpoložení, denní době, s kým atp. jej divák sleduje - percepce je tedy řízená a na konstrukci výsledného sdělení se ještě významněji než jindy podílí vnímající divák. Percepce se tak vlivem složitého souhrnu psychofyzilogických vědomých i nevědomých vlivů, projekcí a představ stává vysoce individualizovanou operací, vyžadující aktivního diváka. Dílo je možné promýšlet jinak, než v případě lineární projekce, jinak, než jak to zamýšlel tvůrce [Petráň 2011: 211-212]. Režisér Martin Mareček říká: *„Dokumentární film je jen schránka předpokladů. Tu si každý otevírá dle své potřeba a naladění. V ideálním případě si pak divák vytváří cestu k nové zkušenosti, i k novému klíči, jak další schránku otevřít*” [Bednařík 2004: 2]. Slova Tomáše Petráně: *„každý film se stává tolika rozličnými filmy, kolik ho shlédne diváků“* [Petráň 2011: 29] přesně

korespondují s tím, co Roland Barthes nazval ve svém stejnojmenném poststrukturalistickém eseji smrti autora [viz Barthes 2006]. Jedno sdělení může být různými diváky v různém kulturně sociálním kontextu čteno odlišně a je důležité mít tuto skutečnost stále na paměti.

Obecně by však dosah díla neměl být přeceňován - ačkoliv je dnes dokumentární film přístupný takřka všem sociálním vrstvám, neznamená to, že je schopen se všemi těmito vrstvami komunikovat. Subjektivní připravenost diváka a jeho schopnost dílo vnímat není úměrná bezprecedentní dostupnosti a volnosti oběhu dokumentárních filmů [Plítková-Jurovská 1990: 12]. Někteří tvůrci, jako například Jan Špáta, přirovnávají dokumentární film v rámci kinematografie ke klasické hudbě v rámci žánrového hudebního spektra či poezii v rámci literatury. Chtějí tím naznačit, že dokument bude vždy přijímán „privilegovanou“ vrstvou, která je schopna docenit jeho technické i umělecké kvality. Vít Janeček přirovnává pozici dokumentu a hraného filmu k pozici bicyklu vůči automobilu: *„Bicykl dává zakusit rychlost a s ní spojené vnímání krajiny, které je vlastně nadlidské, protože tělo samo nemůže takové rychlosti dosáhnout, ale současně neustále vrací tento zážitek do souladu s fyzickou i mentální energií cyklisty, jeho tělesnými možnostmi, pozorností, vytrvalostí. Sedáme do auta a tělo vypíná. (...) Člověk pluje krajinou těla zbavený, ocitá se v prožitkové iluzi beztělesné svobody“* [Janeček in Klusáková 2004: 11]. Přesto je ale neopomíjitelnou zásluhou filmu to, že je zásadním prostředkem narušení lidské omezenosti vlivem prostředí, vzdělání a přístupem k informacím. *„Lidé musí být o sobě navzájem informováni, musí poznat navzájem svůj život, svoje názory a to otevře prostor pro každého jednotlivce. Film, právě proto, že je především vizuální, je přesvědčivější a působivější než řeč a psané slovo“* [Plítková-Jurovská 1990: 29]. Nebývalému množství diváků je tak zprostředkováno poznání, informace a zkušenosti, které mohou narušit jeho obvyklou uzavřenost v určitém prostředí. Snáze toho film docílí, vyvolá-li emotivní zážitek [ibidem: 31].

3. Cinéma vérité (direct cinema)

Obečně definovatelný směr, kterým je nejvíce ovlivněna metoda Heleny Třeštíkové, je známý pod několika názvy: Kino-pravda, cinéma vérité, direct cinema. Všechny odkazují k jednomu konceptu práce, který se do velké míry překrývá a inspiruje Vertovovým konceptem kino-pravdy, jež v pasáži o historickém vývoji světové dokumentaristiky (viz příloha 1) definují jako směr, který usiluje o zachycení „života znenadání“, života „jaký je“, pokradmu, bez stylizace, zkoušení, režijního vedení, s minimálními zásahy zvnějšku, geniálním okem kamery. Na přelomu 50. a 60. let tento přístup vzkřísili tvůrci pod názvem cinéma vérité/direct cinema. První pojem, který byl poprvé použit pro reklamní slogan k dílu *Kronika jednoho léta*¹¹, které se stalo manifestním dílem směru, je známější a užívanější, avšak o to problematičtější. Poněkud otrockým překladem obsaženého slova „pravda“¹² vzniklo pojmenování, jež odkazuje k pravdivému obsahu zobrazovaného díla. Ovšem jak komplikovaný a mnohvrstevnatý je pojem „pravda“ v dokumentárním filmu bylo objasněno v kapitole věnované definicím. Prakticky souběžně tedy tento pojem alternoval režisér Mario Ruspoli termínem cinema direct, čímž odstranil problematický koncept pravdy obsažený v cinéma vérité, v Kanadě se ujal název Candid eye (nestranné oko), v USA New nonfiction film. „*Rozmanitost terminologie svědčí o životaschopnosti filmového myšlení i tvorby na prahu 60. let*“, podotýká k tomu Plítková-Jurovská [Plítková-Jurovská 1990: 38].

Základními myšlenkami stylu jsou tedy bezprostřední natáčení, minimalizování dopadu na protagonisty, ve smyslu minimálního ovlivnění přítomností kamery a natáčení, omezování opakování záběrů, bezprostřednost, přiblížení autentickému životu, nezasahování do reality, zkrátka snaha co nejobjektivnější záznam skutečnosti. K tomu přispívala také absence či jen minimální použití komentáře jako „vševědoucího hlasu shůry“, který by mohl diváky vést k jednoznačné interpretaci viděného (namísto toho byly používány reálné zvuky a ruchy z okolí). „*Maximálně věrný obraz skutečnosti, přesný*

¹¹ Kultovní film etnologa Jeana Rouché a sociologa Edgara Morina zachycující každodenní život v Paříži na počátku 60. let .

¹² Vycházející z názvu sovětské tiskoviny *Pravda* a jejího rozšíření o filmové periodikum.

výklad faktů, jejich získání a zpracování – to vše nebylo jen cílem filmařů, ale tato úloha doslova „visela ve vzduchu““ tvrdí Plítková-Jurovská [Plítková-Jurovská 1990: 35] a její slova potvrzuje vývoj v dalších uměleckých sférách - v hraném filmu se objevil (a velký úspěch slavil) italský neorealismus, francouzská a česká nová vlna, ve fotografii sociální tematika, v literatuře knihy faktu a na divadle a ve výtvarném umění se dalším komunikačním kanálem staly happeningy, spontánní akce, kladoucí důraz na akt spoluúčasti. Richard Leacock, kameraman slavných časosběrných *Primárek* (1960) vyjmenoval v rozhovoru se Stanislavem Ulverem pro Film a dobu pravidla proudu direct cinema, mezi něž patří absence interview a otázek, žádné umělé osvětlení ani opakování dříve autentické akce nebo pravidlo čas od času odložit kameru a břemeno „bytí tvůrcem“, nesnažit se zachytit do filmu vše [Leacock in Ulver 2000: 133].

Vrátím-li se ale k původní otázce po možné objektivitě v dokumentárním filmu, musím i zde dát za pravdu slovům Maria Ruspoliho, který říká: „*Lidské oko je (...), podobně jako „skleněné oko“ kamery, neschopno zachytit „pravdu“ v absolutním smyslu. Může pochytit jen některé její aspekty, některé okamžiky, ale nikoliv všechny její složky v jejich simultaneitě*“ [Gauthier 2004: 31]. Robert Rossellini, k témuž poznamenává: „*Film je výrazový prostředek jako tisíce jiných. (...) Není žádná technika, která nám umožní přiblížit se pravdě. (...) Kamera je jako kuličkové pero, je to úplná hloupost, který má smysl, jen pokud má člověk co říci*“ [ibidem: 117]. Jak ale odpovídá Gauthier, „*pravda není záležitost techniky. To ovšem neznamená, že technický pokrok neumožňuje proniknout dále*“ [ibidem]. Výtkám o mýtu objektivitě přirozeně neunikl ani směr cinéma vérité, který si na ni činil velký nárok. Parodicky byl označován jako ciné-ma vérité („film, moje pravda“), aby byla zdůrazněna problematika představy objektivní pravdy v dokumentárním filmu. Jak poznamenává Nichols: „*Myšlenka „filmové pravdy“ zdůrazňuje, že jde spíše o pravdivost setkání než o absolutní a nezmanipulovatelnou pravdu*“ [Nichols 2010: 202]. Stejně důležité jako odmítnout i v rámci směru cinéma vérité možnost dosáhnout čiré objektivitě, je důležité podotknout, že pokud se jí nějaký dokumentární směr přibližuje, je to právě tento.

Počátky tohoto směru jdou ruku v ruce s postupy, umožněnými novými technologiemi a vynálezy. „Neviditelné“ natáčení tak, aby byl život zachován v jeho

autentických situacích, tedy tak, jako by kamera ani nebyla přítomna, bylo nesnadné, ne-li nemožné – kamery nebyly příliš pohyblivé a kvůli váze musely stát téměř výhradně na stativu, byly hlučné, filmový materiál byl omezený a bylo nutné jej často vyměňovat, kvůli nedostatečné citlivosti materiálu bylo nutné umělé osvětlení nebo natáčení v interiérech atp. Stejně jako hraný film byly tedy i dokumentární filmy do jisté míry inscenované a připravované. Nová technika umožnila jít mnohem dál ve smyslu přiblížení se objektům zkoumání a v nenápadnosti, možnosti dát subjektům na kameru zapomenout; objevují se díky ní také nové techniky jako švenkování nebo držení kamery na úrovni očí. Odhlučněné, lehké, přenosné kamery s mobilním zdrojem energie, natáčení s kontaktním a později synchronním zvukem, zaznamenávání na levnější 16mm materiál, eliminování stresu z množství vytočeného materiálu, možnost natáčení delší stopáže plynule bez přerušení (což dává záběrům hloubku a zbavuje je „stříhovosti“, která může být pocíťována diváka jako falšující), dokonce možnost nechat kameru běžet „naprázdno“ a jako lovec na číhané čekat, co se stane a co se teprve později může vyjevit jako zajímavé, možnost radikálně zmenšit počet lidí „na place“ až na dva či dokonce jednoho člověka (a tím pádem i odstranit pocit nadřazenosti početného štábu nad protagonisty), pohotově reagovat na aktuální podněty, to vše jednak dává prostor k vyjádření skrze film nebývalému množství lidí¹³, ale zejména umožnilo posun oboru k více nearanžovanému, nekonstruovanému natáčení, kde je možné „(...) nechávat se překvapit, být nerušeně a pokud možno o samotě, bez nezbytných techniků a čekat, až se projeví „pravý moment“ skutečnosti“ [Petráň 2011: 153], což vždy bylo hlavním cílem cinéma vérité. Bylo možné natáčet v nejrůznějších prostředích a být u toho nepozorován, překvapovat život, zachycovat autentické události, improvizovat, být člověku mnohem blíže.¹⁴ „Do dokumentárního filmu přišla nová témata, která souvisí se snahou proniknout do lidského soukromí, ke konkrétní osobnosti, ke stále větší intimitě a do stále většího prostoru mezilidských vztahů“, shrnuje Plítková-Jurovská [Plítková-Jurovská 1990: 46]. Nelze jednoznačně určit, zda teprve technický vývoj znamenal nové

¹³ Demokratizace dokumentární tvorby a snadný přístup k technice má tak negativní důsledky - došlo k bezprecedentnímu „zaplevelení“ kinematografického prostoru. Přirovnal-li Gauthier film je kuličkovému peru, dá se situace popsat slovy Umí-li někdo psát, nedělá to z nějak automaticky spisovatele.

¹⁴ Edgar Morin hovořil o novém typu dokumentárního tvůrce, o filmaři-potápěči, který se noří do reálného prostředí [viz Gauthier 2004: 113].

možnosti, které umožnily vznik směru cinéma vérité, či jestli zde byla nejprve touha tvůrců natáčet jiným způsobem. Předcházely pokusy o zpracování látky formou cinéma vérité vynálezy a ty tak byly uvedeny v rámci „poptávky” po efektivnějším zachycování autentické skutečnosti? Nebo byl naopak vznik cinéma vérité vynálezy přímo umožněn? Nehledě na diskuzi filmových historiků je jisté, že pokusy o co nejobjektivnější zachycení reality se odehrávaly i před vynálezem zdokonalené, mobilní techniky, avšak až její existence umožnila dotáhnout teoretizování do konce a dala tak nebývalý prostor směru, který je jedním z nejužívanějších v dokumentární tvorbě dodnes. Technický pokrok a jeho dopad na tvorbu reflektuje v mnohých rozhovorech i Helena Třeštíková, jak ukáží v kapitole pojednávající o její metodě.

4. Sběrný dokumentární film

Časosběrná metoda v historii nebyla pro svou náročnost příliš využívaným typem zpracování dokumentárního tématu. O něco lépe, avšak ne nepodobně je tomu v současnosti, ačkoliv z množství získaných ocenění i z diváckého zájmu o filmy (nejen) Heleny Třeštíkové, zpracované touto metodou, je zřejmé, že se (nejen) u českého publika jedná o velmi oblíbené dokumentaristické médium. Časosběrný dokument se na rozdíl od klasického, kdy má protagonista nějaký vývoj již za sebou a nyní o něm hovoří, zabývá systematickým zaznamenáváním objektu (předmětu, osoby) po delší časový úsek a tím věnováním pozornosti jejímu vývoji a proměnám v průběhu určitého časového období. Pro Andreje Tarkovského byl „*(č)as, zvěčnělý ve svých faktických formách a projevech (...) hlavní princip filmu a filmového umění*” [Tarkovskij, 2011 156]. Když se v poválečném období k hlavnímu slovu dostává televize, je primát filmového zpravodajství prostřednictvím aktualit jakožto předfilmů promítaných v kině díky aktuálnosti, pohotovosti a pravidelnosti televizního zpravodajství ukončen. Helena Třeštíková vidí v tomto zlomovém období „*(...) kdy se autentické filmové snímání osvobozuje od povinnosti být především pohotovým informátorem, (...) daleko větší prostor pro úvahy i praktické zkoumání specifických a jedinečných možností filmového způsobu zachycování reality*” [Třeštíková 1998: 660]. Jednou z těchto specifických možností je právě časosběrný dokument.

Sběrná metoda byla původně využívána pouze pro vědecké filmy z oblasti biologie. První sběrné dokumenty se tedy zabývaly životním cyklem rostlin, v plynulosti okem za normálních podmínek nepostřehnutelných, trvajících několik týdnů. „Růstu” se pak věnovaly také filmy, zaznamenávající postup na nějaké stavby, at’ už budovy, přehrady, mostu atp. Přirozeně se po nějakém čase obrátil zájem o využití časosběrné metody také na člověka - na portrét určitého delšího životního období, následně shrnutého do několika desítek minut. Z technických a produkčních důvodů je vznik časosběrného dokumentu tak, jak jej pojímá tato práce, tedy zabývající se lidským životem, datován až do období po druhé světové válce, kdy díky vývoji lehkých kamer vzrůstala připravenost k použití nejen této metody, ale dokumentaristické tvorby jako takové [Chuchma 2006: 260], jak jsem již

uvedla v pasáži o technologickém vývoji, který stál za rozmachem směru cinéma vérité. Díky technické inovaci se během zhruba patnácti let po válce staly kamery lehkými, tichými, přenosnými přístroji s magnetofony, později dokonce bezdrátovými, a díky citlivým materiálům byla odbourána i potřeba práce osvětlovačů. Bylo tak umožněno, aby malé skupiny i jednotlivci mohli bez problému a takřka nepozorovaně po delší dobu sledovat a zaznamenávat děj.

Jedním z prvních dokumentů, pokoušejících se využít čas v dokumentu časosběrným způsobem a zároveň pod taktovkou principu cinéma vérité, je film *Primárky* z roku 1960 Richarda Leacocka. Ten bez zaujatého stanoviska sledoval wisconsinské první kolo prezidentských voleb, souboj mezi Johnem F. Kennedym a Hubertem H. Humphreym. Pro tvůrce nebyl až tak důležitý výsledek voleb, jako spíše jejich průběh, jejich podoba den za dnem [Třeščíková 1998: 661-662].

Velmi zajímavým počinem je dokument režiséra Nikity Michalkova, *Anna 6-18*. Ten v průběhu 12 let (1980-1991) kladl své vlastní dceři Anně stále stejné otázky typu čeho se bojí či co miluje, aby zachytil proměny v jejích názorech, obavách a tužbách. Rozhovory a promluvy jsou autentické a bezprostřední, zároveň jsou ale záběry „michalkovsky“ poetické a romantické, plné až hmatatelně důvěrného vztahu dcery a otce. Zachycení dospívání jedné dívky režisér doplňuje záběry z dobových týdeníků, takže postihuje také jeden úsek historie Ruska.

Jiným příkladem časosběrného projektu je britské *Seven up!* Michalea Apteda, který probíhá od roku 1964 a v pravidelných, sedmiletých intervalech dotazuje účastníky projektu, původně sedmiletých děti, naposledy padesátníky (v roce 2012 vyšel nový díl s názvem *56 Up*) na podobné otázky tak, aby zachytil vývoj a proměnu a jejich postojů v čase. Podobně jako v případě *Manželských etud* bylo původním záměrem sledovat více protagonistů, než se ve výsledku podařilo. V úvodním díle cyklu je tak divák seznámen s dvaceti dětmi, z nichž do dalších etap cyklu jich vstupuje čtrnáct, vybraných tak, aby reprezentovaly různé sociální vrstvy. Na základě úspěchu této série běží od roku 1991 stejně projektovaný cyklus *Narození v SSSR*, který komentuje Třeščíková takto: „*Film má úvod a závěr, kde se pracuje s komentářem, komentář také dopovídá jednotlivé natáčené příběhy. (...) Tím, že režisér točí striktně po sedmi letech je nucen leccos vysvětlit a*

dovyprávět. *Ve filmu se hodně mluví, méně se pracuje s dokumentárními situacemi*” [Třeštíková 2007].¹⁵

Ještě starším příkladem časosběrného dokumentu je německý projekt *Děti z vesnice Golzow* Winfrieda a Barbary Junge, běžící od roku 1961 do roku 2007, čítající téměř 43 hodin dokumentárního filmu. Projekt sledoval osmnáct lidí narozených v letech 1953 až 1955 a opět podobně jako v případě *Manželských etud* se soustředil nejen na zaznamenání dramatických situací v životě jednotlivých protagonistů, ale také na velké dějiny, odehrávající se souběžně. Velká pozornost tak byla věnována zachycení dějin východního Německa, včetně jeho sjednocení se západním Německem v roce 1990. Helena Třeštíková k tomuto projektu poznamenává: „Režiséři spoléhají hodně na komentář a málo pracují s emocemi. Jejich filmy bych označila za ohromně zajímavé sociologické zprávy (...) spíše než za filmový počín” [ibidem]. V jiném textu jej také kriticky komentuje: „*Děti ve filmu vystupuje okolo třiceti a stále jsou sledovány jako kolektiv bez jakékoli individualizace. Toto řešení je sice demokratické (stejná plocha všem), divák však ztrácí orientační body a dokonce v různých časových etapách děti nerozeznává, čímž se vytváří nechtěný odstup od jejich osudů*“ [Třeštíková 1998: 661-662]. Helena Třeštíková se soustředí na jiný postup - její pozornost je soustředěna na individuum a zvláštnosti jeho osudu, jež se odvíjejí na pozadí určitých dějinných událostí. Na těchto dvou posledních příkladech, potažmo komentářích, které k nim poskytla Třeštíková, je poukázáno na to, jaké důsledky může mít natáčení tolika rozličných osudů zároveň. K množství let a tím pádem obrovského množství nahromaděného materiálu se přidává také problém poskytnutí odpovídajícího prostoru každému z protagonistů, což vždy nemusí dojít zdárně do smysluplného, uceleného konce. Tím, že se Třeštíková věnuje jednotlivcům či menším skupinám, je schopna proniknout do mnohem větší hloubky a přinést opravdové portréty jednotlivých lidských bytostí.

¹⁵ U habilitační práce Heleny Třeštíkové neuvádím přesnou stranu záměrně - jedná se o nestránkovaný dokument, poskytnutý samotnou režisérkou.

4.1 Historické souvislosti počátku časosběrné tvorby Heleny Třeštíkové a české prostředí

Co se týče specifikace československých poválečných podmínek, časosběrnou metodu zbrzdila panující ideologie a politika. V souladu s mocenskými příkazy platilo, že „pravdu má jen dnešek, poněvadž oficiální pravda zítřka může být zcela jiná a to, co bylo kanonizováno včera, dneska může být zámkou k politické perzekuci a důvodem k existenční likvidaci.“ Dokument, jakožto médium, které uchovává paměť, bylo tedy ze své podstaty podezřelé [Chuchma 2006: 260-261]. Stejně jako ve světě, i na našem území se časosběrný dokument zpočátku používal zejména pro dokumentování vzniku různých staveb, např. přehrad na Vltavě (osm let), rekonstrukce Národního divadla (sedm let), nebo přesun gotického kostela v Mostě.

V období normalizace začala díky tlaku způsobenému větší dostupností stále dokonalejších přístrojů postupně oslabovat cenzorská rigidnost – „přestávala totiž stačit tempu, které technické prostředky – kamery, fotoaparáty či elektronické hudební nástroje, později i počítače – nastolily (...)“ [ibidem]. Dominance televize se projevila i zavedením druhého programu Československé televize, kde měl prostor také Televizní klub mladých, určený dospívající mládeži. Právě tam měly v roce 1987 premiéru *Manželské etudy* Heleny Třeštíkové. Z dramaturgického hlediska bylo zařazení *Etud* na jednu stranu průlomové, protože se jednalo o první dokument takového druhu a značný krok do prázdna, na stranu druhou povolení pro jejich natočení nebylo nic šokujícího, protože Krátký film Praha měl mimo jiné funkci kronikářskou - dokumentoval některé události z pouhé potřeby zaznamenávat data pro budoucnost, bez nějakého bezprostředního užitku [ibidem]. Podnětem pro projekt byla, jak podrobněji uvádím v části o nejznámější tvorbě Heleny Třeštíkové, v podkapitole věnované *Manželským etudám*, otázka „proč“, spojená s vysokou mírou rozvodovosti v tehdejší Československu.

Helena Třeštíková samozřejmě není jediným tvůrcem, který se časosběrnou metodou u nás zabývá, ačkoliv její práce je nejsoustavnější a nejsystematičtější. Zmínit lze alespoň Pavla Kouckého, který od roku 1990 sledoval osudy čtyř aktivních účastníků listopadu 89, Michaela Kocába, Jana Rumla, Martina Mejstříka a Kryštofa Rímského. Po tragické smrti režiséra v roce 2006 se natáčení ujal Jan Šikl a celkově tak čtyři hodinové

dokumenty *Evoluce 4 z revoluce* obsáhly 20 let setkávání s těmito čtyřmi lidmi. Stejně jako v případě tvorby Heleny Třeštíkové se otázky a zájem filmařů obracely spíše než na výpovědi na závažná témata na obyčejné radosti a strasti (ne)obyčejných lidí. Z dílny Pavla Kouteckého (potažmo Miroslava Janka, který dokončení filmu pokračoval po smrti Kouteckého) pochází také jeden z nejúspěšnějších časosběrných dokumentů u nás - *Občan Havel*. Ten sledoval osud našeho nejuznávanějšího státníka po třináct let a dostalo se mu uznání zejména pro (pro politickou oblast) neobvyklou upřímnost a bezprostřednost zachycených záběrů. Koutecký měl přístup tam, kde mohl být svědkem politických i životních dramát a o kvalitě a autenticitě natočeného materiálu může napovědět také fakt, že od začátku byla mezi tvůrci a hlavní postavou uzavřena dohoda o možnosti zpracování materiálu až po uplynutí druhého funkčního období prezidenta Havla. Pozornost je věnována nejenom politické kariéře, ale zejména, jak název napovídá, přiblížení Václava Havla jako obyčejného člověka, občana České republiky. Časosběrný je také snímek *Máňa po deseti letech*, který vznikl na základě krátkometrážního portréту Olgy Sommerové *Máňa* pro pořad OKO v roce 1992. V něm sleduje recidivistku Marii Lavičkovou, kterou sama autorka definuje následovně: „(...) *Máňa je silná interesantní osobnost. V jejich projevech se střídá bláznovství s inteligentní sebereflexí. Máňa je zábavná i politováníhodná.*“¹⁶ Bohužel „zábavnost“ hlavní postavy se v reflexích diváků často stává čirou směšností a místo lítosti se objevuje opovržení. Snad je to výběrem hlavní hrdinky, snad autorčiným „moderováním“ záběrů (použití srdceryvné hudby), ale namísto prohloubení tolerance k podobným typům lidí velkou část diváků vede k odsouzení Máni. Pozitivně lze ale hodnotit míru důvěry, kterou byla schopná Sommerová od Máni získat. Jak (ne)snadné to vzhledem k sociální situaci Máni bylo a jak na celou situaci pohlížet z hlediska dokumentaristické etiky však ponechám každému jednotlivému diváku. Z poslední doby bych ráda zmínila alespoň film Davida Vondráčka, oceněného Českým lvem za dokument, *Láska v hrobě*, který po dobu čtyř let (2007-2011) sleduje „lovestory“ dvou pražských bezdomovců, Jany a Jana, žijících většinu času na strašnickém hřbitově, který jim a jejich lásce poskytuje útočiště a domov. Dokumentaristický potenciál osob i jejich příběhu je ohromný, jsou schopni reflexe a upřímných výpovědí, prostředí poskytuje autentickou a zároveň

¹⁶ <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1098024686-mana-po-deseti-letech/20332323286/>

romanticko-poetickou kulisu jejich vyprávění. Ačkoliv tento potenciál není vyčerpán beze zbytku a stejně jako v případě *Máni* (ale i Třeštíkové *Reného*, *Katky*...) se obecnstvo dělí na ty, kteří film adorují a ty, kteří protagonisty i tvůrce odsuzují, jedná o jeden z nejlepších dokumentárních počinů poslední doby.

4.2 Sběrný dokumentární film jako metoda tvorby Heleny Třeštíkové

Abych oddělila režisérčiny myšlenky a přístup k této metodě od obecného pojetí časosběrného dokumentu, bude se celá následující kapitola vztahovat k časosběrnému dokumentu ve specifickém pojetí Heleny Třeštíkové. Kromě toho, jak si sama vykládá tuto metodu jako celek, její použití, přínos a vlastnosti, také popíše postupy a metody, které buď sama jmenuje, nebo které jsou z její práce čitelné a rozpoznatelné. Andrej Tarkovskij si ideální práci na filmu představoval následovně: „*Autor má k dispozici miliony metrů filmu, na něž je postupně, vteřinu za vteřinou, den za dnem, rok za rokem zaznamenáván a fixován například život člověka od narození až do smrti; z tohoto materiálu stříhem získáme dva a půl tisíce metrů, to znamená půl druhé hodiny filmu. (Zkuste si představit, že by tyto miliony metrů měli k dispozici různí režiséři a každý by z nich dělal svůj film - jak by se asi lišily jeden od druhého)*“ [Tarkovskij, 2011 157]. Kronikářskému zachycení neopakovatelné skutečnosti zasvětila Helena Třeštíková velkou část svého profesního života.

A jak metodu zachycení autentického vývoje v průběhu času definuje sama režisérka? „*Jde o setkání dokumentu s příběhem – ovšem s příběhem poněkud zvláštním, postaveným zcela na zákonech skutečného a neovlivnitelného běhu života (...). Nejde ani v nejmenší o tom, „jak to dopadne“, ale o sám proces, o vývoj, o každou jednotlivou částičku skladby, o každý dílčí moment*“ [Třeštíková 1998: 662]. Časosběrný dokument je pro ni nejlepším způsobem konzervace doby a jejího vývoje: „*(...) jde o to, sbírat chvílky teď prožívané a jejich řazením z nich dělat pravdu životního úseku*“ [Třeštíková in Kašpar 1994: 58]. Zároveň platí, jak jsem již popsala, že „*kamera sledující reálné autentické hrdiny v reálných a autentických prostředích, může kromě jejich myšlenek a činů*

zaznamenat automaticky i vizuální znaky doby, interiéry, podobu měst, zvyklosti, činnosti, které se také nepozorovaně v průběhu času mění” [Třeštíková 2007]. Vyžaduje nebývalé autorské nasazení, flexibilitu, důvěru v materiál, vytrvalost (a to vše nejen od samotné režisérky, ale od celého štábu) a v neposlední řadě jistou producerskou osvícenost. Pokud nějaké slovo perfektně vystihuje tuto metodu, je to nejistota. Zatímco Rudolf Adler hovoří v souvislosti s klasickým dokumentem o klíčových situacích nosného námětu, kterými jsou nejčastěji expozice, zápletka, konflikt a závěrečná část [Adler 1997: 37], u časosběrného dokumentu je situace odlišná, alespoň co se týče počátku každého projektu (zpětně se může samozřejmě příběh do těchto škatulek „napasovat“). V mnoha rozhovorech Třeštíková trefně hovoří o „sázce na nejistotu“, která nejenže nepovoluje s nabytou praxí, ale také se vyskytuje v průběhu práce na filmu hned v několika podobách. Co se stane? Budeme u toho? Na co se ptát? Opakovat jednu otázku či probírat různá témata? Bude natočený materiál vůbec někoho zajímat? Vydrží spolupráce s protagonistou na takové úrovni, aby byly zachycený materiál autentický? Vydrží spolupráce vůbec jako taková? Podaří se ve střížně smysluplně vystavět a rekonstruovat linku vyprávění? Co vynechat? Co akcentovat? Vyvstat by přirozeně mohla i otázka Bude co točit? která však není pro Helenu Třeštíkovou až tak zásadní. Věří totiž v zajímavost každého jednotlivého životního příběhu, který vždy přináší více či méně dramatické situace, vzestupy a pády. *„Pro mě jsou nejzajímavější lidé, o kterých nikdo neví, a já v jejich příběhu objevím něco zajímavého. Důležitého. Obecného, či naopak výjimečného. To je ten dokumentaristický adrenalin*” [Třeštíková in Homolová 2004: 25]. Podobně se o observačním dokumentu vyjadřuje Krzysztof Kieslowski, když říká: *„Nádherná, bohatá, nesmírná realita, v níž se nic neopakuje, v níž nelze dublovat. O její vývoj se nemusíme strachovat, každý den nám poskytne nové, neobvyklé záběry. (...) Je jenom třeba jí naprosto uvěřit, uvěřit v její dramaturgii-v dramaturgii reality*” [Kieslowski, 2002: 58]. Nedá se ovšem říci, že by režisérka neprocházela mnohými krizemi a pochybami o tom, jestli z roztočeného příběhu něco vznikne nebo zda materiál neskončí pouze v zaprášených krabicích. Obecně se ale ve výsledcích práce Heleny Třeštíkové se spojuje velká důvěra v nosnost příběhu každého lidského života, notná dávka štěstí, ale také filmařské intuice při výběru lidí. Zajímá se o to, jak každý jedinec využívá čas, který je mu dán, jak naplní svůj osobní příběh a touží být u toho [Třeštíková in Pecháčková 2008: 42-45]. Zabývá se obyčejnými lidmi, a pokud jsou neobyčejní, zabývá

se obyčejnými situacemi v jejich životech, obyčejnými problémy, které zná každý. Proto je pro diváky tak snadné se s protagonisty jejich filmů a jejich příběhy ztotožnit, proto je tak snadné je verifikovat. Mohou se s nimi identifikovat a porovnávat se s nimi, nebo s nimi porovnávat lidi ve svém okolí. Mohou porovnávat vztahy a situace na plátně s vlastními příběhy a zkušenostmi z řešení podobných situací.

V textu ke své habilitační přednášce z roku 2007 Třeštíková formuluje své pracovní postupy, resp. zásady, které vykrystalizovaly časem a praxí.

„1/ vyžadovat pro sběrné natáčení co nejvíce materiálu a pokud to půjde netočit na 35 mm kvůli malým násobkům a topornosti techniky

2/ dobře se připravit na výpovědi protagonistů a udělat si „zárodky“ různých témat už od začátku, ale nikdy s nimi neprobírat témata před natáčením, ptát se poprvé až před kamerou, pokud potřebuji něco zjistit předem, použít rešeršéra, který zjistí vše důležité

3/ klást otázky v průběhu děje, kdy už běží kamera, třeba i v nečekaných situacích a klást je pokud možno tak, abychom se jich pak ve střížně mohli zbavit

4/ nečekat co mi lidé před kamerou sami o sobě řeknou, být aktivní, hledat různé typy otázek, různé cesty k odpovědi

5/ po čase opakovat stejné otázky (aktéři si většinou nepamatují, co řekli před nějakou dobou a v měnicích se odpovědích na stejné otázky se dá dobře pozorovat posun a vývoj tématu)

6/ zhruba od chvíle, kdy je natáčecí čas v polovině uvažovat o dramaturgické stavbě, o nosných motivech a o zakončení filmu

7/ Natočený materiál synchronizovat hned po natáčení a dělat jeho skript a transkript pro přehlednost, ale rozhodně ho nijak nestříhat, protože jeho hodnota se definitivně vyjeví až ve chvíli konečného stříhu” [Třeštíková 2007].

U některých z těchto zásad vystačím s jejich definováním, jinými se následně budu zabývat detailněji, další přidám z vlastního pozorování a analyzování filmů a použitých metod.

4.2.1 Postup práce na sběrném dokumentu a kontext technického vývoje

Samotný postup práce na časosběrném dokumentu je v případě tvorby Heleny Třeštíkové zhruba následující: Na počátku existuje dramaturgický a režisérský záměr. Stanoví se téma (a osoby, které ho zaplňují) nebo se naopak skrze konkrétní osobu dokumentuje téma. Jak jsme již uvedli, hlavním znakem časosběrného dokumentu je nepředvídatelnost natáčení. Pierre Baudry říká: *„Přestože producenti vyžadují maximální záruky, všeobecně se počítá s tím, že projekt dokumentárního filmu dnes nemůže poskytnout stejně přesnou představu o konečném výsledku, jako je tomu u hraného filmu. Každý ví, že natáčení dokumentárního filmu může být provázeno množstvím nepředvídatelných situací a že předvídat jeho konečnou podobu znamená slibovat něco, co nelze vždy splnit“* [Gauthier 2004: 12]. Třeštíková nemá pevně stanovený scénář, mnohdy producentům poskytuje jen velmi volný projekt či pouhý terč snímání. To může být přirozeně při prezentaci schématu díla problematické. Zjednodušeně řečeno má časosběrný dokument nízkou míru kontrolovatelnosti. Následuje dlouhodobý proces samotného natáčení. *„Před každým natáčecím dnem je třeba si formulovat stav příběhu, jeho možnosti, i jeho eventuelní slepé cesty. V každém natáčeném člověku je třeba v průběhu práce hledat jeho specifická témata a ta akcentovat a naopak potlačovat banalitu a možnou frázovitost jeho výpovědi. Hledat cesty, jak ho otevřít a přimět k autenticitě projevu. Každý natáčecí den je boj o „urvání“ kusu životní pravdy té konkrétní chvíle a zároveň impulsem pro úvahu o celkovém příběhu“* [Třeštíková 2007]. Po každém natáčecím dni si režisérka nechá zvukovou složku záznamů přepsat do podoby textu a ze vzniklých situací vytvoří skript. *„Můj systém je asi trochu předpotopní, stříhám si totiž na papíře napsané výpovědi nůžkami a lepím je za sebe. Mám díky tomu lepší představu o délce, než kdybych pracovala s počítačem. Když se chystám na další natáčení, předchozí složky si pročítám“* [Třeštíková in Halada 2006: 23]. Z finančních důvodů je většinou doba natáčení předem daná, a tak je třeba začít se určitou dobu před odevzdáním připravovat na finální stříh, probírat se získanými materiály, dělat hrubý scénosled a zamýšlet se i nad koncovkou filmu. Režisérka si připraví několik verzí, které je později s odstupem času schopná reflektovat a dále sestříhat. *„Materiál zásadně stříhám až na úplném konci. V některých případech neznáte přesnou hodnotu natočeného,*

projeví se až za pár let. Vidíte líp i vzájemné souvislosti” [ibidem]. Teprve ve fázi stříhu se objevuje autorská podstata práce, jak o ní hovoří například Andrej Tarkovskij: Je možné ji svým způsobem „(...) přirovnat k tesání sochy z času. Podobně jako sochař bere kus mramoru a veden vnitřní představou o svém budoucím díle odsekává z něj vše přebytečné, filmař z monolitu času, který je obrovským a nedělitelným souhrnem životních faktů, odsekává a zavrhuje vše nepotřebné a ponechává jen to, co se má stát částí jeho filmu” [Tarkovskij, 2011 156].

Do tvorby Heleny Třeštíkové také zasáhl technický vývoj. Doba natáčení, kdy se se štábem a hlučnou kamerou sotva vešli do pokoje na novorozeneckém oddělení nemocnice je pryč a díky nové technologii je proces získávání materiálu mnohem méně problematický. Režisérka se v zájmu vytvoření příjemné atmosféry a tím dosáhnutí co nejvyššího stupně autenticity protagonistů snaží vždy o co nejméně početný štáb - co se navázání důvěrného kontaktu s objektem týče, je každý člověk navíc znát. Také již není nutné kvůli nedostatku a ceně filmového materiálu předem pečlivě rozmýšlet záběry, je možné nechat kameru „běžet”, tvořit dlouhé záběry, doslova čekat, až se něco stane a nestresovat se tím, že dojde pásek v kameře - tím je možné dostat se k mnohem hlubším a tím autentičtějším výpovědím, neboť ze zkušenosti autorky je zřejmé, že čím více času má objekt na sžití s kamerou, tím uvolněněji se cítí, přestává „režirovat sám sebe”, je schopný se otevřít a na přítomnost kamery zapomenout, zároveň se časem eliminuje strojovitost a aranžovanost, které spolu s klišé a opakováním frází považuje režisérka za hrob dokumentu [Třeštíková in Ulver 2010: 13]. Vše natáčející kamera samozřejmě produkuje mnohonásobně víc materiálu, a tak nás nepřekvapí úpravy poměru skutečně využitého a celkově natočeného materiálu. Zatímco v 80. letech byl poměr 1:4, dnes s použitím videa je tento poměr 1:12, ale nezřídka i 1:17.

4.2.2 Kontext falibistické objektivní, interpretační volnosti a morální neutrality

Dokumentární film v pojetí Třeštíkové se snaží být co nejvíce autentický, zaznamenávající nepozměňovanou realitu, objektivní ve smyslu intelektuální poctivosti.

„Hledání pravdivého a nezkráceného obrazu reálných lidí je základním dramaturgicko-realizačním principem a cílem této metody“ [Třeštíková 1998: 662], říká o časosběrném dokumentu autorka. Je si však vědoma toho, že postihnout skutečnosti v její celistvosti je nedosažitelné, už z toho principu, že vybírá téma, aktéra nebo kam namíří kameru, přičemž to vše obsahuje její záměr a úhel pohledu, navíc ví, že samotným pozorováním pozorované pozměňuje. Výsledný produkt odráží subjektivitu také využitím hudby a zejména již probíraným stříhem. Pro nesmírnou mnohovrstevnatou a složitost každého zúčastněného jedince je nutné nalézt leitmotiv, téma, „*které akcentujeme a kterým se také pokoušíme „svázat“ jednotlivé epizody a sekvence*“ [Třeštíková 1998: 662]. „*Najít si téma, které se vykrytalizuje teprve v čase, které ve svém pomalém plynutí získává zpětně dramatickост a nabývá smyslu podtržením nashromážděného materiálu*“ [Kratochvílová 1987: 711]. Není možné, dle autorky, spoléhat se jen na to, co přinese sám čas, ale je nutné nalézt jednotící linii příběhu, úhel pohledu, kterým pak sleduje životní situace, ve kterých bychom se pro jejich chaotičnost a rozmanitost jinak nebyli schopni smysluplně zorientovat. Jednotící linie je idea, se kterou se na některé situace zaměřuje a akcentuje je oproti jiným, je to „*povědomí o tom, co chceme o sledovaných lidech zjistit*“ [ibidem]. Třeštíková se tedy snaží vždy o „*koncipované sběrné dokumentární natáčení - natáčení od samého počátku jasně zaměřené*“ [ibidem]. Jednotící linkou by mělo být takové téma, které v čase skýtá nějaký posun, změnu, vývoj [ibidem]. Právě také tento úhel pohledu, který autor časosběrného dokumentu odhaluje, nalézá a využívá, je subjektivním výběrem. Režisérka jím interpretuje realitu, která je reálná, ale ve své mnohovrstevnatosti nepřevoditelná do filmové podoby, a tím pádem pro potřeby časosběrného dokumentu předurčena k redukci do vybraných témat, postižitelných v celku, jejichž výběr je subjektivní záležitostí. Subjektivní je také selekce, probíhající ve střížně: „*(Z)áčátky práce, „vylupování“ prvního hrubšího tvaru z archivovaných denních prací, připomíná prokousávání se kaší z pohádky Hrnečku vař! Ale už v téhle fázi je třeba v natočených záběrech hledat vztahy, logiku a souvislosti - to, co při natáčení ještě nebylo zřejmé - a co vyplývá teprve z celkového materiálu. Totéž se pak opakuje u sestříhu do kratšího, definitivního tvaru*“ [Třeštíková 1998: 663]. Věčné téma objektivity však již bylo prodebatováno dostatečně a je možné říci, že pokud Helena Třeštíková zastává nějaký imperativ, je to snaha přiblížit se objektivnímu (intelektuálně poctivému) zachycení reality. Zatvrzele hledá autenticky

prožívanou zkušenost, život bez úprav, v souladu s myšlenkou direct cinema, jejímž cílem je přiblížit se pravdivé, nezatížené výpovědi, vystihnout tvář reality, zachovat maximálně věrný obraz života a jednání lidí a všechny autorské schopnosti napnout tak, aby se v co nejuvěrnější podobě dostal k divákovi [Plítková-Jurovská 1990: 37].

Nevyužívá téměř žádné techniky vyjádření subjektivnějšího postoje a dává divákům svých filmů nebyvalou interpretační volnost a prostor pro projekci vlastních zkušeností a názorů. Režisérka ve svých časoběrných filmech většinou nepoužívá výrazný hudební podkres a striktně se vyhýbá komentáři (kromě filmu *Zázrak*, kde byl komentář požadavkem dramaturga, kterému musela vyhovět). Psaný i mluvený komentář je totiž problematický a v historii byl střídavě obdivován a zavrhován -ponechává divákově interpretaci viděného jen malý prostor, usměrňuje ji; smysl obrazů vyvstává na základě textu komentáře, působí „vševědoucně“, jako „hlas shůry“, který oznamuje, co si sledované osoby myslí, jak cítí, co dělají, proč to dělají.¹⁷ „Organizuje film do přehledné, srozumitelné a jednoznačné narativní struktury“, shrnuje Petráň [Petráň 2011: 109]. Časoběrné natáčení pod taktovkou direct cinema naopak přímo vyzývá k aktivnímu diváctví. „Dlouhé sekvenční záběry, zdánlivě bloudící a hledající objektiv kamery, dlouhé rozhovory, nabízející množství výkladů a další postupy, charakteristické pro „cinéma-vérité“ vedly k uprázdňení prostoru pro vlastní představivost diváka, k zapojení imaginativních procesů, umožnily divákovi vnořit se do obrazu a pobývat s ním a v něm (...)“ [ibidem: 166].

K dosažení aury objektivnosti jí dopomáhá střídavý až strohý styl režie, málo pohyblivá kamera, absence autorských manipulací a jakýchkoliv stylizací, autenticita prostředí i zvuků. Její cíle a prostředky jsou „pravdivost, střízlivost a seriózní vystižení podstaty jevů. Volí neokázalý přístup, je bytostná pozorovatelka, do dění nezasahuje, čeká, až objekt sám vyjeví podstatné“ [Štoll 2009: 583]. V neposlední řadě je pro ni typické naprosté vyloučení vynášení soudů nebo moralizování. „Filmař nemá vynášet soudy, ale zachytit imanentní mnohoznačnost reality, nemá přinášet interpretace toho, co ukazuje, má ponechat divákovi psychologickou svobodu a umožnit mu nový a intenzivní prožitek“,

¹⁷ Příkladem současného tvůrce, který využívá komentář, je Morgan Spurlock (*Super Size Me*) nebo Michael Moore (*Bowling for Columbine, Roger and me*).

konstatuje Petráň [Petráň 2011: 103]. K objektům svého zájmu se staví s jistým odstupem, co se týče hodnocení jejich činností. Třeštíková nemoralizuje, neradí co dělat, a to ani během natáčení filmu, ani ve výsledku, prostřednictvím filmu. Aktéry neodsuzuje, neobdivuje, nedává najevo svůj postoj k jejich životu a k tomu, jak se s ním vyrovnávají. Pouze pozoruje, případně přichází s tématy k hovoru.¹⁸ Publiku nedává návody ani jej nepřesvědčuje o své pravdě. Cílem je, aby se divák zamyslel a interpretoval si příběhy sám. Sama autorka říká: „*Já moralizování nemám ráda. Netroufám si tvrdit, že moje filmy jsou vzorem jedině správného dokumentu. Ale je to moje cesta, hlídám si ji a pěstuju. (...) Nejsem ani rádce, ani kazatel, jsem pozorovatel. Náš svět mi připadá natolik zajímavý, že o ně chci podat zprávu. Na závěr se diváci nedočkají poučení, ale snad mají o čem přemýšlet*“ [Třeštíková in Jirků 1995: 42]. Dodržuje to, co myslí Andrej Tarkovskij, když říká: „*(U)mělec musí zachovat klid. Nemá právo odhalovat své vzrušení, vylévat svou posedlost proudem. Jakékoliv zaujetí předmětem se musí změnit v olympský klid*“ [Tarkovskij, 2011 168]. Helena Třeštíková ctí stejný pracovní postup, jaký v úvodu k rozhovoru s Richardem Leacockem popisuje Stanislav Ulver: „*Richard Leacock se vždy snažil zachytit život v akci, aniž by k zobrazovaným událostem zaujímal osobní stanovisko. Tvůrce má skutečnost podle jeho názoru jen pasivně registrovat, aniž by diváka vedl. Rozhodně nemůže vědět dopředu, jak film skončí*“ [Ulver 2000: 133]. V anketě pro filmové listy režisérka říká: „*Já nemám ráda přílišné „tlačení na pilu”, kdy se divákovi příliš jasně naznačuje, co má po zhlédnutí filmu udělat, například nevolit Bushe. Mně osobně je bližší dokument, který nechá víc na divácích, co konkrétně dělat, ale je udělaný tak, že je přiměje k přemýšlení a vlastnímu rozhodnutí*“ [Klusáková 2004: 3]. Zásadně se v tomto liší od své kolegyně Olgy Sommerové, která ve stejné anketě uvádí: „*Těší mě pozorovat život, ještě více mě však těší, když můžu život ulovit, zaznamenat a postavit z něj jako z cihel svůj osobní názor na společenský fenomén, který mě právě v tuhle chvíli vzrušuje nebo trápí. (...) Mojí metodou bylo silné osobní angažmá pro věc, potřeba vyslovit se (...)*“ [ibidem]. Olga Sommerová bývá v rámci své tvorby označována za manipulátorku, která své protagonisty „vede“, na rozdíl od Třeštíkové, která stojí stranou a pouze pozoruje. Kromě

¹⁸ Jen několikrát za svou kariéru režisérka vyjádří svůj postoj nebo hodnoty, např., ve filmu *René*, kde v dialogu s René vyjeví svůj názor na životní priority a svobodu.

toho, že se zkrátka jedná o jiný tvůrčí přístup obou současnic (jehož hodnocení není předmětem této práce), upozorňuje Sommerová právem i na fakt, že ani v případě snímků Třeštíkové nestojíme tváří v tvář striktní objektivitě příběhu. „(...) *je omyl, že by nic neovlivňovala, ve chvíli, kdy se dokumentarista ocitne ve střizně, vytváří novou skutečnost*“ [Sommerová in Prošková 2007]. Třeštíková shrnuje rozdílný přístup k tvorbě následovně: „*Pro mne dokument funguje jako impuls pro kladení otázek. Pro některé kolegy je dokument zjevení pravdy, kterou vyznávají a filmem kážou. Myslím, že obojí je možné a nevylučuje se*“ [Třeštíková in Plachetka 2011: 4]. Někteří dokumentaristé zkrátka vidí své poslání v osvětě. Platí to zejména pro mladé dokumentaristy, ti jsou aktivističtější, zaměřují se na konkrétní vyznění filmu, nastolují a zodpovídají si otázky, mají teze, řeší problémy, neskrývají bojovnost. Třeštíková uznává všechny formy práce, ale sama je raději pouhou pozorovatelkou.

4.2.3 Kontext časoběrného portrétního dokumentu

Časoběrné filmy Heleny Třeštíkové se vždy týkají komplexního zachycení konkrétního člověka nebo lidí, zdůrazňují ukotvené, situační vědění, význam individuálních zkušeností a konkrétních soukromých okamžiků, jedná se o portréty [Gauthier 2004: 265]. Ty jsou jakožto zobrazení charakteristik v autentických reakcích obecně velmi populární, protože téma člověka patří přirozeně mezi divácky nejvyhledávanější námět, navíc „(v)právění o intimní sféře vypovídá (často účinněji než celospolečenské fresky) o době a lokalitě, v nichž se naše životy odehrávají“ [Divadelní noviny 2006]. Díky metodě časoběru je překročen možný nedostatek klasického portrétního dokumentu, a to vykreslení protagonisty divákům, kteří jej v reálném světě neznají, v jednom omezeném světle. „*Tato metoda přináší působivé a autentické výsledky díky bohatství materiálu, v němž je zachycen vývoj se všemi peripetiemi, jež často ani nebylo možné předpokládat. Cenným dokladem tohoto přístupu v české dokumentární tvorbě jsou například filmy Heleny Třeštíkové*“ [Adler 1999: 19]. Dlouhodobé pozorování umožňuje mnohem komplexnější zachycení osobnosti v různých obdobích života a různých situacích (zpravidla se autorka se svými protagonisty vidá čtyřikrát do roka, a pokud je to možné, tak také vždy, když se v jejich životě stane něco nečekaného nebo zajímavého) a

riziko, že objekt bude okolím a diváky vnímán jen podle toho, co zachytila kamera během několika natáčecích dnů, je logicky mnohonásobně nižší. Čím více času režisérka se svými objekty tráví, tím intenzivnější jsou možnosti jejich poznání, tím hlubší je vztah ke skutečnosti, tím více je můžeme považovat za autentické, ač k dokonalému zachycení lidské osobnosti v její celistvosti nemůže dojít nikdy. „*Nikdo se nedokáže přetvařovat pět let*“, říká autorka [Třeštíková in Halada 2006: 23]. Nesoustředění jen na vnější vlastnosti, aktivní pátrání, důvěrná znalost objektu a vzájemný kontakt jsou zásadní pro prohloubení materiálu; jen tehdy může být autor schopen dodat koloběhu i standardních obyčejných situací v lidském životě osobitost a individuální rozměr natáčeného [Plítková-Jurovská 1990: 67]. „*Dlouhometrážní dokumentární film, který se soustředí na konkrétního individuálního hrdinu otevírá velké možnosti, ale má také svá úskalí. Zde už nemůže stačit, aby cílem filmu bylo jen to, aby představil, ukázal svého hrdinu (...) Film musí mít téma, které přesáhne význam jednoduchého portréту. Aby divák přijal téma, aby přijal film, musí autor vzbudit a udržet jeho pozornost. Zde už nestačí to, aby byl hrdina sympatický, aby byl moudrý a uměl vyprávět. Zde už je třeba aktivně pracovat s dramaticností materiálu. Film nemůže unavovat monotónností, nemůže zatěžovat vnímání nesrozumitelností, zdlouhavým nepřitažlivým rozvíjením nezajímavých aspektů tématu*“ [ibidem: 91]. Zároveň je primárním úkolem autora časosběrného dokumentu pozorovat a divákům přibližovat reálného, jedinečného člověka prostřednictvím výběru otázek, třídění odpovědí a výběrem situací, ve kterých ho prezentujeme. Třeštíková upozorňuje na riziko schematičnosti lidí, na jejich přetváření do pouhého „typu“ – „*nesmíme jim upírat jejich lidskou plasticitu a mnohoznačnost, aby se tak jejich portrét nestal pouze obrazem našich představ o nich*“ [Třeštíková 1998: 663].

Naprosto zásadní etapou práce na časosběrném dokumentu je výběr hlavního hrdiny, přičemž nejdůležitější jeho vlastností, kromě toho, že musí zapadat do ideového rámce díla je „*zůstat před kamerou sám sebou a být zcela autentický. (...) To je něco jako fotogeničnost, nějaká schopnost přirozenosti. Ti, co tuto schopnost mají, jsou autentičtí a nestylizují se, ti jsou pro dokument opravdové terno*“ [Třeštíková in Plachetka 2011: 5]. Relevantní je také to, jak dotyčný mluví, zda je schopný smysluplně uspořádat a verbalizovat své myšlenky, vybudovat výpověď a jestli je celkově schopný sám o sobě přitáhnout pozornost diváka a udržet ji. Způsob řeči je nejosobitějším projevem

individuality a mnoho nám o dotyčném napoví. Sama přítomnost hovořící osoby působí také jako nejvyšší doklad autenticity a zároveň „zpřítomňuje“ osobu autora jako zprostředkovatele nebo přímo účastníka komunikace, protože zaznamenání řeči je v podstatě zaznamenáním komunikace, dialogu. Předpokládáme, že hovořící k někomu hovoří, někomu něco sděluje, v případě dokumentárního filmu je to v důsledku vždy autor, ať explicitně nebo co nejvíce zamlčeně [Plítková-Jurovská 1990: 83-84]. Další důsledek použití řeči je, že divák je díky dramtizaci schopen unést delší časový prostor než u čistě vizuální komunikace. Všechny pozitivní vlastnosti řeč samozřejmě ztrácí, pokud nedosáhne na některou z kvalit - diváka musí hrdina filmu nebo samotné téma zajímat, hovořící musí umět mluvit nemonotónně a srozumitelně, nesmí výpovědi unavovat, v případě cizí řeči musí být překlad dostatečný a divák se nemůže dostat do situace, kdy neví, o koho se jedná a proč ve filmu vystupuje [ibidem: 85-86]. Třeštíková většinou používá formu výpovědi, jež je určitým typem svědectví, polostrukturovaným či volným rozhovorem, většinou bez pokládaných otázek nebo s otázkami zamlčenými, „vystříženými“. Aby byla uchována co největší spontaneita a tím i autenticita životního příběhu, autorka svým protagonistům nikdy předem neoznamuje téma hovoru či snad znění otázek. Odpovědi jsou tak spontánní reakcí, formulovanou bez příprav, vyjádřením momentálního názoru. Co nesmí být opomenuto, je fakt, že ze začátku není žádná otázka zbytečná, protože není předem jasné, jaký vyprávěcí klíč se použije, ale také, že žádná otázka nemůže být kladena zpětně, nic není možné dotočit. Při rozhovorech je nutné si ohlídat rozličné podmínky, které při realizaci ovlivňují jejich obsah a kvalitu – dobrou atmosféru, oboustrannou důvěru a soustředěnost, tvořivost, ale i technické nedostatky nebo limity filmové suroviny. Záležitosti techniky byly problematické zejména v minulosti: „*Kameraman by měl svítit tak, aby nemusel na každý záběr přestavovat světla, neměl by „naše představitele“ usměrňovat kam si mají stoupnout a kam už se naopak pohybovat nesmějí, aby „nevyšli z ostrosti“ a podobně. Zvukař nesmí před každým záběrem prosit o zvukovou zkoušku (...). Tyto pokyny zabíjejí atmosféru, její přirozenost, bezprostřednost (...)*“ píše Třeštíková v teoretické stati *Dokumentární film a čas* z roku 1988 [Třeštíková 1998: 663]. Co ale stále platí je, že „(p)ři natáčení je třeba bedlivě promýšlet, kdy se na co zeptat v daných situacích, v jakém pořadí, brát na zřetel náladu v konkrétním prostředí, vědět kdy nabídnout cigaretu a kdy naopak přijmout nabízenou, kdy

otázkou vyprovokovat a kdy mlčet a čekat, zda bude něco řečeno z druhé strany” [Třeštíková in Přádná 1993: 60]. Během natáčení tedy klade protagonistům otázky, ale v zájmu plynulosti pak otázky vystřihává a nechá je zaznít pouze tam, kde by výpověď mohla působit nesrozumitelně. Na rozdíl od klasického rozhovoru tedy není tazatel, který by objekt chtěl přimět k odpovědi, zjevně přítomen - výpověď má za cíl působit spontánnějším a autentičtější dojemem svobodného projevu [Petraň 2011: 263-264]. Při vedení rozhovorů je empatická a trpělivá, ponechává dotazovaným dostatek prostoru, respektuje je, výpovědi nepřerušuje, klade vstřícné, ale věcné otázky. Zároveň využívá absenci odpovědi nebo ticho jako „*prvek kompozice a vyjadřovací prostředek*” [Bresson 1998: 105]. „Vyjádření” prostřednictvím mimiky, dlouhého přemýšlení nebo ticha podtrhuje autenticitu výsledného filmu. Dlouhé scény bez střihu, zachycující prachobyčejné okamžiky na úkor mluvení, jsou Třeštíkové identifikačním znakem a specialitou a mnohdy napoví více než hodiny hovoru, což je koneckonců jejich posláním.

Při vytváření časosběrného portréту je nemožné neutvořit k natáčenému člověku osobní vztah. V následující podkapitole se zaměřím na to, jak ke svým hrdinům autorka přistupuje a jaké jsou její hlavní etické zásady.

4.2.4 Kontext přístupu k aktérům a etické odpovědnosti

Problém vztahu k natáčeným lidem řeší každý dokumentarista. Třeštíková je se svými objekty úzkém kontaktu, a jejich vztah s jistotou nemůže být označen za čistě profesionální. Důvěra, kterou v ní protagonisté příběhu mají, je důležitá zejména pro zachování naprosté upřímnosti a otevřenosti mezi objektem a režisérem. Jedině tak může být Třeštíková přítomna všem okamžikům, těm veselým i tragickým, téměř nic jí (a skrze ni i divákům) není zatajeno. Snaží se snímat v okamžicích vrcholu i pádů - někdy musí aktéry přemlouvat a někdy nedojde k natáčení ihned (což je nežádoucí, protože reakce na situaci již není čerstvá) ale nebývá zcela odmítnuta [Třeštíková in Kreček 2001]. Nejzřejmější je toto pouto s protagonisty příběhu *Soukromý vesmír* - jedná se o rodinu kamarádky Třeštíkové, Jany, s níž se zná od dětství, a jejich vztah je tak mnohem více postaven na základech dlouholetého přátelství než vztahu režisér-objekt. Důvěrný vztah má

ale i s ostatními objekty svého zájmu. „*Snažím se, aby ti, o kterých mluvím, neměli pocit, že se stali herci, filmovými hvězdami. Dávám jim najevo, že k nim cítím něco víc než jen profesionální zájem.*”, říká sama Třeštíková [Třeštíková in Plítková-Jurovská 1990: 66]. Zároveň je podle ní důležité na nic si nehrát, nezastírat svoje záměry, jednat férově, přirozeně, nedělat se důležitou, jasně vyjádřit, o co jí jde [Třeštíková in Trávníčková 2002: 6]. „*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*” [Adler 1999: 20]. V tu chvíli se mění pomyslná osa člověk-kamera-člověk na vztah člověk-člověk, jehož svědkem je kamera [Adler 1997: 50]. V pojetí Třeštíkové natáčení probíhá spíše jako kontakt se starými známými, přičemž pro ni se samotným aktem natáčení nekončí, ale pokračuje formou telefonátů, dopisů i schůzek. „*Snažila jsem se, aby se natáčení co nejvíc podobalo normální návštěvě, abych omezila pocit, že je tam kamera, zvukař, světla. Žádné režijní pokyny. Jestli lidé před kamerou třeba něco řekli nejasně, nesrozumitelně, tak jsem se jich na to ještě jednou zeptala, ale aby si nevšimli, že se ptám podruhé. Žádné pokyny, žádné omezování*” [Třeštíková in Halada 2006: 22]. Při natáčení je tedy zapotřebí neustálá soustředěnost a zároveň vytváření uvolněné atmosféry tak, aby protagonisté vnímali co nejméně přítomnost kamery. Hledání ideální hranice přátelského vztahu a zároveň dokumentaristického odstupu je záležitostí, kterou autor řeší na denní bázi, a která zřejmě nikdy nepřestane být aktuální.

Když předchozí pasáž pojednávala o absenci hodnotových soudů ve výsledném díle, můžeme zde připomenout, že nehodnocení se projevuje i v přístupu k lidem: „*Já jsem věčná, všední, spolehlivá v tom, že se k nim vracím, píšu jim dopisy a můj zájem je stálý, víceméně neměnný, protože je nezávislý na okolnostech a situacích, ve kterých se právě „moji lidé” nacházejí*” [Třeštíková in Příkladná 1993: 58]. Opět platí, že režisérka své protagonisty nesoudí, nic jim nevyčítá, nedává najevo zklamání, není moralista, kazatel ani soudce, zároveň ale v žádném případě není lhostejná.

Až úzkostně Třeštíková lpí na tom, aby žádným způsobem negativně nezasáhla do života natáčeného. „*Nikdy se nesmí zapomenout na to, že dokument pracuje s reálnými skutečnými lidmi, kteří žijí svůj občanský život úplně nezávisle na jakémsi filmu a my jim nesmíme nikdy ublížit. To znamená je nějak ve filmu ztrapnit, zesměšnit, kompromitovat*“

[Třeštíková in Plítková-Jurovská 1990: 93]. Při stříhu do výsledné podoby filmu nedává materiál, který by mohl dotyčnému vyloženě uškodit. Na druhou stranu nic není pořízeno skrytou kamerou a aktéři jsou si natáčení vědomi, tudíž jsou si vědomi i toho, že co řeknou, může být ve filmu použito [Třeštíková in Kreček 2001]. Zdena Škapová shrnuje postup Třeštíkové následovně: „*Především se řídí důvěryhodným a zralým lidským přístupem, jehož výsledkem je neustálý taktost a diskrétnost vůči aktérům, kteří souhlasili s tím, stát se objekty jejího dokumentaristického zájmu*” [Škapová 2006b (překlad P. D.)].

„*Bez morálního postoje není režisér dokumentaristou, ale bezohledným bulvárním lovcem*” říká Olga Sommerová [Film a doba 2002: 14]. „*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?*” [Adler 1999: 20] Pro Helenu Třeštíkovou je odpovědí na tuto otázku etický princip důvěry a autorizace. „*Základním pravidlem dokumentaristy by mělo být, že nesmí lidem ublížit (...)*“ [Třeštíková in Dočekal 2000: 30]. „*Záleží mi na tom, abych našla tu správnou cestu a způsob, jak citlivě a nenásilně odhalit nitro postav*” [Třeštíková in Přádná 1993: 60]. Třeštíková nemá v úmyslu někoho překvapit, zaskočit nebo při něčem přistihnout. Je spíše v pozici psycholožky, které se lidé otevírají a která naslouchá.

Krátce se ještě zmíním o vlivu, který na aktéry natáčení má, zejména pokud se jedná o lidi „obyčejně neobyčejné“, pohybující se na okraji společnosti či v nějaké mezní životní situaci. O ovlivnění skrze filmy Heleny Třeštíkové hovoří například Jana Hádková: „*Její sběrné dokumenty dávají protagonistům (delikventům, narkomanům, manželským párům) výjimečnou šanci vidět svůj život v delším časovém úseku a hodnotit jej tak s odstupem. Jde vlastně o jakousi terapii*” [Film a doba 2002: 16]. Například René Plášil z filmu *René* ve filmu říká, že by bez pomoci Heleny nikdy nenapsal žádnou knihu. „*Ty dvě knihy, které vyšly, byly vlastně jediná konstruktivní věc, kterou v životě dokázal, a pro něj měly ohromný, doslova kardinální význam*“ [Třeštíková 2009: 16], píše i sama Třeštíková v úvodu knihy o příběhu filmu. Podobně o spolupráci s Helenou mluví Kateřina Bradáčová, když říká, že to jediné, co v životě dokázala, bylo porodit dceru a natočit film, který by mohl někoho odradit od drog a prostřednictvím kterého by její životní pouť byla

pro někoho přínosem, a alespoň trochu by jí tím pádem dala smysl¹⁹. Kateřina se po projekcích filmu *V pasti* účastnila také několika přednášek a seminářů zejména pro studenty středních škol a mohla tak být svědkem toho, jaký vliv má a jak působí dokumenty Heleny Třeštíkové na publikum. Nevídaná vlna zájmu se spustila po projekci filmu *Marcela*, kdy paní Marcela chodily stovky e-mailů a dopisů, vyjadřujících podporu. Režisérce dokonce chodily nabídky s finanční pomocí, což ji samotnou zaskočilo: „*Člověk by čekal takovou vlnu solidarity po velkých tragédiích typu tsunami, rozhodně ne po odvysílání tohoto komorního dramatu*“ [Třeštíková in Matyášová 2005: 78]. Ovlivnění samozřejmě není jednostranné a každý hrdina dokumentu se na oplátku stává součástí života Heleny Třeštíkové. Umožňuje jí to pohybovat se neustále v novém prostředí, poznávat nové lidi, situace, místa.

4.2.5 Kontext observačního modu

V kapitole o definicích byla zmíněna taxonomie dokumentárního filmu, kterou vymezuje v knize *Úvod do dokumentárního filmu* americký teoretik a kritik Bill Nichols. Obsahuje šest hlavních modů: poetický, výkladový, observační, participační a reflexivní. Každý je vymezen různými postupy, stylistickými prostředky, přístupem autora ke zkoumaným objektům a dalšími rozlišovacími kritérii a „*určují konvence, které si daný film může osvojit, a vzbuzují určitá očekávání, jejichž splnění diváci přepokládají*“ [Nichols 2010: 172]. Ve zkratce je poetický modus definován důrazem na „*vizuální asociace, hudební a rytmické aspekty, popisné pasáže a též formálním uspořádáním*“ [ibidem: 50], výkladový modus důrazem na „*slovní komentář a argumentační logiku*“ [ibidem], participační se soustředí na „*interakci mezi filmařem a subjektem (...)*“ [ibidem], reflexivní „*upozorňuje na předpoklady a konvence vládnoucí dokumentární filmové tvorby, prohlubuje naše vědomí vykonstruovanosti filmové reprezentace skutečnosti*“ [ibidem: 51], performativní zdůrazňuje „*subjektivní či expresivní aspekt filmařova vlastního vztahu k subjektu (...)*“ [ibidem] a konečně observační, kam zařazuji také časosběrný dokument

¹⁹ <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10318911545-kultura-s-dvojkou/211542156000129-kultura-s-dvojkou/obsah/162883-casosberny-dokument-katka/>

Heleny Třeštíkové, klade důraz na „*přímou účast v každodenním životě subjektů pozorovaných nevtíravou kamerou*” [ibidem: 50], „*vychází z filmařovy zjevné nepřítomnosti či alespoň z jeho nezasahování do zaznamenávaných událostí (...)*” [ibidem: 210]. Interpretací Nicholsovy tabulky některých specifických vlastností jednotlivých modů jej lze charakterizovat podrobněji. Z metodologického hlediska je pro něj zásadní poznání skrze pozorování, sledování, naslouchání a odvozování z jednání druhých lidí, omezen je tím, co se děje před kamerou. Natáčení je kontinuální a je alternativou k poetickému vyjádření. Nevyužívá mluvený komentář, a co se týče zvuku, upřednostňuje autentický záznam zvuku sledované situace. Observační dokument vyvolává řadu otázek týkajících se etiky, z nichž nejožehavější jsou ty, týkající se voyeurismu a odpovědnosti filmaře [ibidem: 225-257], kterým čelí při své práci i Třeštíková. Odmítá rekonstrukci, inscenaci, komponování scény, opakování záběrů, rezignuje na předkládání jednoznačných stanovisek, vybízí k aktivnímu diváctví. Přirozeně dokumenty většinou nenaplnují typy modů beze zbytku; spíše se setkáváme s jejich prolínáním či mícháním. Třeštíková ve svých časosběrných dokumentech spojuje modus observace a participace. Observační modus ve své krystalické podobě se například omezuje na spontánní pozorování žité zkušenosti a vyhýbá se interakci se svými subjekty. „*Díváme se na život, jak se žije, sociální herci se zabývají sebou navzájem, aniž by si všímali filmařů*” [ibidem: 189]. Protože Třeštíkovou zajímá proměna, je nutné, aby se zapojovala prostřednictvím kladení otázek, přičemž rozhovor je jednou z nejběžnějších forem konfrontace aktéra a filmaře v rámci participačního modu. Ač je pokládá mimo záběr a s aktéry většinou nepolemizuje a nevyměňuje si s nimi názory, jak je to u participačního modu běžné [ibidem: 206], stále o její přítomnosti víme my diváci a pochopitelně i sami aktéři. Observační mód vyžaduje od tvůrců vytrvalost, trpělivost, schopnost snášet nepohodlí. Kameraman i zvukař se musí pohybovat diskrétně, nenápadně, bez prudkých pohybů a hlasitých projevů, musí být stále přítomni, ale neviděni, současně aktivní i pasivní.

Zaznamenávání výseků všedního života, jejichž jedinou ambicí je znázornit, jak lidé žijí, může být pro značnou část potenciálních diváků natolik obyčejné, nudné a banální, že takto tvořeným filmům nevěnují pozornost [Gauthier 2004:: 40-41]. Cesare Zavattini však píše: „*Není pochyb o tom, že nejpovrchnější první reakcí na realitu všedních dnů je nuda. Dokud se nám nepodaří překonat naši intelektuální i morální lenost, realita nám připadá*

naprosto nezajímavá” [Zavattini in Třeštíková 1998: 660]. Helena Třeštíková tuto Zavattiniho výzvu přijímá a k odhalení bohatosti a zajímavosti reality pěstuje metodu časoběrného dokumentu.

5. Základní biografické údaje režisérky a kariérní přehled

Aniž bych zabředávala do detailů osobního života Heleny Třeštíkové, ráda bych uvedla alespoň základní biografické údaje režisérky. Helena Třeštíková se narodila 22. června roku 1949 v Praze do rodiny právníka (který byl v padesátých letech v rámci přesunu inteligence do výroby odstraněn z ministerstva) a reklamní grafičky. Nadaná po mamince, studovala Helena střední odbornou výtvarnou školu na Hollarově náměstí, se snem stát se kostýmní výtvarnicí, protože už v té době milovala divadelní a neméně filmový svět. V oblasti výtvarného vyjádření ale postrádala důležitý element - slovo, potažmo literárno, a tak k nelibosti obou rodičů vstoupila do oboru filmové tvorby. V roce 1974 absolvovala na pražské FAMU, obor dokumentární tvorba, s diplomovou prací *Zobrazování reality v dokumentárním filmu*. Již během studií se projevil její zájem o časoběrný dokument, resp. jeho náležitosti, v díle *Živá voda* (1972), který zachycoval postupný zánik jedné vesnice u Vlašimi při stavbě přehrady na řece Želivka. „*Fascinovala mně představa, že někde žijí lidé, pak své domky vyklidí, rozbourají a začne stoupat voda, která pak vše zaplaví. (...) Vesnice opravdu před našima očima postupně zanikala a film končil záběrem na rozsáhlou vodní hladinu, rozlitou tam, kde dříve stála. Už v tomto filmu byl vlastně čas hlavním hrdinou*” [Třeštíková 2007]. Po dokončení studia se jí naskytly tři možnosti uplatnění - televize, „volná noha” nebo Krátký film. Vzhledem k faktu, že televizní tvorba té doby byla zpolitizována, snažila se uchytit v Krátkém filmu. Jeden z námětů pro krátké filmy, které tehdy odevzdala, byl projekt *Zázrak* (1975) o tom, jak ženu změni těhotenství a mateřství. V následujícím citátu se kromě krátkého popisu myšlenky snímku zmiňuje o tom, kdy pro ni poprvé časoběrná metoda začala nabírat zřetelných obrysů: „*Nejprve jsem natočila film, jak se narodí chlapeček. To bylo v době, kdy jsem ještě děti neměla a hodně mě to téma zajímalo. Ideou filmu bylo, jak se změní žena, když se jí narodí dítě. Tou ženou byla moje kamarádka. (...) Skončila jsem, když tomu dítěti byly čtyři měsíce. Asi za rok mě napadlo, že by bylo zajímavé sledovat, co z toho dítěte bude dál. Takže ta dosud nejasně formulovaná tendence dostala tvar a obsah – a já jsem najednou měla pocit, že vím, jak na to*“ [Třeštíková in Burian 2006: 107-108]. O tom, jak projekt pokračoval, pojednám více v jedné z částí kapitoly o nejznámějších časoběrných

dokumentech autorky; zde pouze poznamenám, že v natáčení rodiny Kettnerových Třeštíková pokračovala (zatím) dalších 37 let.

Od roku 1974 se tedy Helena Třeštíková pohybuje ve vodách profesionální produkce. Za tu dobu stihla natočit na sedmdesát dokumentárních filmů s různou stopáží, zejména na téma sociálních problémů a mezilidských vztahů. Je nejuznávanější dokumentaristkou na poli časoběrné tvorby u nás, a také se této metodě u nás věnuje nejsoustavněji. Za své filmy získala řadu významných cen, kupříkladu v roce 2007 za nejlepší evropský dokument roku (*Marcela*), v roce 2008 cenu Evropské filmové akademie za film *René* a několik ocenění za film *Katka* (např. Výroční cenu AČFK v roce 2010, Českého lva ve stejném roce nebo titul Best Feature Documentary Award na festivalu East End Film Festival v Londýně).

V porevoluční době se sociologové a filmaři aktivně zabývali hledáním odpovědí na podobné otázky, jichž společenská změna přinesla nepřeberné množství a Helena Třeštíková se často účastnila neformálních sociologických seminářů. Snaha spojit síly ke společné věci vyústila v roce 1991 vznikem sdružení Film a sociologie, které v začátcích fungovalo jako „živá dílna dokumentu, kde se o všech tématech dlouze a obsáhle diskutovalo“ [Třeštíková 2007]. Kromě Heleny Třeštíkové u zrodu myšlenky o přínosu interdisciplinárního spojení sociologie a filmu v kontextu současnosti stál také sociolog Josef Alan a dramaturgyně Alena Müllerová. Zakladateli jsou Krátký Film Praha a Univerzita Karlova. Na základě zákona o nadacích z roku 1998 bylo 9. března založeno občanské sdružení Asociace Film & Sociologie a pod tímto názvem nadace působí dodnes. Na kontě má desítky dokumentární filmů uvedených na České televizi, několik diskusních pořadů a řadu besed, dále také pořádá semináře, workshopy a projekce. Stěžejními tématy jsou pro nadaci okruhy „*umění svobody (pozitivní řešení životních problémů)*“, „*rizika svobody (nezvládnutí svobody)*“ a „*lidé v nouzi (solidarita a její absence)*“. Obecně je jejím cílem zaznamenat proměny a rozpory doby na životních osudech konkrétních jednotlivců, pomáhat formovat občanskou společnost a „*také informovat politiky, vládní instituce a prostřednictvím masmédií i širokou veřejnost o tom, jak mohou jednotlivci i skupiny*

*participovat na řešení společenských problémů a přejímat za ně odpovědnost“.*²⁰ Z dílny této platformy pochází také cyklus časosběrných dokumentů o delikventech, *Řekni mi něco o sobě* nebo již zmíněné filmy *Evoluce 4 z revoluce* a *Občan Havel*.

Tvorbu Heleny Třeštíkové lze rozdělit na dva základní typy - jedním jsou časosběrné dokumenty, druhým ty nečasosběrné, jejichž prostřednictvím se vrací do minulosti, k živým svědectvím, k ve své podstatě uzavřeným příběhům, pomocí nichž zachycuje naši historii, nedávnou minulost. Zároveň si však nedělá nároky na historické zobecnění nebo zhodnocení, jejím cílem je zachytit konkrétní příběhy, než se stanou legendami nebo upadnou v zapomnění. Časosběrnými projekty se bude zabývat samostatná kapitola, o těch klasických se zmíním nyní. Jen namátkou mezi ně patří příspěvky do sérií *Gen* a *Genus* (1994-1996), (kde portrétovala mimo jiné také socioložku Jiřinu Šiklovou), volný cyklus *Paměť 20. století* (2003-2004), pořady *Příběh Lucerny* (1995) a *Sladké hořkosti Lídy Baarové* (1995) pro Českou televizi, *Dotek světla* (1981), sonda do života nevidomých dětí, *Život je jen náhoda* (1988), zamyšlení nad důsledky umělého přerušování těhotenství, film o historii Osvětimského rodinného tábora - *Nesdělitelné* (2007), *Sladké století* (1997), nebo například studie osobnosti Julia Fučíka a mýtu, který jej obestírá, *Lidé, mám vás rád* (1998). Poslední dva jmenované filmy, spolu s dalšími, byly natočeny v rámci nadace Člověk a čas, kterou Třeštíková založila se svým manželem Michaelem v roce 1994, jako nadaci, primárně určenou pro podporu časosběrných dokumentů, reflektujících kromě proměn v čase také jiný ekonomický a produkční systém oproti klasickým dokumentům, jejímž „cílem bylo podílet se na sebepoznání společnosti a na vytvoření její dokumentární paměti. Za tím účelem (...) podporovat vznik a šíření filmových, písemných a fotografických dokumentů, které zaznamenávají a zachovávají autentickou podobu tohoto času.“²¹ Záměrem nadace bylo zachycovat atmosféru, vývoj, dokumenty, které „zachycují proměny lidí, věci a myšlenek v plynutí času a (...) pro budoucnost mapují minulost, dokud je ještě přítomností“ [Třeštíková in Pilařová 1995: 13]. Autorka ke svému snu vytvořit jakýsi fond záběrů každodenních činností říká: „U dokumentu mě drží moje obsese: žijeme, vše se ihned stává minulostí a já ty unikající děje chci zadržet a zakonzervovat. Nejen pro

²⁰ <http://www.afis.cz/default.php?co=nadace>

²¹ <http://www.dialogus.net/es/event/2299790-nadace-clovek-a-cas/>

dnešní diváky, ale i pro budoucnost. Vždyť naše každodennost může být pro potomky ohromným zdrojem informací. Možná ani nedokážeme dohlédnout, co všechno z toho jednou budou schopni vyčíst“ [Chuchma 2003]. Co se tohoto tématu týká, dotýká se i natáčení *Manželských etud*. Režisérka dodnes lituje, že nenatáčela více záběrů ulic, více obyčejných, denních situací, výloh obchodů, obsahů vitrín v domácnostech... Na druhou stranu je spokojená alespoň s těmi dobovými materiály, které se jí i přes dramaturgické poznámky „to netočte, to přeci nikoho nezajímá“ podařilo evidovat (např. odvod na vojnu). „O ceně archivů dnes již nikdo nepochybuje. Ale to, co natočíme my dnes, se jednou stane taky archivem a teprve naši potomci ohodnotí, co jsme stihli a co jsme prošvihli“ [Lidové noviny 2001b: 16]. Co se týče její oblíbené dokumentace životních příběhů minulého století, má režisérka pocit, že do osudu téměř každého člověka zasáhly dějiny natolik osudově, že stojí za to, se těmito osudům věnovat a uchovat je. „Uvědomila jsem si, jak události posledních desetiletí dramaticky zasáhly do života mnohých lidí, jak jim zkřížily plány. Proto jsem se rozhodla mapovat osudy lidí, kteří v tom uplynulém století něco zajímavého prožili a mohou své životní zkušenosti předat současníkům. (...) Mým přáním je zachytit co nejvíce pamětníků, kteří odcházejí. Aby po nich zbyla svědectví doby. Důležité je zaznamenat současnost pro budoucnost. Mým cílem je dělat filmy o konkrétních živých lidech a z nich dostat jejich zážitky, zkušenosti. Nedělám si nárok na nějaké historické zhodnocení té či oné epochy, ale zachycuji jednotlivé příběhy, které potom někdo může i v budoucnu zpracovat. Rozhodně nechci dělat filmy o neživých lidech, ale o těch, kteří vydávají svědectví“ [Třeštíková in Nešlehová 2004:12]. Takto se jí podařilo natočit např. poslední dokument s malířem Janem Zrzavým nebo jeden z mála portrétů Lídy Baarové. Vzhledem k faktu, že objekty jejího zájmu “mizí”, snaží se zachytit a uchovat jejich zkušenosti a vzpomínky; snaží se je vytrhnout času. Její touha zachytit co nejvíce příběhů aby nezanikly, aby se neztratily, se dá označit za sběratelskou. Nadace je však současné době v důsledku legislativních změn a komplikací v oblasti financování neziskových organizací v likvidaci a režisérka získává peníze na projekty již jen jako Helena Třeštíková. O potenciálu materiálů s podobnou tematikou však svědčí divácký úspěch pořadu *Retro*, seriálu *Vyprávěj* nebo dokumentu *Vzpomínám, vzpomínáš, vzpomínáme* Pavla Kouteckého, který zachycuje dnes již téměř zapomenutou samozřejmou každodennost z let 1945-1989. To, co diváky na těchto pořadech zajímá, je možnost ztotožnění se s tím, co vidí na

obrazovce-diskusní fóra seriálu *Vyprávěj* jsou plná výkřiků „Přesně tak to bylo“, „Úplně stejné jsme měli v kuchyni taky!“ Tento trend potvrzuje také popularita seriálu Karla Čáslavského - *Hledání ztraceného času*, který je sestaven z archivních dokumentárních materiálů. „*Občanské rituály (odhalení pomníků, průvody apod.), kvůli kterým filmy vznikly, už diváka tolik nezajímají; do popředí vystupuje to, čemu filmaři nevěnovali pozornost - charakter doby, zvyky lidí, jejich postoje. Schopnost filmu konzervovat dobu patří k nej-silnějším stránkám toho sto let starého vynálezu*“ [Brdečková 1995: 18], říká k tomuto tématu filmová kritička Tereza Brdečková.

Velmi krátkou, nicméně neopomenutelnou epizodou v kariéře Heleny Třeštíkové je její šestnáctidenní působení během ledna 2007 na pozici ministryně kultury Topolánkovy vlády. Od podzimu roku 2002 Helena Třeštíková vyučuje na FAMU na katedře dokumentární tvorby a od roku 2007 úzce spolupracuje se společností Negativ, která produkovala její nejslavnější filmy, *Marcela*, *René*, *Katka* i *Soukromý vesmír*. Aby nebylo vynecháno nic zásadního z osobního života, Helena Třeštíková je více než pětatřicet let provdaná za Michaela Třeštíka, muže vskutku renesančního – tento původním povoláním inženýr architekt je dnes sběratelem a znalcem moderního výtvarného umění, spisovatelem, obchodníkem, novinářem, vydavatelem... V neposlední řadě je Michael Třeštík od roku 1990 také dramaturgem všech dokumentů své ženy a některé z nich také produkoval. Spolu mají dvě děti, syna Tomáše (*1978, fotograf) a dceru Hanu (*1982, producentka).

Krátce se zmíním ještě o prvotních impulsech, které provázely prapočátky kariéry Heleny Třeštíkové. V první řadě to byly deníky, které si autorka s krátkými pauzami, například v důsledku nutnosti neustálé péče o malé děti, píše od svých jedenácti let, kdy ležela v nemocnici s tyfem a fascinovaně naslouchala vyprávění starší spolupacientek. Dnes zápisky dělá na počítači a přikládá k nim i související e-mailové korespondence. Když po několika letech nějaký svůj starý deník otevřela, nechtělo se jí ani věřit, že by pasáže napsala. „*Vzpomínky jsou psané už s tím, že víme, jak to dopadlo. Ale deníky, to je vždycky pravda té chvíle. (...) Je to tam v autenticitě, neobroušené milosrdnou paměti*“ [Třeštíková in Kourová 2012: 23]. „*Na svém deníku jsem si dávno předtím, než mne napadlo uvažovat o filmu jako povolání, ověřovala postupy, kterých jsem pak využila ve své práci – speciálně ve sběrném natáčení. Autentické zachycení myšlenky, pocitu, zážitku v určitém čase a v dalších časových rovinách – to mě vždy přitahovalo. Paměť nám často*

uchová určitý obraz minulosti v milosrdné deformaci. Kdežto náhled do deníkových záznamů z časového odstupu člověka mnohdy může vyvést z iluzí a umožní přesněji si uvědomit osu a smysl vlastního konání. Se sběrným natáčením je to podobné. I tam se téma rodí v čase. Na začátku nevíte, o čem vlastně pokládáte svědectví – kromě základní preambule, že to bude o pravém, nefalšovaném úseku z jednoho života” [Třeštíková in Přádná 1993: 62]. V denících je tedy prapočátek její fascinace časosběrnou metodou prostřednictvím konfrontace pravd, a to pravdy v daném okamžiku s pravdou o nějaký časový úsek později, což umožňuje pozorovat vývoj a změny. Deníková forma zachycuje velké i malé dějiny, společenské i intimní události, autentické příběhy [Třeštíková 2007]. Dalším, co do volby budoucího povolání zasáhlo, byl Formanův *Konkurs*, který viděla poprvé ve třinácti letech. „Na plátně se objevil normální život a normální lidé. Žádné dekorace, žádné sofistikovány dialogy a sonorní hlasy. Byla jsem uchválena. Možná někdy v téhle chvíli se ve mně zrodil smělý plán dělat jednou dokumentární filmy“ [Xantypa 2002: 101]. S tímto zároveň koresponduje autorčina záliba v literatuře faktu: „Nikdo mne nepřesvědčí, že realita není zajímavější než fabulace“ [Lidové noviny 2001a]. Podle vlastních slov ke zpracovávání časosběrného dokumentu inklinovala nejspíš vždy, ale uvědoměle zhruba od roku 1980, kdy začínala s projektem *Manželských etud*. Třeštíková se odvolává také k myšlenkám Cesare Zavattiniho, teoretika italského neorealismu, který napsal „*Film bychom měli točit denně, tak jako si čistíme zuby*” [Třeštíková 2007].

Co se týče inspiračních proudů, Třeštíkovou ovlivnil kameraman a režisér Jan Špáta, který s ní také spolupracoval na několika snímcích. Kromě filmů-anket, o kterých hovořím v oddíle věnovaném historii české dokumentární tradici (viz příloha), se v jeho tvorbě objevují tři hlavní linie – téma života starých lidí (*Poslední dějství*, *Samota*, *Hlavně hodně zdraví*), lidí handicapovaných a nemocných (*Carpe diem*, *Vstaň a chod’*, *Svítlí slunce?*) a témata umění (zejména hudební, vzhledem k tomu, že ve Špátových filmech vždy hrála hudba zásadní roli)-*Kreutzerova sonáta* nebo *Variace na téma Gustava Mahlera* [Michalská 2000: 454]. Významný je také film *Respice finem*, poetický, dojemný krátkometrážní snímek o starých ženách žijících na venkovské samotě, protkaný výpověďmi o stáří, strachu z osamocení a připravenosti na smrt a dalších tématech spojených s dožíváním (jehož vyznění kontrastuje s odevzdaností protagonistek z domova důchodců v pozdějším filmu *Poslední dějství*. Zásadní vlastností filmových anket jako

Proč? nebo *Zrcadlení* je fakt, že film, stejně jak otázka, zůstává otevřená, nezodpovězená²². Špáta se nesnažil podpořit vlastní názor nebo se ubírat cestou nějaké pravdy a stejně tak tvoří i Třeštíková. Film se stal nástrojem průzkumu veřejného mínění, nástrojem seriózní sociologické studie, empirickým materiálem k dalšímu prostudování, dokumentarista se obohacuje o sociologický a psychologický slovník, dokumentární tvorba se přibližuje k vědeckému výzkumu. V šedesátých letech tedy u nás poprvé došlo k proměně podstaty filmového díla – divák byl nucen k záběrům zaujímat vztah a sám jej hodnotit, být aktivní (filmová surovina totiž víc otázek kladla, než zodpovídala) [Navrátil 2002: 257], a tak je tomu i ve filmech Třeštíkové.

²² Je však otázkou, do jaké míry je v případě *Zrcadlení* či *Respice finem* vůbec možné, aby byly filmovou anketou zodpovězeny natolik abstraktní filosofické otázky jako ty po smyslu života a představě smrti.

6. Neznámější tvorba

6.1 *Manželské etudy, Manželské etudy po dvaceti letech - Marcela*

První veskrze časoběrný dokument, který měl za cíl zachytit vývoj, proměnu v čase a tím odpovědět na otázky, byl projekt dramaturgie Krátkého filmu *Manželské etudy*. U zrodu tohoto cyklu stála otázka vpravdě sociologická – proč tolik manželství končí krachem? Je rodina v krizi? Co ji zapříčiňuje? „V Krátkém filmu věděli, že bych po Zázraku chtěla Honzu dál sledovat, že mám zájem dělat časoměrné dokumenty. Tehdy byl ředitelem Krátkého filmu Kamil Pixa. Měl krásnou přítelkyni, herečku Marii Drahouškovou. Ta se s ním rozešla, on to těžce nesl a začal chodit k tehdy módnímu psychiatrovi, který léčil řadu celebrit z jejich trápení, jmenoval se Zdeněk Dytrych. A ten mu jednou řekl: „Kamile, my se teď snažíme ve Výzkumném ústavu psychiatrickém přijít na to, proč se tolik mladých manželství rozvádí, bylo by dobré, kdybyste zkusili natáčet několik dvojic od svatby po dobu pěti let“ [Třeštíková in Kourová 2012: 23], popisuje režisérka cestu, která ji navedla k časoběrné metodě, protože tento úkol připadl právě jí. Na počátku osmdesátých let, kdy Třeštíková na matrice Staroměstské radnice oslovovala mladé páry, které přišly žádat o povolení ke sňatku, vrcholil populační boom sedmdesátých let. Ročně se rodilo až 190 000 dětí, z toho drtivá většina v manželství. Také sňatečnost dosahovala rekordů, stejně jako počet těhotných nevěst. Podobná situace však panovala i na poli rozvodovosti – každý druhý uzavřený sňatek končil krachem, přičemž kritických bylo zejména první pět let manželství. V prostředí této společenské situace se zrodil záměr, pozorovat skrze filmový dokument několik manželství po dobu oněch kritických pěti let a zaznamenávat tak příčiny párových konfliktů a neshod. Na poli dokumentárního filmu byl takový pokus o longitudinální výzkum naprosto ojedinělý. Bylo vybráno deset párů ve věku 18 až 24 let, z nichž ani jeden partner nebyl dříve ženatý a neměl nemanželské potomky; v pozdější fázi výběru byl důraz kladen také na rozmanitost vzorku, co se profese nebo sociálního zařazení týče. V roce 1980 se začalo s deseti dvojicemi točit, vždy těsně před svatbou, během svatby, 14 dní po svatbě a půl roku po svatbě. Z finančních důvodů bylo nutné po půl roce redukovat počet párů na šest, těch, které se filmařům zdály nejvstřícnější. Dále dvojice navštěvovali, pokud v jejich domácnosti nastala nějaká zajímavá nebo mimořádná událost,

případně vždy po půl roce. Po pěti letech natáčení pak konečně vznikl šestidílný cyklus příběhů vždy v délce 35 – 40 minut, které Československá televize v průběhu ledna až června 1987 zařadila do vysílání pořadu Televizní klub mladých. Protože natočeného materiálu bylo přešleháno, vznikly ještě dva samostatné kinofilmy – *Z lásky*, kde pár tvoří Marcela (později se k ní vrátíme) a Jiří, kteří se jako jediní ještě v době natáčení cyklu rozvedli a *Hledání cest*, který mapoval osudy dalších pěti dvojic (Mirka a Antonín, Ivana a Pavel, Zuzana a Vladimír, Zuzana a Stanislav, Ivana a Vašek). Velký potenciál cyklu se ukazuje dnes, po letech. Poskytuje kondenzovaný pohled na časový úsek, kterým je možné identifikovat charakteristiku dané doby. Nebývale autenticky zachycuje její příznaky, stejně jako se to dařilo například americké fotografii 50. let²³. Doba Československa 80. let byla nehybná, šedá, bez akce, ale v jejím rámci si to aktéři ani tvůrci neuvědomovali, protože v ní žili. „(Z)dánlivé „bezčasí“, čas, plynoucí bez dramatických zvrátů, každodennosti a obyčejnosti, (...) je z hlediska příběhu, jedince i společnosti stejně signifikantní pro postižení a zobrazení pozorovaného subjektu“ [Petráň 2011: 71]. Její atributy poznali a pochopili až s odstupem let, kdy se vyjevily jako podstatné. Právě v tom je náboj časosběrných dokumentů a s postupem doby tento její aspekt jen vzrůstá na ceně. „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 vzrůstá“, sumarizuje Rudolf Adler [Adler 1999: 18]. I přes to (nebo snad spíše díky tomu), že *Manželské etudy* byly cyklem o obyčejných lidech, žijících svůj obyčejný život, zaznamenaly velký divácký úspěch, hypotéza o tom, že každý lidský příběh je zajímavý se potvrdila, a časosběrná metoda Třeštíkové se tak etablovala hned svým prvním pokusem.

Díky tomu, a také díky faktu, že Helena Třeštíková nemá ve zvyku se po skončení natáčení o své hrdiny přestat zajímat, vznikla koncem 90. let snaha v projektu pokračovat a v roce 1999 bylo natáčení pokračování odsouhlaseno. Co se týče účasti, souhlasil obdivuhodný počet původních aktérů- z dvanácti lidí odmítl točit jen jeden muž a jen jeden pár odmítl natočit své děti a svůj domov. Důraz byl kladen na proměny párů, jejich kariér a

²³ Přínos Třeštíkové v popsání sociálně-psychologické skutečnosti 80. a 90. let na našem území vyzdvihuje i Peter Hames v knize *Czech and slovak cinema* [viz Hames 2009: 66].

osobního života, v období po sametové revoluci: „*V osmdesátých letech lidé neměli šanci zažít jiné dobrodružství, než se vzít, mít dítě nebo se rozvést. Nebyla možnost cestovat, podnikat, uskutečňovat vize. Nyní je vše jinak – najednou vidíte, jak totální proměna klimatu někoho inspiruje, zatímco jiný žije pořád stejně*“ [Třeštíková in Kreček 2001]. Stejně jako v případě původních *Etud* se kromě změn v každém jednotlivém životě se podařilo také zachytit symptomy doby. Pokud československou realitu 80. let vystihovala šed', v porevoluční době to jsou možnosti. Lidé mají šanci se realizovat, mohou naplňovat svoje mnohem smělejší sny a plány, rigidnost v podstatě zmizela z jejich slovníků, pokud si ji sami nevryli pod kůži. Společnost je více diferencovaná, chybí společný „nepřítel“, lidé si stěžují veřejně a nahlas místo doma potichu, a to vyvolává dojem, že je situace horší než kdykoliv předtím [Třeštíková in Plachetka 2011: 5]. Z nových *Etud* je například zřejmá změna v otevřenosti aktérů - jednak už nejsou těmi mladými perspektivními lidmi plnými iluzí, ale také si mnohem více hlídají soukromí a dávají velký pozor na to, co řeknou a jak moc budou upřímní - i to je obraz doby²⁴ [Třeštíková in Trávníčková 2002: 8]. Ze sběru, který trval dalších šest let, vzniklo pod názvem *Manželské etudy po dvaceti letech* šest neméně úspěšných cyklů, každý se stopáží 60 minut.

Oba cykly zachycují jedno z klíčových období lidského života - vstup do manželství, rodičovství, péče o domácnost, první pracovní zkušenosti / kariérní vrchol, období bilancování, stereotypy, pasivita, uvědomění budoucích omezení, často odchod dětí z domu... Přesto se nezaměřují jen na dramatické situace v životě dvojice - stejný prostor je poskytován zobrazení klidu, obyčejných rodinných situací, radostí, tužeb, pocitu sounáležitosti a bezpečí. Jsou jedinečným studijním psychologicko-sociologickým materiálem ke zkoumání následků převratu, nejen v rovině velkých dějin, ale i, resp. zejména, v rovině dějin malých - soukromých [Škapová 2006a: 200-202]. Oba cykly (a nejenom tyto dva, jedná se o atribut všech časosběrných dokumentů) poskytují svědectví o světě, který dříve nebo později zanikne a filmový materiál, který jej zachytí, se stane užitečným dokladem dané doby, jejích paradoxů, starostí i radostí.

²⁴ Na podobnou proměnu po pádu berlínské zdi poukazuje Silke Panse v souvislosti s projektem *Děti z vesnice Golzow* [viz Panse 2008: 67- 69].

Jedním z divácky nejúspěšnějších děl je ten o dvojici Jiřího a Marcely, kterým na konci natáčení tragicky zemřela dcera. Ten se dočkal dalšího zpracování ve formě celovečerního dokumentu *Marcela* (2006), který k *Etudám* a jejich pokračování přidává zejména období, kdy se Marcela vyrovnává s dceřiným úmrtím. *Marcela* je jedním z filmů, který vyvolává otázky týkající se etiky natáčení a hranic potenciálního „hyenismu“ dokumentárních tvůrců. Nejen v případě Marcely podle mnohých autorka „konzervuje“ stav pasivního člověka: na jednu stranu pomáhá svým hrdinům, ale nikdy ne doopravdy, ve smyslu „know how“; pozoruje lidské utrpení, aniž by zasáhla. Třeštíková zastává pozici striktního pozorovatele a nepovažuje za své poslání lidi obracet na správnou cestu a zlepšovat jim život. To neznamená, že by jim nepomáhala nijak, v případě Marcely je to spíš naopak – pomůže jí najít práci, daruje jí televizi... Otázkou však zůstává, zda právě tyto malé výpomoci nepomáhají konzervaci pasivity a sebelítosti Marcely. Vztah mezi Marcelou a Třeštíkovou je ze všech natáčených subjektů možná ten nejtěsnější, alespoň ve vztahu Marcely k Třeštíkové. Kromě obligátních atributů přátelství jako je zájem, výpomoc nebo chození na kávu byla Třeštíková například také první osobou, které Marcela telefonovala o nalezení její mrtvé dcery a vyřizovat s ní šla (bez kamery) i pohřeb. Scéna, ve které později paní Marcela ukládá urnu své dcery v kostele, kde se s Ivaniným otcem brali, je snad nejkontroverznější scénou celé autorčiny tvorby. Marcela během scény omdlí, režisérka k ní přiskočí a pomáhá jí probrat se. Spisovatel Jan Burian v pořadu *Burianův den žen* označuje tuto scénu za lacinou atrakci, která o ničem nevypovídá, za bulvár pro ty, kteří chtějí vidět neštěstí až do konce. Třeštíková namítá, že se jedná o demonstraci toho, kdy se člověk ocitne na hraně svého bytí.²⁵ Sama si však kontroverznost této scény uvědomuje a připouští, že si nebyla svou účastí s kamerou na ukládání urny jista. „*Měla jsem strašně zvláštní pocit, i lidský. Chvilí jsem si říkala, že bych tam být neměla, chvíli zas, že je dobře, že to točím.*“ Rozhodnutí točit/netočít bylo na bedrech Marcely, a ta s natáčením souhlasila [Třeštíková in Hlinovská 2006]. Potenciální hyenismus je termín, který podle Třeštíkové řeší všichni dokumentaristé. „*Mám určité zásady, které se snažím dodržovat. Aby to, co dělám, mělo nějaký smysl, aby to nebyla jen senzace pro senzaci, abych něco nezachytila jen proto, že je to zajímavé a lechtivé, ale protože je to v tom filmu*

²⁵ <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123228764-burianuv-den-zen/208562225300008/>

opodstatněné. Abych sama před sebou neměla trapný pocit, že ta hyena jsem. Nesmím se tomu zpronevřit, nebýt bulvární. Ted' to zní, jako bych to měla vyřešené, ale to tak není. Pokaždé znova řeším ta dilemata“ [Třeštíková in Nejezchlebová 2006]. Rozličnost a mnohost natočeného materiálu týkajícího se Marcely umožnila pak režisérce přestříhat jej tak, že mnohými replikami nabyt v kontextu dalších událostí někdy tragicky ironický, někdy věštecký význam. Každopádně je tento film příkladem neobyčejných dramát, která nepřinesl před kameru scénárista, ale život sám.

6.2 Řekni mi něco o sobě - René

Koncem 80. let (točit se začalo roku 1989) vznikla v rámci Nadace Film & Sociologie série *Mládež*, která měla dokumentovat mladé lidi. Součástí této série byl kromě snímků o středoškolačkách a umělcích také cyklus pěti dokumentárních filmů *Řekni mi něco o sobě*, o mladistvých delikventech (*Zrání zla, Martin aneb mít či být, Láďa, René, Pavlína*), kteří byli schopni reflektovat sami sebe bez označování se za pouhou oběť okolností. „*Chtěli jsme zkoumat, co přivedlo tak mladé lidi do vězení, jak jsou „převychovávání”, co je pudí k trestné činnosti a jakou mají motivaci pro život na svobodě*“ [Třeštíková 2007]. Třeštíková se od počátku natáčení stavěla do polohy starší kamarádky, která neodsuzuje, nevnučuje, nenadává, která se zajímá profesně i lidsky. Hned v začátku natáčení nabídla o generaci mladšímu, cizím lidem tykání, aby mohla v prostředí nápravného zařízení začít budovat intimnější vztah a méně oficiální atmosféru. Jedním z hrdinů byl také René Plášil, student vojenského gymnázia, odsouzený za krádež na 2,5 roku. Na základě cyklu, podobně jako v případě Marcely, vznikl samostatný film – *René*. Prostřednictvím korespondence a návštěv ve vězení, případně setkání mimo vězení sledovala autorka na pozadí významných dějinných událostí v Evropě životní dráhu velmi inteligentního Reného téměř 20 let, z nichž jen pár měsíců strávil na svobodě, přičemž během třetího výkonu trestu ve Valdicích napsal kromě jiných textů i dvě knihy, *Běžec na trati K a Bohové, s. r. o.*. Natočený materiál je pak ve výsledném filmu kombinován s citacemi z dopisů a knížek a jeho téma je v podstatě otázka Co tvoří osud člověka? Jak se

na něm podílí vlastní průběh existence, vnější vlivy a jak vůle samotného člověka [Přádná 1993: 63]? Je také „*vícevrstvou studií nestálé duše, vlivů různých prostředí, role rodinného zázemí (...)*“, kde Třeštíková „*odhaluje zdroje psychologických a duchovních traumat, zpochybňuje možnosti a efektivitu trestu a nápravných zařízení, reflektuje dopad socio-politického klimatu doby a standardů společensky akceptované etiky.*“ [Škapová: 2006b (překlad P.D.)]. V průběhu natáčení došlo k několika vypjatým událostem, jako okradení fotografa Michala Jablonského, útěk z vězení, úmrtí Reného přítelkyně Evy nebo již notoricky známé příhodě (která dala v podstatě pointu Reného účinkování v cyklu) vykradení bytu samotné režisérky nebo zpronevěření videokamery a kazet, se kterými měl René pracovat po propuštění a poskytnout tak filmu materiál jiného rozměru - jak zachycuje svůj život on sám. V několika rozhovorech režisérka Reného přirovnává k westernovému desperátovi. Ten, ač páchá zločiny, má přitom hluboce zakotven jakýsi vlastní zákon. Třeštíková o tomto vnitřním rozporu říká: „*Člověk si snadno lidi zařazuje do obvyklých modelů a mne vždycky zajímali ti, kteří ten model porušují. Mohli jsme si říct: asociální hajzl, ale jistá komplikovanost Reného mi z dokumentaristického hlediska připadala hodně produktivní*“ [Třeštíková 2009: 5-7]. René má navíc velký dar exhibicionistické sebereflexe spojené s lhostejnou ironizací a je schopný střízlivě posoudit vše, co se kolem něj děje. Až příliš si je ale vědom své aury asociálního, tajemného, intelektuálního desperáda-samotáře, takže se jen výjimečně doopravdy otevře. Třeštíková o *Reném* mluví jako o cestě do hlubin recidivistovy duše, což napovídá, že se nezabývá až tak záležitostmi života ve vězení, což by se pro svou dramatičnost nabízelo, ale spíše vnitřním životem Reného-recidivisty. René ale není pasivním objektem pozorování - sám režisérku provokuje a klade jí otázky [Chvojková 2008: 203-204]. Přibližujeme se k formátu dialogu - mezi režisérkou a objektem natáčení je cítit mnohem větší napětí, vzájemnou angažovanost a interesovanost než v případě *Manželský etud*; její přítomnost se v *Reném* více odráží, ačkoliv na sebe autorka sama neupozorňuje. „*Vztah k člověku, kterého natáčím, je samozřejmě podstatné téma, a vím, že v tom mám a vždycky budu mít značné rezervy*“, uvědomuje si sama autorka [Třeštíková in Gebert 2010] a zároveň říká, že nebylo možné zůstat k pozorování Reného pachtění se životem chladná. Promarněný život, nevyužitá šance, vědomí většiny života stráveného ve vězení, beznaděj, tím vším byly mnohdy Reného dopisy Heleně prodchnuté. Třeštíková sama označuje takové momenty

lítosti a zároveň zlosti nad Reného neschopností se změnit jako chvíle hluboké deprese, kterými si ve vztahu k Renému prošla několikrát [Třeštíková 2009: 10]. „*Zoufalství z jeho zmarněného života nebylo nic, co by mě nechávalo chladnou. (...) Projektujete do jeho situace svoje děti, vidíte, že ten člověk v sobě nějakou hodnotu má, ale beznaděj nějakého obratu se prohlubuje a jeho pád se zdá být nezadržitelný*“ [ibidem: 11]. Jejich vztah je mnohvrstevnatý, nejednoznačný, střídají se v něm pocity sympatie, vzteku, lítosti a rozčilení.

Premiéra filmu se uskutečnila 24. července 2008 v kině Světozor a v říjnu téhož roku byl film oceněn Zlatou holubicí na Mezinárodním festivalu dokumentárních a animovaných filmů v Lipsku v kategorii dokumentů nad 45 minut. Evropská filmová akademie jej mimo jiné v konkurenci snímku *Občan Havel* také vyhlásila nejlepším evropským dokumentem roku 2008.

6.3 Ženy na přelomu tisíciletí – V pasti - Katka

Otázka, která je Třeštíkové často kladena, zní, jak vybírá hrdiny svých dokumentů. Podobně jako v případě dvojic z *Etud* nebo *Reného*, i v případě *Katky* šlo víceméně o náhodu. Původním záměrem tvůrců bylo natočit film o protidrogové terapeutce, a když na chodbě léčebny pro drogově závislé potkali dvě dívky, z nichž jedna byla Katka, rozhodli se natočit paralelně také jejich příběh. Stejně jako René, i Katka byla schopná poměrně hluboké sebereflexe a její osobnost byla natolik zajímavá a originální, že setvůrci rozhodli opustit původní záměr a soustředit pozornost pouze na ni. Poprvé byl její příběh uveden ve volném cyklu 9x55 minut *Ženy na přelomu tisíciletí* (2000), pod názvem *V pasti*. Spolu s ní byly do cyklu zařazeny například Dagmar Pecková, Jarmila Balážová nebo Bára Basiková. Katčin příběh byl natolik reálný a zároveň šokující, vzbuzující opovržení a zároveň lítost, že bylo jasné, že nezůstane u pětiletého pozorování. „*(B)yla ohromná ve své bezprostřednosti a upřímnosti, s jakou nás zasvěcovala do života na ulici a s drogami. Většina závislých lidí má totiž tendenci různě mlžit, vymýšlet si, účelově svalovat vinu za své potíže na kohokoliv jiného, neumět se podívat reálně na sebe. V tom byli Katka i její přítel jiní, a tak filmově neobyčejně zajímaví*“ [Třeštíková 2007]. V roce 2009 byl do kin

uveden celovečerní dokument s názvem *Katka*, který zahrnoval čtrnáct let života narkomanky od počátečního přesvědčení skončit s drogami, přes každodenní boj o získání peněz a dávky až po Katčino těhotenství a porod dcery Terezky. Stejně jako další filmy i tento vyvolal kromě jiných emocí i poměrně silnou kritiku metody Třeštíkové, konkrétně metody nezasahujícího pozorovatele. Obecně bylo prostředí, ve kterém se natáčelo, extrémní- jednalo se víceméně pouze o ulici nebo squaty. V případě *Katky* bývá Třeštíková nařčena z jakési přehnané profesionality hraničící s chladností, se kterou zaznamenává veškeré Katčino počínání. Zejména ze strany jejích studentů na FAMU slýchává výčitky, že do Katčiny sebedestrukce nezasahuje, nesnaží se více, aby Katka s drogami přestala. Překročit hranici mezi pozorováním a zasahováním je ale v tomto případě podle Třeštíkové nemožné a zbytečné, protože Katka by stejně s užíváním drog pokračovala dál. Úkolem filmaře-dokumentaristy-pozorovatele není „spása“ objektu, ale zaznamenání jeho konání, převedení příběhu do podoby srozumitelné širokému publiku a zasazení myšlenky v divácích. „*Pozorujete někoho, kdo se propadá před vašima očima hloubš a hloubš a strašně byste chtěl tomu člověku pomoct a strašně se o to snažíte, mluvíte s ním a zdá se vám, že ten člověk v těch dialogích uznává vaše argumenty a slibuje, že přestane, a vždycky znova a znova tento slib sobě i mně, i rodině i všem, poruší. Zjistíte, že můžete udělat cokoliv, ale nemůžete za Katku přestat fetovat (...)*“²⁶

Stejně jako v případě ostatních hrdinů, Třeštíková dále Katku sleduje a film z roku 2009 určitě nebyl posledním setkáním diváků s touto postavou.

6.4 Soukromý vesmír

Soukromý vesmír je režisérčiným nejsoustavněji natáčeným projektem - zachycuje 37 let života člověka, syna paní Jany Kettnerové, Honzy, jehož narození byla Třeštíková v roce 1974 svědkem. Celovečerní film tedy navazuje na původní snímek *Zázrak* (1974), jenž měl za úkol pozorovat a zachytit změny, které se dostaví v životě mladé ženy, připravující se na prvního potomka. Tímto filmem se Třeštíková vrátila „ke svým

²⁶ <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10318911545-kultura-s-dvojkou/211542156000129-kultura-s-dvojkou/obsah/162883-casosberny-dokument-katka/>

kořenům” - k záznamu obyčejných situací ve stylu *Manželských etud* na úkor předpokládané dramatičnosti příběhu, jak to mohlo být očekáváno u narkomanky Katky nebo delikventa Reného. A opravdu - v *Soukromém vesmíru* se toho děje málo zajímavého ve smyslu překvapivého, dramatického, vyhroceného. Zcela naplňuje touhu Cesare Zavattiniho o filmu, jehož hlavní postavou je člověk, který nikdy nezažil nic výjimečného [Škapová 2006b]. Skrze kombinaci záběrů externích kameramanů, rodinných filmových archivů a také zápisků z deníků, které pan Kettner pečlivě každý rok vede, jsme svědky vývoje a zrání jedné české rodiny, které se v podstatě nepříhodí nic výrazně neobyčejného. Znamená to snad, že je *Soukromý vesmír* zbytečný projekt? Nikoliv. Kromě toho, že představuje náš nejdelší časosběrný dokument (přičemž i ve světě je taková délka ojedinělá), což je samo o sobě ocenění hodné, je také zajímavým spojením malých a velkých dějin, přičemž zde se ukazuje hlavně to, jak nezávisle na velkých dějinách mohou plynout ty malé, jak málo zasahují do rodinných hodnot a jak překvapivě málo ovlivňují to, čím se rodina zabývá a jaké problémy řeší. Přitažlivost tématu je zaručena jiným principem, než je dramaturgie, a to skutečností příběhu, který se odehrál v opravdovém životě. Je zřejmé, že nebylo lehké vyrovnat se s obrovským množstvím zpracovatelného materiálu a už vůbec, pokud se rozhodneme do díla zakomponovat také rozličné události velkých dějin. Objem zachyceného času je obrovský, a zejména propojení s velkými dějinami působí mozaikovitě. Jako personifikaci stability velkých dějin si autorka vybrala osobu zpěváka Karla Gotta, ten nás pak provází několika důležitými okamžiky dějin, jako vstup do EU nebo přechod do nového milénia. Nestabilitu se pak pokouší vyjádřit skrze milníky objevování vesmíru. *Soukromý vesmír* v sobě nenese žádné velké poselství, žádné vykřičníky ani výrazné podněty k přemýšlení. Poskytuje ale nebývalý prostor k ztotožnění se se záznamem nejobyčejnějších radostí a strastí jedné rodiny.

Závěr

Dokumentární film může být a je významným prostředkem edukace širokých vrstev společnosti, boření stereotypů, přinášení nových pohledů, zdrojem informací a změn. Pozměňování společnosti a posuny chápání začínají u jednotlivců, přičemž dokumentární filmy mohou být efektivním hybatelem procesu společenských proměn. Tak se na základě setkávání s postavou dokumentu po dlouhý časový úsek diváci dovídají o protagonistech nebývale velké množství informací, ať explicitních či vnímatelných spíše pocitově, které umožňují souvislejší a intimnější nahlédnutí do života narkomanky (*Katka*) nebo recidivisty (*René*), rozvedené ženy (*Marcela*) či například romského houslisty (*Vojta Lavička: Nahoru a dolů*) a tím mohou nabourat divákovu představu o těchto lidech a rozšířit jejich poznání. I pokud bychom chtěli zpochybňovat tento jejich vliv, v případě časoběrných dokumentů zůstává jiná význačná přidaná hodnota – zachycují vývoj a mapují viditelné i nehmatatelné posuny v rámci delšího časového úseku. Cyklus *Manželských etud* tak nabídl reflexi změn přelomového období devadesátých let, stejně jako projekt *Soukromý vesmír* - každý sice z jiného úhlu pohledu, oba však přináší jedinečné, koncentrované vyprávění o lidských charakterech, době, vnitřních i vnějších vlivech, proměnách a odrazech těchto proměn. Je nejen dokladem života lidských bytostí, ale také dokladem doby a vlivu této doby na konkrétní lidské bytosti a jejich životy.

Tvorbou Heleny Třeštíkové se již delší dobu systematicky zabývám, jednak pro ojedinělost časoběrných projektů a originalnost režisérčina přístupu, ale také pro schopnost zaujmout a vyvolat reakci v (pro dokumentární film) neobvykle velkém množství diváků. Cílem práce „Časoběrný dokument Heleny Třeštíkové v kontextu sociologie“ bylo uvedení časoběrné metody do souvislosti s oborem sociologie, popis specifik práce režisérky a komplexní postihnutí východisek a charakteristik směru tak, aby byl poskytnut souborný rámec pro další možné bádání a analýzu autorčiny tvorby.

Potvrdilo se, že v případě Heleny Třeštíkové je pro její zavedenou, lety osvědčenou režisérskou praxi možné identifikovat a rozvést principy pracovních postupů. Na základě mého zaměření jsem tyto principy vztáhla do kontextu sociologie tak, aby bylo dosaženo komplexního pohledu na konkrétní způsob produkce. Snažila jsem se poukázat na všechny

bazální atributy tvorby, které jsem označila jako snahu o objektivitu, maximální zachování autenticity, nezaujatost, observační model, morální neutralitu. Na základě identifikací specifík tvorby jedné konkrétní autorky je tak možné s ohledem na tuto poučenost jednak analyzovat její filmy, a také do budoucna sledovat, jestli a případně jak se principy remodelují, jak se tyto posuny odrážejí v praxi a jak se tato praxe proměňuje. Během sběru relevantního materiálu ke studiu se jako významný předmět zkoumání ukázalo být téma objektivit v rámci dokumentárního filmu jako média, které je hojně diskutováno jak v řadách teoretiků oboru, tak samotných tvůrců. Z toho lze vyvozovat, že (sebe)uvědomění si tvůrčových predispozic a ukotvení je pro tvorbu i percepci poselství zásadní a je vhodné si otázku po míře objektivit klást během každého setkání s dokumentárním filmem. Ten tedy má, co se týče principů zkoumání, mnoho podobného s tím, jak je pojímá sociologie a neustálé reflektování pozic je i zde klíčem k uchopení díla. Hlavním účelem textu bylo poskytnout souhrnný rámec produkce konkrétní režisérky tak, aby bylo čtenáři umožněno spojitě nahlédnout do postupů a kontextu nejen časosběrného dokumentu jako specifického stylu uměleckého vyjádření, ale také do postupů a kontextu tvorby jedné z nejuznávanějších českých režisérek. Pokud souhlasíme s tím, že erudice a dostatek informací jsou zásadními prostředky pro pochopení a schopnost kritického zhodnocení díla, pak by práce ráda sloužila jako přínos k prohloubení znalostí o časosběrném dokumentu obecně i jako nástroj k uchopení tvorby Heleny Třeštíkové.

Summary

Documentary film can be, and is, an important medium of education of the broad strata of society, breaking stereotypes, bringing new perspective, source of information and changes. Changing in society and shifts in thinking start at individuals and documentaries can be an effective force driving the process of social transformation. Based on meetings with the figure of a document for a long period of time, viewers are learning about protagonists unusually large amount of information, which enable coherent and intimate insight into the life of drug addicts (*Katka*) or recidivist (*René*), divorced women (*Marcela*) or, for example, Gypsy violinist (*Vojta Lavička: Ups and downs*) and thus can hack the viewer's image of these people and expand their knowledge. Even if we wanted to question this influence, there is another significant added value in the case of time-collecting document – it captures the development and maps the visible and intangible shifts over a long period of time. *Marriage Stories* offered a reflection of changes during the transition period of the nineties and so did the *Private Universe* project - although each from a different point of view, they both bring a unique, concentrated story about human characters, epoch, internal and external factors, changes and reflections of these changes. It is not only document of life of human beings and the era, but also a testament of the influence of that era on concrete human beings and their lives.

I deal with Helena Třeštková's production systematically for its uniqueness and originality of director's approach, but also for the ability to grip and provoke a reaction in unusually large number of spectators. The aim of the thesis "Helena Třeštková's time-collecting documentary films in the context of sociology" was the introduction of time-collecting method in the context of sociology, description of director's features and complex description of the background and characteristics of trend, in order to provide a comprehensive framework for possible further research and analysis of the author's work.

It was confirmed that in the case of Helena Třeštková, for its well-established, time-honored practice of directing, it is possible to identify and describe her workflow. Based on my focus I held out these principles in the context of sociology in order to achieve a comprehensive view of the specific method of production. I tried to point out all

the fundamental attributes, which I identified as the pursuit of objectivity, maximal authenticity, open-mindedness, observational model, moral neutrality. On the basis of identification of specifics in Helena Třeštíková's production we can analyze her films and see if and how the principles change and how are these shifts reflected in practice. During the collection of relevant material it turns out to be an important subject of research a topic of objectivity in the context of documentary film as a medium, a topic, which is widely discussed in both rows of theorists and authors. We can deduce that (self)awareness of author's predispositions is essential for the creation and perception of the message and it is appropriate to question the degree of objectivity in every meeting with a documentary film. Therefore, the documentary film has, in terms of the principles of exploration, many similarities with the way how it conceives sociology and the constant reflection of positions, is also there the key to grasp the work. The main purpose of the text was to provide a comprehensive framework for the production of a particular director, so that the reader can knowledgeably look into the processes and context of not only observational documentary as a specific style of artistic expression, but also the context of procedures and creation of one of the most respected Czech film directors. If we agree that the erudition and enough information are essential tools for understanding and ability of critical evaluation, the work would like to serve as a contribution to a deeper knowledge of time-collecting method in general and as a tool to prehension Helena Třeštíková's production.

Použitá literatura

Tištěné zdroje:

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha : Filmová a TV fakulta AU, 1997. 81 s. ISBN 80-85883-22-8.

BRESSON, Robert. *Poznámky o kinematografu*. Praha : Dauphin , 1998. 115 s. ISBN 80-86019-68-3.

BURIAN Jan, *Posezení s Janem Burianem aneb Třicet rozhovorů s neobyčejnými lidmi. A také o tom, co se dělo kolem*, Praha : Dokořán, 2006. 293 s. ISBN 80-7363-100-8.

DE YONG, Wilma, 'The Idea That There's a "Truth" That You Discover Is Like Chasing the End of a Rainbow': An interview with Ralph Lee in DE JONG, Wilma. *Rethinking documentary : New perspectives and practises*. Buckingham : Open University , 2008. s. 167-171. ISBN 978-0-33-5221912.

FAY, Brian. *Současná filosofie sociálních věd : multikulturní přístup*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2002. 324 s. ISBN 80-86429-10-5.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kategorie*. Praha : Akademie múzických umění : Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

GRIERSON, John. První zásady dokumentárního filmu, in BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír. *Film je umění*. Praha : Orbis, 1963. 286 s.

HAMES, Peter. *Czech and slovak cinema. : theme and tradition*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. 264 s. ISBN 978-0-7486-2081-4.

HARPER, Dougals. An Argument for Visual Sociology in PROSSER, Jon (ed.). *Imagebased Research : a Sourcebook for Qualitative Researchers*. London : Falmer Press, 1998. str 20-36. ISBN 978-0750706490.

CHUCHMA, Josef. Důvěra v sílu času, in TŘEŠTÍKOVÁ, Helena. *Manželské etudy*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, c2006. 267 s. ISBN 80-7106-823-3

LEBEDĚV, N.A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu : Sborník*. Praha : Orbis, 1950. 158 s.

MICHALSKÁ, Zuzana. Dokumentární film, in PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000. s. 431-463. ISBN 80-85839-54-7.

NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži : 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha : AMU, filmová a televizní fakulta, 2002. 285 s. ISBN 80-7331-909-8.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství AMU v Praze, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

PANSE, Silke. Collective Subjectivity in The Children of Golzow vs. Alienation in 'Western' Interview Documentary, in DE JONG, Wilma. *Rethinking documentary : New*

perspectives and practises. Buckingham : Open University , 2008. s. 67- 81. ISBN 978-0-33-5221912.

PETRAŇ, Tomáš. *Ecce Homo : esej o vizuální antropologii*. Pardubice : Univerzita Pardubice, 2011. 305 s. ISBN 978-80-7395-341-6.

PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ. *Člověk v dokumentárním filme*. Praha : SPN, 1990. 97 s.

ŠTOLL, Martin a kolektiv. *Český film : režiséři – dokumentaristé*. Praha : Nakladatelství Libri, 2009. 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3

TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Krása je symbolem pravdy*. Příbram. Svatá hora : Camera obscura, 2011. 480 s. ISBN 978-80-903678-5-2.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena. *Časosběrná metoda v dokumentárním filmu*. 2007

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena. *René : příběh filmu : dopisy z vězení*. Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. 141 s. ISBN 978-80-7106-966-9

Vybrané kapitoly z dějin filmu. Praha : s.n., 1962. 223 s.

Tištěné zdroje - periodika

Anketa filmu a doby. *Film a doba*, 2002, r. 48, č. 1, s. 12-20.

Anketa filmu a doby. *Film a doba*, 2010, r. 56, č. 1, s. 16-26.

ADLER, Rudolf. Metamorfózy dokumentaristického portrétu. *Film a doba*, 1999, r. 45, č. 1, s. 18-20.

BARTHES, Roland. Smrt autora. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, roč. 10, č. 3., s. 75-77.

BECKER, S. Howard. What Should Sociology Look Like in the (Near) Future? *Contemporary Sociology*, 2000, r. 29, č. 2, s. 333-336. [citováno dne 3. května 2014]. Dostupné z www: < <http://www.jstor.org/stable/2654389>>.

BEDNÁŘÍK, Pavel. Dokument není automat na pravdu. *Filmové listy*, 2004. r. 1, č. 3., s 1-2.

BRDEČKOVÁ, Tereza. Hledání našeho času. *Respekt*, 1995, r. 6, č. 19, s. 18.

CURRY, J. Timothy. Frederick Wiseman: Sociological Filmmaker? *Contemporary Sociology*, 1985, r. 14, č. 1, s. 35-39. [citováno dne 3. května 2014]. Dostupné z www: < <http://www.jstor.org/stable/2070407>>.

ČERMÁKOVÁ, Monika. Český dokumentární film - Popelka, nebo hýčkaná princezna? (anketa s tvůrci). *Film Jam*, 2004, r. 2, č. 7, s. 56-57.

- DANIELIS, Aleš. *Česká filmová distribuce po roce 1989. Iluminace*, 2007. r. 19, č. 1, s. 53-104
- DOČEKAL, Boris. Nechci za sebou nechávat mrtvoly (rozhovor). *Mladý svět*, 2000, č. 1, s. 30-31
Filmy-impulzy ke změnám. *Filmové listy*, 2004, r. 1, č. 3 str 11.
- GEBERT, Adam. Dokumentaristé 2010. *Revolver revue*, 2010, č. 80, s. 99-112.
(Poskytnuto Helenou Třeštíkovou, bez stránkování)
- HALADA, Andrej. Obecní kronikářka (rozhovor). *Reflex*, 2006, č. 7, s. 22-24.
- HOMOLOVÁ, Marie. Jsem trochu zvláštní případ (rozhovor). *Lidové noviny*, 2004, r. 17, č. 91, s. 25.
- CHUCHMA, Josef. Sběratelka času Helena Třeštíková. *MF Dnes*, 2003, r. 14, č. 118, s. B/6
- CHVOJKOVÁ, Barbora. Cesta do hlubin recidivistovy duše. *Film a doba*, 2008, r. 54, č. 4, s. 203-204
- JIRKŮ, Irena. Žena, která se dotkla zla (rozhovor). *MF Dnes*, 1995 č. 39, s. 42-44
- KAŠPAR, Jan. Sběrné suroviny Heleny Třeštíkové (rozhovor). *Mladý svět*, 1994, r. 36, č. 44, s. 56-58.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. *Cinepur*, 2002, r. 11, č. 19, str. 58.
- KLUSÁKOVÁ, Veronika. „Může dokument aktivizovat diváka?“ (anketa s tvůrci). *Filmové listy*, 2004, r. 1, č. 3, s. 2-3, 11.
- KOUROVÁ, Pavlína. Režisérka Helena Třeštíková (rozhovor). *Xantypa*, 2012, r. 18, č. 1, s. 21-24
- KRATOCHVÍLOVÁ, Veronika. Manželství pod lupou. *Film a doba*, 1987, č.12, s.711.
- KREČEK, Bohumil. Tramvaj bych řídit nechtěla (rozhovor). *Slovo na víkend*, 2001, č.16.
- MATYÁŠOVÁ, Ivana: Třeštíkoví a jejich rodinné stříbro. *Xantypa*, 2005. r. 11, č.7-8, s. 76-79
- Miloš Forman očima druhých. *Xantypa*, 2002, r. 8, č. 9, s. 101
- MÜLLEROVÁ, Alena, BRABCOVÁ, Saša. Okamžik ohlédnutí (anketa). *Film a doba*, 1995, r. 41, č. 2, s. 62-67
- MÜLLEROVÁ, Alena, BRABCOVÁ, Saša. Okamžik ohlédnutí (anketa) (pokračování). *Film a doba*, 1995, r. 41, č. 4, s. 177-179
- NEŠLEHOVÁ, Kateřina. Zaznamenat současnost pro budoucnost (rozhovor). *Katolický týdeník*, 2004, r.16, č. 20, s. 12

PECHÁČKOVÁ, Marcela. Nejistota-moje životní pozice (rozhovor). *Respekt*, 2008, r. 19, č. 34, s. 42-45.

PILAŘOVÁ, Agáta. Filmy nejen pro aktuální potřebu doby, ale i jako dokument pro budoucnost (rozhovor). *Práce*, 1995, r. 51, č. 154, s. 13

PLACHETKA, Jan. Helena Třeštíková-Nenapovídám... (rozhovor). *Literární noviny*, 2011, r. 22, č.10 s. 4-5.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Raději naslouchám, než vyprávím (rozhovor). *Film a doba*, 1993, r. 39, č. 2, s. 58-62.

PŘÁDNÁ, Stanislava. Dokument o Reném. *Film a doba*, 1993, r. 39, č. 2, str 63-65.

ŠKAPOVÁ, Zdena. Jaký byl a jaký je hrdina českého dokumentu. *Film a doba*, 2006a, r. 52, č. 4, s. 198-203.

TRÁVNÍČKOVÁ, Marie. Helena Třeštíková: Natočit obyčejný osud taky stojí za to (rozhovor). *Magazín HN Víkend*, 2002, č. 29, s. 4-9.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena. Dokumentární film a čas. *Film a doba*, 1998. č. 12, s. 660

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena. Ze života Heleny Třeštíkové (sloupek). *Lidové noviny*, 2001a, r. 14, č. 171

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena. Ze života Heleny Třeštíkové (sloupek). *Lidové noviny*, 2001b, r. 14, č. 183, s. 16

ULVER, Stanislav. Cesta je otevřená (rozhovor s Richardem Leacockem). *Film a doba*, 2000, r. 46, č. 3, s.133-134.

ULVER, Stanislav. Ženy na přelomu tisíciletí, Narkomanka Katka (rozhovor). *Film a doba*, 2010, r. 56, č. 1, s. 10-14.

WILLIAMS, Linda. Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly*, 1993, r. 46, č. 3, s.. 9-21. [citováno dne 3. května 2014]. Dostupné z www: < <http://www.jstor.org/stable/1212899> >.

Internetové zdroje:

HLINOVSKÁ, Eva. *Realita místo reality show*. [online] 11. 22. 2006, [citováno dne 10. dubna 2014]. Dostupné z www: < http://www.lidovky.cz/realita-misto-reality-show-ddr-/zpravy-domov.aspx?c=A060210_154413_ln_rozhovory_fho>.

NEJEZCHLEBOVÁ, Lenka. *Helena Třeštíková: O těžko naplňované touze, potenciálním hyenismu a potřebě zaznamenávat svět*. [online] 11. 22. 2006, [citováno dne 10. dubna 2014]. Dostupné z www: < http://ihned.cz/c4-10104860-18757540-000000_d-10104860-18757540-000000_d>.

PROŠKOVÁ, Denisa. *Sommerová: Ano, jsem manipulátorka* (rozhovor). [online]. 22. 3. 2007, [citováno dne 12. dubna 2014]. Dostupné z www: < http://ona.idnes.cz/sommerova-ano-jsem-manipulátorka-dld-/spolecnost.aspx?c=A070319_122729_ona_ony_bih>.

SOMMEROVÁ, Olga. *Máňa po deseti letech* [online]. Datum zveřejnění neuvedeno, [citováno dne 12. dubna 2014]. Dostupné z www: < <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1098024686-mana-po-deseti-letech/20332323286/>>.

ŠKAPOVÁ, Zdena. Helena Třestiková: *Marriage Stories (Manželské etudy)*, 1987-2005 [online]. 2006b [citováno dne 12. dubna 2014]. Dostupné z www: < <http://www.kinokultura.com/specials/4/marriagestories.shtml>>.

<http://www.afis.cz/default.php?co=nadace>

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10123228764-burianuv-den-zen/208562225300008/>

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10318911545-kultura-s-dvojkou/211542156000129-kultura-s-dvojkou/obsah/162883-casosberny-dokument-katka/>

<http://www.dialogus.net/es/event/2299790-nadace-clovek-a-cas/>

Seznam příloh:

Příloha č. 1: Historie světového dokumentárního filmu (text)

Příloha č. 2: Historie českého dokumentárního filmu (text)

Příloha č. 1: Historie světového dokumentárního filmu (text)

Pro uvedení čtenáře do tématu jako celku je vhodné uvést alespoň přehledový výklad historie dokumentárního filmu jako média, minimálně z toho důvodu, že jako každý tvůrce, i Helena Třeštíková dějinně navazuje na řadu tvůrců a přístupů, jež její tvorbu ovlivnili, či ze kterých inspiračně i řemeslně ve své metodě vychází. Důkladnému popsání historie (dokumentárního) filmu i monografiím jednotlivých tvůrců se věnuje nespočet fundovaných knih, a proto se zaměřím jen na nejdůležitější historické mezníky, osobnosti a přístupy, které jsou relevantní pro pojednání o tvorbě Heleny Třeštíkové. Tento přehled, pokud není uvedeno jinak, byl vypracován na základě faktografických údajů z knihy Guy Gauthiera, *Dokumentární film, jiná kinematografie* [viz Gauthier 2004: 47-121].

Filmové umění jak jej známe nyní, se zrodilo za podobných okolností jako jeho technický předchůdce, fotografie. I zde byla prvotním impulsem touha pokročit v tvůrčích procesech. Velmi stručně a zjednodušeně lze historii vizuální dokumentace načrtnout jako linii iluzivní malby a kresby – fotografie (jako chemického způsobu zachycení obrazu) - filmu. Film tedy řadou revolučních vynálezů vrcholící Edisonovým kinetoskopem a hlavně kinematografem bratří Lumiérů cestu zobrazování dovršuje, a to svou jedinečnou vlastností zaznamenat a reprodukovat pohyb v čase. První veřejné promítání se odehrálo památného dne 28. prosince 1895 v Grand Café na pařížském bulváru Kapucínů pod taktovkou bratří Lumiérů. Na přelomu roku 1896 tedy film jako technologie definitivně opustil prostory laboratoří a po světě se prostřednictvím několika osobností postupně začaly šířit základy filmového průmyslu. Obecenstvo raných filmů bylo fascinováno samotným zázrakem zachycením pohybu a jeho promítnutím na plátně, a tak, pokud použiji soudobou terminologii, splývají počátky dokumentárního filmu s počátkem kinematografie jako celku – první krátké filmy nebyly nic jiného, než výseky reality, krátké záznamy důvěrně známé skutečnosti. Louis Loumière zacvičil desítky kameramanů, aby natáčeli na rozích ulic a zachycovali tak více i méně zajímavé okamžiky běžných událostí. „*Kameramani (...) pobývali po několik hodin na rušných křižovatkách, točíce klikou naprázdno. Večer pak zvědavci obléhali sály toužíce spatřit sebe samy na plátně*“ [Vybrané kapitoly z dějin filmu 1962: 14]. Těchto aktualit, pohyblivých fotografií, se však jako využití vynálezu

kinematografu publikum brzy nasytilo a film se posunul do další úrovně – úrovně vyprávění příběhu prostředky nejbližšího umění, a to divadelního. Ve spojení s Georgem Méliésem pak lze poprvé hovořit o opravdovém režírování skutečnosti. Výrobou levných sériových filmů přesně odpovídajících vkusu diváků se stal velkým Méliésovým konkurentem podnikatel Charles Pathé, jež dosáhl v letech 1903-1909 dokonce celosvětového monopolního postavení.

Pod nátlakem nadšeného přijetí sedmého umění obecně se film, ve svých prapočátcích pouhá jarmareční zábava, začal promítat masově, v Anglii zejména v music-hallech, ve Spojených státech v tzv. nickel-odeonech. První filmy byly součástí široce koncipovaného zábavního večera s účastí tanečníků, kouzelníků a dalších bavičů. Filmový průmysl kráčí dopředu mílovými kroky, návštěvnost kin prudce vzrůstá, vzrůstá také jejich počet a oborově vládu pomalu ale jistě přebírají filmy s vyprávěcí formou, filmy fikce. Co se týče odvětví nefikčního filmu, byly v pionýrských dobách kinematografie i v pozdějších letech oblíbená zejména díla s exotickou tematikou dalekých zemí a neznámých kmenů, což bylo umožněno i trvajícím kolonialismem, kdy filmaři-průzkumníci různých zemí točili národy na kolonizovaných území (Francouzi zejména africké pouště, Američané oblasti džunglí). Diváci tak mohli být svědky promítání filmů *Cesty a lovy v Africe* (1913), *Zazavavindrane aneb malgašská láska* (1925) (milostné rituály černé Afriky zdokumentované Léonem Poirierem) nebo *Čang* (1927) (portrét asijské džungle amerických tvůrců Ernesta Schiedsacka a Meriana Coopera). Kýženým výsledkem těchto děl byla divácká fascinace a naplnění touhy poznat něco nového. Do této sorty filmů patří také jeden z nejznámějších filmů Roberta Flahertyho, považovaného za otce dokumentárního filmu: *Nanuk, člověk primitivní* (1920-1922). Na konci dvacátých let do dějin dokumentárního filmu poprvé zasahují také další významní tvůrci - Joris Ivens a John Grierson, o nichž bude později ještě pojednáno.

Územně stranou, ale oborově v centru zájmu stála soliterní postava Dzigy Vertova, vlastním jménem Denise Arkaděviče Kaufmana, jehož pseudonym byl vskutku počtu filmovému odvětví – „dzig“ má připomínat zvuk při stříhání obrazového materiálu, „vertět“ od točivého pohybu klikou kamery. Hned po říjnové revoluci se stal redaktorem filmového týdeníku *KinoNědělja*, který kombinoval obrazy z fronty i běžného života a

sloužil k účelům propagace. V letech 1922-1925 pak provozoval filmový měsíčník *Kino-Pravda*, jenž doplňoval tiskový orgán *Pravda*. Zde Vertov zpracovával snímky z celého Sovětského svazu do celku s publicisticko-agitačním nábojem. Současně také pod vlivem futurismu a konstruktivismu pracoval na koncepci „kino-oka“, potažmo „filmu-oka“-přístupu, ve kterém je kamera dokonalejší, nestrannější, objektivnější orgánem než oko, schopným zachytit svět ve své pravdivosti, zachytit „život znenadání“ a zároveň kde je prostřednictvím stříhu a technických metod možné tuto nafilmovanou skutečnost rekonstruovat do nové formy. „*Kino-oko znamená možnost, jak neviditelné zviditelnit, nejasné objasnit, skryté ozřejmit, zamaskované odkrýt, hrané nahradit přirozeným a faleš přetvořit v pravdu*” [Nichols 2010: 234]. V souvislosti s řečeným nepřekvapí, že Vertov odmítal přítomnost herců, masek, dekorací, kostýmů, dodatečného osvětlení, natáčení v ateliérech, režijní vedení a vůbec označení režisér (spíše se vnímal jako konstruktér filmové matérie). Zároveň svůj přístup nepovažoval za dokumentární, ale za kinematografický - žánrové rozdělení neuznával. Ilustraci toho, co teorií filmu-oka sleduje, podal Vertov v roce 1929 filmem *Muž s kinoaparátem*, který sám z obav před nepřijetím označil jako experimentální. Tento film se stal manifestem Vertovova přístupu, jenž se, jak uvidíme dále, dočkal zásadního vzkříšení v šedesátých letech v podobě hnutí cinéma vérité, potažmo direct cinema.

Kolem roku 1930 se ve filmech poprvé objevuje zvuková stopa a dokumentární filmy je tak možné provázet hudebním doprovodem/zvukovou kulisou nebo mluveným komentářem, což však oboru ne vždy prospělo. Hraný i dokumentární film tvrdě pracoval na vybudování vizuálního jazyka, který byl velmi specifický a vstup zvuku do filmu tak způsobil první technickou revoluci. Nežádoucím následkem této revoluce byl mnohdy například nepřírodně strojený projev, devalvující celý film nebo odsunutí obrazu na druhou kolej. Obecně nástup zvuku mnohem více než oblasti dokumentární tvorby přispěl sféře filmu hraného, ten proto vlivem většího zájmu investorů prosperuje a expanduje, a odsunuje tím produkci dokumentárních filmů do pozadí. Výpravy za exotikou, o kterých jsem již hovořila, se mezitím přesunuly z území Afriky do Asie - z období přechodu ke zvukovému filmu pochází také série propagačních cestopisů neprobádaných kontinentů organizovaných automobilovým konstruktérem André Citroënem. Po němé *Černé plavbě* (1924) je to zvuková *Žlutá plavba* (1931), umně natočená André Sauvagem, avšak

doplněná o velmi kritizovaný, „reklamní“ komentář Léona Poriera. V této době také pokračuje ve své dokumentaristické krasojízdě Robert Flaherty, díly *Muž z Aranů* (1932-34) a *Příběh z Louisiana* (1948). Neopominutelnou osobností dějin dokumentárního filmu je filmař a teoretik John Grierson, jehož snem bylo učinit z dokumentární tvorby nástroj v rukách lidu, aniž by se uchýlil k prostředkům propagandy. Seskupuje kolem sebe tvůrce jako Paul Rotha, Humphrey Jennings nebo Basil Wright, kteří tak formují britskou dokumentární školu, která chápala film nejen jako nástroj poznání skutečnosti, ale také jako nástroj jejího ovlivňování, současně s kvalitou v podobě lyrického ztvárnění a průkopnických technických řešení. Mnohá jejich díla, např. *Bytové problémy* (1936) představovala sociologicky fundovanou studii. Současně se pod praporem angažovaného filmu (ve smyslu myšlenky, že by dílo mělo zaujímat určitá stanoviska) formuje ideologicky důslednější sdružení amerických dokumentaristů v čele s Paulem Strandem, Frontier Films, založené v roce 1937, které v globálním rámci popisovalo společenské problémy a často podávalo drtivou kritiku kapitalismu. O dva roky později pak Grierson zakládá v Kanadě institut Office National du Film du Canada (ONF), kde je díky zaoceánskému odstupu možné reflektovat nervozitu z nastupujícího nacismu. V meziválečném období je tedy možné sledovat široké rozvrstvení a diferenciaci dokumentární tvorby. Jak tvrdí Navrátil, „dávno již to nebyly ony „časovosti“, které v dobách Lumiérů vzrušovaly diváky pouhým svým naivním svědectvím reálnosti existujícího světa. Dokumentární film se vzdal své nezávislosti (...)“ [Navrátil 2002: 17]. Je nasnadě podotknout, že ve velkém tuto tendenci již dokumentární film neopustil. V období 30. - 60. let se dokumentaristika samozřejmě věnuje zejména vojensko-morálně povzbuzující/propagandistické²⁷ tematice a zásadním událostem dějin (pro příklad jmenujme filmy *Naslouchej Británii*, 1942, *Válečný den*, 1942, *Proč jsme bojovali*, 1942). V Německu v souvislosti s tímto fenoménem vyčnívá osoba Leni Riefestahlové, jejíž propagandistická díla (a zde už na sebe pojem propagandy nevyhnutelně váže pejorativní zabarvení) v sobě nesou nesporné dokumentaristické kvality (jak upomíná Gauthier, díla

²⁷ Jak poznamenává Gauthier, v této době nemá pojem propagandy ještě negativní konotace. „Šlo pouze o „propagování“ jistého přesvědčení s přihlédnutím k faktům a k síle výrazových prostředků. Fakta byla pochopitelně určitým způsobem vybírána, neznamena to ovšem, že musela nutně být deformována nebo falšována“ [Gauthier 2004: 92].

jako *Triumf vůle*, (1935) a *Olympiáda* (1938) dokazují, že „i opovržením hodné pohnutky k tvorbě mohou souznít s nepopíratelnou uměleckou úrovní“ [Gauthier 2004: 92].

Po konci druhé světové války se mladí britští dokumentaristé snaží vzkřísit zájem o natáčení současného života, na nějž z důvodu relativní nezajímavosti (oproti událostem poslední dekády) rezignovali tvůrci již zmíněné původní britské dokumentární školy. Zakládají tedy hnutí Free Cinema, které se, ač nemá dlouhého trvání (1956-1959), snaží vytrhnout britskou tvorbu z netečnosti a reinkarnovat zachycování každodennosti (za všechny např. *Každý den kromě Vánoc* (o fungování a běžném provozu na největší londýnské tržnici s ovocem a zeleninou té doby, 1957) a *My jsme hoši z Lambethu* (o aktivitách Lambethského klubu mladých, 1959)). Ve Francii let padesátých byly populární filmy o místech se zajímavou minulostí (*Invalidovna* - Georges Franju nebo *Noc a mlha* - Alain Resnais), o těžko dostupných místech (Jean-Yves Cousteau – podmořské hlubiny, Marcel Ichac – vysokohorské štíty), o umělcích a dílech (Alain Resnais – *Guernica*, Jean Vidal – *Balzac*, Georges Franju – *Velký Méliés*), a stejně jako ve zmíněné Británii o pracovních činnostech a každodenním životě (Georges Franju – *Krev zvířat*, Réé Lucot – *Lidé ze severu*). V tomto období zároveň dosáhlo vrcholu užití komentáře.

Co se týče dějin filmu, neměla bych opomenout ani území Sovětského svazu, vždyť Leninův výrok „žádné umění pro nás není důležitější než film“ je notoricky znám. V období Leninovy i Stalinovy vlády se film těšil velké oblibě a podpoře.²⁸ V rámci kinofikace země vzrostl počet promítaček a kin v mezidobí let 1929-1933 z 9800 na 29 200 [Lebeděv 150: 43], funkce filmu jako média však byla jediná, a to propagandistická²⁹. Dokumentární film jako takový ale v SSSR za vlády J. V. Stalina nijak dobré postavení neměl-ačkoliv Leninova představa poměru produkce dokumentárního a hraného filmu byla šedesát procent ku čtyřiceti ve prospěch filmu dokumentárního, reálný poměr byl více než obrácený.

²⁸ Stalinův záměr s filmovým řemeslem je výmluvně zachycen z XIII. sjezdu strany v květnu roku 1924: „S filmem je to špatné. Film je největším prostředkem masové agitace. Úkol zní: vzít tuto věc do svých rukou“ [Stalin in Lebeděv 1950: 40-41].

²⁹ Např. v rezoluci z osmého sjezdu strany s názvem „O politické propagandě a kulturně osvětové práci na venkově“ se uvádí: „Filmu, divadla, koncertů, výstav atd., pokud budou pronikat na venkov - k čemuž musí směřovat veškeré úsilí - je nutno využít pro komunistickou propagandu, jednak přímo, tj. jejich obsahem, jednak ve spojení s přednáškami a veřejnými shromážděními“ [Lebeděv 1950: 58].

Na konci 50. let je tedy situace následující: je po válce, Německo se vyrovnává s nacistickou minulostí, sovětský film bojuje se stalinskou tradicí, válečné filmy leží v archivu, koloniální říše se rozpadají a celkově je bojovný přístup dokumentu v krizi (na vzestupu jsou filmy o významných místech a uměleckých dílech), zároveň však stoupá poptávka po sociologicky a etnograficky zaměřených dílech. Aby však mohla být naplněna, je nutný technický vývoj. V oblasti filmového umění povětšinou technickému posunu předcházely nové tvůrčí postupy a teoretizování. Fotografové snili o tom, spojit své obrázky v iluzi pohybu, což vyvrcholilo do podoby vynálezu kinematografu, touha dát obrazu i zvuk připravila nástup zvukového filmu a potřeba inovativního způsobu natáčení dala impuls k vytvoření mobilní kamery a rozšířeným možnostem natáčení. Toho se svět dokumentaristů dočkává na prahu 60. let, nejprve vynálezem Charlese E. Beachella, který v roce 1956 umožňuje natáčení s kontaktním zvukem, simultánní snímání zvuku a obrazu v terénu díky čemuž mohou dokumentaristé dosáhnout intenzivnější účasti na zaznamenané skutečnosti. V 60. letech se dokumentaristická tvorba v podstatě koncentrovala do tří stanovišť - ONF v Montrealu, Leacockova a Drewova skupina v USA a Comité du film ethnographique v Paříži. Gauthier přisuzuje těmto třem zemím současně tyto tři charakteristiky, zásadní pro možnost tvorby: historickou zkušenost, technický pokrok a svobodu tvorby. Přísloušnými výjimkami z pravidla jsou v této době Holanďan Joris Ivens nebo například polský režisér Krzysztof Kieslowski.

V roce 1961 kameraman Michel Brault ve spolupráci s Jeanem Rouchem a sociologem Edgarem Morinem uvádějí film *Kronika jednoho léta*, označovaný jako manifest hnutí cinéma-vérité, kde se snaží zachytit sociální život soudobých francouzů v jeho autentičnosti. Ve stejné době tvoří Richard Leacock, Robert Drew a D. A. Pennebaker časoběrný film *Primárky* (1960), zachycující život kandidátů Demokratické strany na prezidentský úřad, Johna F. Kennedyho a Huberta H. Humphreyho. Tolik k alespoň dvěma zásadním dílům dané doby, kterou pro svou důležitost podrobně rozvádím v kapitole o cinéma vérité, potažmo direct cinema.

Poslední období, které zachytím, je přechodné období „cinéma d'intervention“, nebo-li intervencionismu, směru, podle jehož zásad by měl točit film ten, jehož se týká. Pod dohledem Chrise Markera takto vznikl film *Bojovná třída* (1967) a následovalo

založení filmařských skupin Société nouvelle a Challenge for change, jež měly za cíl p dat kameru do rukou diváků a dosáhnout tak sociln  změny.³⁰ V šedesátých a sedmdesátých letech gradovala tendence nahradit zobrazování dějin shora (jak je chápali odborníci) zobrazováním zdola, tak, jak je proivali a viděli obyejn lid  [Nichols 2010: 49]. Po tomto období se dokumentární tvorba natolik diverzifikuje, rozrůstá a větví, že není možné ji v celosv tov m m rtku dle systematicky sledovat. Na každého tvůrce je nyní nutn  pohlízet jako na specifick ,balek“ osobnostních a tv rch charakteristik, ve spojení s méně či více zřetelnými inspiračními proudy, o nichž Gauthier ráků: „*Je znamením doby, že se více věnují zkoumání paměti než zaznamenávání přitomnosti jako budoucí paměti, více trvalému a efem rn mu, více intimitě existence než jejímu sociálnímu rozměru*“ [Gauthier 2004: 351]. Pro zv ren přehled použijí rmcov  definování čtyř základních generací dokumentarist  tak, jak je podal Guy Gauthier [ibidem: 350-351]:

1. Lumi rovi
2. Generace 1920-1945: formln hledání ve službách sociálních či politických boj , experimentování s možnostmi natcen a střihu, později také zvuku.
3. Generace 1945-1975: nov technika a zam ren na mluven  slovo a nov  impulsy, dodan  p itomnost zvuku ve filmu
4. Generace, kter individuln  rozvíjí odkaz předchozí generace

³⁰ Vznikl také televizní program “*Le Vid ographe*”, jako prostor pro promítání d l filmových novek  ostatním.

Příloha č. 2: Historie českého dokumentárního filmu (text)

Pro ucelenost výkladu o historii se nyní ve stručnosti samostatně věnuji dějinám českého dokumentárního filmu. Neobjevíme nové přístupy ani zásadní specifika, nicméně sledovat linku českých autorů ani tak není irrelevantní. Vědomí tradice je pro každého umělce zásadní a fakt, že pro dokumentaristiku toto není výjimkou zavazuje k tomu, abych alespoň rámcově popsala kořeny, na něž Helena Třeštíková svým dílem navazuje. Pro vybudování dějinné linky dokumentárního filmu na česko-slovenském území byl použit, pokud není uvedeno jinak, přehledový text Zuzany Michalské uveřejněný v knize Panorama českého filmu [viz Michalská 2000: 431-463].

Prapočátky českého filmu (a tudíž i dokumentárního) jsou spjaty s osobností Jana Kříženeckého. Ten jako první u nás, v roce 1898 (3 roky po uvedení Lumiérova *Příjezdu vlaku*) na Výstavě architektury a inženýrství předvedl své pohyblivé obrázky. V souladu s přirozeným trendem se i jeho první filmy zabývaly obyčejnými, každodenními záležitostmi, a dal tak svým divákům nahlédnout např. na Žofínskou plovárnu nebo na cvičení žižkovského sokola. V roce 1907 jsou statí *Kinéma* Václava Tille položeny základy filmové teorie, o rok později vzniká první produkční společnost, Kinofa (později ji nahrazuje Lucernafilm), následovaná společnostmi Ilusionfilm a Asum. Velký význam u nás v této době měly vědecké krátké filmy, např. *Plovatky*, *Život zabité žáby* nebo *Nemocný pes*. V období první republiky se kromě reportážních a vědeckých filmů ke slovu dostávají také filmové týdeníky a zpravodajský film, také reklama a technicko-dokumentační filmy. V souvislosti s euforií spojenou se vznikem první republiky a osobností prvního prezidenta, Tomáše Garrigue Masaryka, vzniká také Československý film, jehož úkolem je dokumentace oficiálních událostí občanského a státního života. Rozmanitými tématy a žánry se dále v této době zabývají firmy Bratři Deglové (známá aktualitami stejně jako osvětovými a výukovými filmy), Elektajournal (národní zpravodajské periodikum, na jehož základech později vznikla společnost Aktualita), Comeniusfilm (naučné a kulturní filmy), filmové oddělení spadající pod firmu Baťa (zárodek Filmového ateliéru Baťa) a v neposlední řadě Československá společnost pro vědeckou kinematografii, jejímž cílem bylo využívat film jako metody vědeckého výzkumu a pod jejímiž křídly vznikl také první časoběrný dokument u nás, *Filmem zrychlené pohyby rostlin při klíčení a růstu* (1925),

který dal podnět založit v Brně pod taktovkou profesora Úlehly, kameramana Brichty a asistenta doktora Calábka laboratoř časosběrného snímání. 30. léta se i na našem území nesou ve znamení zvuku ve filmu (zprvu z finančních důvodů jen pro potřeby hudební kulisy a komentáře) a filmové avantgardy³¹. Zároveň si filmový průmysl v předvečer tušené války uvědomuje nutnost zaměřit se prostřednictvím větší produkce dokumentů na obranu proti německé propagandě a v souvislosti s tím na pozitivní prezentaci Československa v zahraničí - do oblasti dokumentární tvorby míří více peněz ze státních fondů, Baťa otevírá již zmíněné ateliéry, čile tvoří také filmové oddělení Vojenského technického a leteckého ústavu (VTÚ) a v roce 1937 vzniká také společnost Aktualita, produkující veleúspěšný stejnojmenný zvukový filmový týdeník.

Ve třicátých letech už lze také hovořit o významných osobnostech období- jmenujme alespoň Jana Kučeru (režisér a šéfredaktor Aktualit), tematicky široce rozkročeného Jiřího Weisse, Jiřího Jeníčka (kameraman VTÚ), Jiřího Lehovce (kameramana, později režiséra esteticko-poetických filmů, v padesátých letech pak portrétů), Karla Plicku (a jeho emotivní, humanistický obraz lidových tradic, kultury a obyčejného života *Zem spieva* (1933) nebo již zmíněného Alexandra Hackenschmieda. Jak podotýká Navrátil, ve spojení tvůrčích osobností, uměleckých individualit a objektivních podmínek progresu filmového průmyslu filmy avantgardy „(r)ozhodujícím činem posunuly vývoj pozlátka k realitě a realismu a zároveň od řemesla k tvorbě“ [Navrátil 2002: 47]. Toto období je možné označit jako první vrchol české dokumentární tvorby. Vrchol, po němž zákonitě následuje zhoršení či minimálně zmrazení vývoje, v tomto případě zapříčiněno německou okupací a druhou světovou válkou - barrandovské, hostivařské a zlínské ateliéry byly zabrány nebo změnil majitele, film byl vyjmut z kompetence ministerstva obchodu pod správu Českomoravského filmového ústředí, Aktualita směla točit pouze nepolitické zprávy z Čech a Moravy (ostatní³² dodával Úřad říšského protektora) a musela se podílet také na ryze propagandistické tvorbě (např. filmování

³¹ V souvislosti s dokumentární avantgardou zmíním alespoň osobnost Alexandra Hackenschmieda, jehož *Bezúčelná procházka* (1930), lyrický snímek z prostředí Prahy vnáší do tradice české kamery civilnost, nový proud, vzývající bezprostřednost obyčejného života a zachycení momentální skutečnosti [viz Navrátil 2002: 42-43].

³² Po roce 1943 tato část naplňovala týdeník téměř z 90% veškerého obsahu.

destrukce Lidic, snímek *Tereziánský ráj*). Kromě kulturní a historické látky se tvůrci uchýlovali k různým instruktážním a návodovým dokumentům (jak vypěstovat a zpracovat tabák, jak chovat králíky, jak šetřit uhlím, elektřinou, plynem atp.), populárně vědeckým dokumentům a filmům o přírodě. Pod ideologickým nátlakem se tak snažili vyhýbat aktuálním tématům a zaměřovali se na nedobovou látku, do které bylo možné skrýt povzbuzující národní myšlenky. Na rozdíl od britské nebo americké zkušenosti však česká dokumentární tvorba neprošla obdobím přímého boje prostřednictvím filmu.

Po válce se témata rozdělují na dva hlavní proudy: zatímco první se vyrovnává s válečnou tematikou, odbojem, účastí našich vojáků v zahraničí, květnovými událostmi, osobnostmi, událostmi a místy dějišť války, druhý se již věnuje nadšení nového ducha svobodného státu a budovatelským filmům. Prostor mají také filmy, věnující se sociálním a národnostním otázkám. Založena je Československá filmová kronika (1945), skládající se z periodické a neperiodické složky (Československý zpravodajský film / filmy Krátkého filmu), otevírá se také FAMU (1947, katedra dokumentární tvorby samostatně pak v roce 1961). Znárodnovacím dekretem je tak umožněna renesance dokumentu, zajištěna ekonomická základna dokumentárního filmu; za cenu výrobní a tvůrčí podřízenosti socialistické ideologii se zbavuje závislosti na přáních a zálibách jednotlivých firem a podnikatelů. Dokument se v letech těsně po válce stal záměrně aktivním společenským hybatelem a tvůrčí formou sociologie. „*Český dokumentární film nastoupil po znárodnění v organizaci Krátkého filmu jednoznačnou cestou k společenské pravdě a k společensky užitečné tvorbě a dosáhl přesvědčivých výsledků. Zdálo se, že budoucnost mu s rostoucí konsolidací studia i zkušeností tvůrců skýtá nejlepší perspektivy. Ale tyto naděje se nenaplnily...*“ [Navrátil 2002: 158-159]. Po Únoru vystřídali zkušené publicisty amatéři a funkce týdeníku se zjednodušila na oslavovatelskou, povrchní propagandu. Co bylo zpočátku reorganizací, skončilo téměř likvidací oboru. „*(V)šechny netušené a často drastické jevy, které následující léta přinesla v politice, ideologii, ekonomické struktuře, kulturní politice atd., (...) na dokumentární tvorbu brzy dolehla*“ [ibidem: 167]. Gauthier doplňuje: „*Doktrína socialistického realismu, která byla nejprve oficiální a poté pouze omezující, byla naprosto neslučitelná s povahou dokumentárního filmu, jehož úkolem je ukazovat skutečnost - a tím hůře, pokud skutečnost neodpovídá přání moci*“ [Gauthier 2004: 136]. Krátký film, který se stal „školou“ mnoha autorů, tvůrčí dílnou, monopolní

ekonomicko-technickou i dramaturgickou základnou v roce 1950 končí a nahrazují její brněnská a bratislavská Studia zpravodajských a dokumentárních filmů a Studia populárně vědeckých a naučných filmů. Tvorba je podřízena kontrole a usměrněna k propagandistickému plánu, odtržena od sociální reality a ztrácí svoji nabytou společenskou oblíbenost a kvalitu³³. Navrátil situaci komentuje takto: „*Stačilo chrlit filmy (aby se člověk materiálně uživil). Stačilo řinčet hesly (aby se člověk kádrově uživil). Stačilo ulovit téma, které „se nosí“.* *Stačilo bít se v prsa a zaklínat se Marxem, Engelsem, Leninem a Stalinem. Když tohle dovedl, mohl pak už režisér chrlit film za filmem“* [Navrátil 2002: 175]. Kvantita vydávaných titulů byla obdivuhodná, kvalita mírně řečeno sporná, neřku-li degenerovaná. Stručně řečeno, po roce 1950 česká i slovenská dokumentární tvorba, její vývoj i její společenská funkce, okleštěná od sociologických a poznávacích možností, upadá. Autoři se tak raději nežřídká uchylují k natáčení apolitických, maximálně nepřímo angažovaných instruktážních, školních, cestopisných (celovečerní i krátké dokumenty Hanzelky a Zikmunda, na jejichž tvorbě se významně podílel režisér Jaroslav Novotný), sportovních a populárně-vědeckých filmů (z tohoto oboru jmenujme Jaroslava Novotného, Josefa Pinkavu, Miro Bernata). V oblasti sociálně kritických filmů vyniká Václav Táborský (o rozvodech, o odložených dětech, satira o výstavbě sídlišť...), divácky oblíbeným sportovním filmům se věnoval například František Papoušek, uměleckým osobnostem Jiří Lehovec. Šedesátá léta byla i na našem území zasáhnuta trendem cinéma vérité, potažmo cinema direct, se všemi jejími atributy. Avšak i když po XII. sjezdu KSČ v roce 1962 došlo k jisté proměně ovzduší, která probudila kritického ducha a umožnila nebývale otevřené poukazování na chyby a nedostatky uplynulých let, spolu s rehabilitací sociologického oboru, postupnou demokratizací a uvolňováním informací, ve specifickém sociálně-politicky ohrazeném a zkostnatělém ringu byl tento styl přirozeně značně okleštěn a prosazoval se jen velmi postupně a pomalu. Nebývale se dařilo již zmíněné populárně-vědecké tvorbě, která se stala dějištěm experimentování s žánry, tématy a postupy (lidské příběhy ve spojení s medicínou nebo problematikou železnic poutavě zpracovával Kurt Goldberger, Radúz Činčera se věnuje estetice a reflexi společnosti prostřednictvím

³³ V této souvislosti hovoří Navrátil u populárně vědeckých studiích o neutěšené situaci, u Studia zpravodajských a dokumentárních filmů dokonce o dnu tvorby [viz Navrátil 2002: 174].

divadelní tvorby). Do českých dějin dokumentárního filmu také v šedesátých letech významně zasahuje televize (začátek vysílání datujeme k roku 1953) a přebírá tak primát aktualit, dosud vyhrazený dokumentárnímu filmu.³⁴ Ten se uchyluje k nadčasovějším výpovědím, historickým tématům (např. Krejčíkovy stříhové filmy témat období fašismu) i kritičtějšími tématy prostřednictvím tehdy velmi oblíbených formátů dokumentární eseje, fejetonu či ankety, která byla významně ovlivněna již zmíněnou vlnou filmu-pravdy. Ve formě filmové ankety, jako nového typu dokumentárního filmu sehrál film-pravda důležitou roli při rozhodování o dalším směřování dokumentu v ideologicky uvolněnějším prostředí. Slovo a zvuk zde dostaly novou, stěžejní funkci, když se spolu s kamerou spojily do podoby sociologické studie [Navrátil 2002: 254-255]. Takovýmto počinem se sociologickým podtextem je dokumentární anketa *Proč?* (1964), na které spolupracoval Evald Schorm a Jan Špáta - film se snažil vypátrat příčiny stárnutí populace, jejíž kořeny dovedly diváka k reflexi panujícího materialismu, sobectví i hlubších společenských problémů té doby, jako byl problém interrupce, nedostatek bytů i předškolní a školní péče. O rok později navázali na podobné zpracování dalším krátkometrážním filmem *Zrcadlení* (1965), kde se otázky kladené v nemocnici pacientům i lékařům týkaly vztahu života a smrti, smyslu života, hodnotového žebříčku atp. Opomenout v této souvislosti nesmím ani další Špátovu sociologickou sondu, *Největší přání* (1964), kde dotazoval mladé lidi napříč sociálními vrstvami s jediným zájmem-zjistit, co je jejich největším přáním. V odpovědích se zrcadlí touhy, ale také životní hodnoty a představy o lásce, práci, spokojenosti, rodině, přátelství atd. mladých lidí, žijících v socialismu.³⁵ Čas ankety, jakožto výrazového prostředku umožňujícího ukázat na plátně fakta a jevy jinou technikou těžko zachytitelné, však brzy pominul a stal se dalším z využívaných principů, uplatitelných spíše na televizní obrazovce než na velkém plátně. Stal se „fantómem klamných tvůrčích představ - umožňoval hledat sociální pravdu, ale nebylo v jeho silách ji soudit“, říká Navrátil [Navrátil 2002: 254]. Období politického uvolnění a otevírání obzorů bylo využito v oblasti

³⁴ To se odrazilo i na poli filmových týdeníků: snahu „dohonit“ televizní vysílání co se týče aktuálnosti vystřídala snaha o hlubší pohled a celkovou změnu úhlu pohledu na skutečnost [viz Navrátil 2002: 254-255].

³⁵ Na tento svůj počín Špáta navázal v roce 1990 *Největším přáním II* zachycující pozdní období socialismu a v roce 2012 tento formát kopíruje jeho dcera, Olga. V jejím podání se však sociologická studie mění spíše v oslavu života v demokratickém státě.

cestopisných dokumentů (Bruno Šefranka, Jaroslav Šikl, Radúz Činčera, A. F. Šulc, Jan Špáta), zpracovávány byly často též portréty osobností umění (Zdeněk Kopáč o Čapkovi, Nezvalovi, Toyen, Jiří Gold, Jiří Lehevec, Jaroslav Šikl). V roce 1964 zanikla Studia a místo nich byly vytvořeny dramaturgicko-výrobní skupiny Propagfilm, Dokumentární film, Zpravodajský film a Výukový film.

Jaro roku 1968 dalo tvůrcům morální zadostiučinění. Vyšly zakázané filmy a utvrdila se cesta, kterou nastoupili v roce 1963 - cesta angažovaného zkoumání a hodnocení [Navrátil 2002: 259]. Zároveň se ale dokumentární film ocitl ve vážné krizi, a to díky televiznímu vysílání, které přebralo primát zpravodajství a i v dalších směrech uvádělo dokumentární film do stínu, kde byl nucen obhajovat svou existenci a kde angažovanost a snaha po tvůrčí dokonalosti byla spíše na obtíž. Záchranou oblastí pro takové dokumenty byla mimokinová distribuce v klubech, na přednáškách, na speciálních promítáních a podobně [Navrátil 2002: 270-271].

Do osobních i profesních životů autorů pak přirozeně prudce zasáhly srpnové události roku 1968. Milan Maryška zachycuje prostředí a nároky podzimní třídenní studentské stávky ve filmu *Deset bodů*, Milan Peer doprovází ve stejnojmenném krátkém dokumentu píseň *Ticho* Bohdana Mikoláška záběry z popalchovského ledna 69, Karel Vachek zaznamenává volební události a atmosféru doby mezi abdikací Antonína Novotného a nástupem Ludvíka Svobody do funkce prezidenta ČSSR v celovečerním *Spříznění volbou*, Jan Němec již v zahraničí dokončuje film *Oratorium pro Prahu* zachycující události z 20. -27. srpna 1968 a materiál natočený několika kameramany v období po Pražském jaru v letech 1968-1969 se pod názvem *Zmatek* z pochopitelných důvodů dočkává uvedení až v roce 1990. Období normalizace spojené s postupným odstřiháváním ideově závadných filmů na několik let dokumentární tvorbu v podstatě ochromilo a i po pomalé a postupné rekonvalescenci bylo zpravodajství a publicistika poslušné ideologii vládnoucího režimu. Světlymi výjimkami zůstala svobodná publicistika „video samizdatu“ Originální videojournal, věnující se dobovým událostem a disentu a ilegální katolicky zaměřená tvorba Studia Velehrad (založeno 1985). Stejně jako v padesátých letech se tvůrci mohli realizovat pouze na poli apolitických témat, ovšem s větší autorskou volností než na poli hraného filmu. Tradičně vysokou úroveň si zachovávaly i v

této době populárně vědecké filmy.

Stejně jako v případě světové dokumentaristické kinematografie je i v českém kontextu v druhé polovině 20. století již nemožné definovat určitý jednotný směr tvorby. Dějiny dokumentárního filmu tak lze od té doby vnímat spíše jako dějiny jednotlivých osobností, případně množství žánrů³⁶. U nás jsou takovými významnými personami např. Václav Hapl, který v 70. letech natočil svá vrcholná díla, Hana Pinkavová nebo Vladislav Kvasnička. Z hrané tvorby pak do oblasti dokumentu přešli Drahomíra Vihanová, František Vlácil, Jaromír Jireš a Věra Chytilová.

V devadesátých letech jsme svědky radikálních společensko-politických změn a to se samozřejmě dotýká také dokumentárního filmu. Na jedné straně je uvolněna cenzura a občany zalévá vlna svobody, na straně druhé padá monopol státní výroby filmů a tedy i základna financování. V rovině témat se změna projevuje nebyvalým vzestupem nezávislé a aktuální publicistiky a přirozenou touhou natáčet dříve cenzurované či dokonce tabuizované záležitosti-sporné okamžiky dějin, reflexe politické situace, problémy minoritního obyvatelstva atp., také je patrná snaha vyrovnat se s minulostí vlastního národa. Režisér a producent Josef Platz toto období komentuje v anketě pro Film a dobu: *„Odtabuizování některých problémů, svoboda vyjadřování a tvorby vůbec dokumentaristy zaskočila. Náhle bylo jen na nich, aby přišli se svým vlastním názorem. Zmizel tiskový dohled, zmizeli šéfredaktoři, odpovědnost byla jen na tvůrcích. Po vyčerpání revolučních témat už nebylo možné dělat dokumenty s tajenkami, s dvojsmysly a zastíracími manévry. Tisk, rozhlas a televizní publicistika nabízely divákovi tak širokou paletu informací, že dokumentární film začal přešlapovat na místě”* [Platz in Müllerová a Saša Brabcová 1995: 179]. V rovině institucionální dochází k zakládání různých distribučních a producentských společností³⁷, např. Febio režiséra Fero Feniče, kde vznikly cykly jako *GEN*, *Genus*, *Cestománie* nebo *OKO* a která dala prostor jak etablovaným režisérům dokumentárních a hraných filmů, tak také tvůrcům nově nastupující generace, *Člověk v tísni* při České

³⁶ Vyčerpávající přehled v tomto směru nabízí kniha *Český film: Režiséři - dokumentaristé z roku 2009*.

³⁷ Detailně se tímto zabývá např. Aleš Danielis v článku *Česká filmová distribuce po roce 1989*, uveřejněného v časopise *Iluminace* [viz Danielis 2007].

televizi, Bontonfilm nebo nadace Film a Sociologie, o které se zmiňujeme také v rámci kariéry Heleny Třeštíkové. Nezahálí ale ani sama Česká televize, ačkoliv její produkce (stejně jako produkce Febia) se nedá bez silných výhrad označit za dokumentární v pravém slova smyslu – přispívá sériemi *Deset století architektury*, *Šumná města*, *Lapidárium*, *Osudy hvězd*, *Nevyjasněná úmrtí* nebo *Ego*. K tvorbě se vrací svérázný významný filmař, od roku 1994 pedagog a od roku 2002 vedoucí KDT Karel Vachek. Z dalších významných tvůrců devadesátých let jmenujme Milana Maryšku, Vladimíra Kvasničku a Pavla Kouteckého (politická témata, umění, architektura, která zpracovával i časosběrnou metodou). Popis dějin českého dokumentu zde uzavřu poukázáním na stále pokračující a vzkvétající sociologickou linii filmu – „*Kromě sympatické snahy vyrovnat se s minulostí národa se mnoho tvůrců pokouší evokovat sociální nerovnosti, zprostředkovávat osudy společenských outsiderů (ať už dobrovolných či nedobrovolných), handicapovaných lidí, lidí žijících alternativním způsobem života a lidí na okraji společnosti.*“, říká Michalská [Michalská 2000: 460]. Do této linie můžeme kromě jiných počítat samozřejmě také Helenu Třeštíkovou.

Dokumentární film jako obor se nyní rozpíná do široké, stále otevřené sítě směrů, institucí, postupů a autorů a není v mých silách jej přehledně postihnout. Jisté však je, že autoři dokumentů jsou součástí samostatné, etablované kinematografické disciplíny s velkým potenciálem společenského poslání, a také s patřičnou mírou odpovědnosti vůči tomuto poslání. V souvislosti s televizním vysíláním se však vyskytly polemiky o krizi dokumentu a vizuální kultury obecně. Pro televizi jako médium je typické zdůraznění audio složky na úkor té vizuální - televizi obecně spíše posloucháme, než se na ni opravdu díváme. Má jinou auru než velké plátno, často funguje jako pouhá kulisa, a aby rámci konkurenčního boje bylo předejito zappingu, je program vytvářen s ohledem na sociodemografický konstrukt ideálního typu diváka tak, aby uspokojil co nejvíce lidí. To vede k nadužívání mluveného slova³⁸ a statické kamery, upřednostňování kratších filmů s jednoznačným sdělením, vedoucí často k banalizaci tématu a upozadění estetických kvalit. Televize fungují na principu zisku, tudíž jde o minimalizaci vydávaných nákladů - ta tam je

³⁸ Což je také pozůstatek faktu, že televize navazuje na žurnalistickou a rozhlasovou práci [viz Petrů 2011: 238].

doba koncipovaných dokumentů, kdy se tvůrci mohli pozvolna nořit do tématu, věnovat natáčení dostatek času a trávit hodiny ve střížně. Zlevnění techniky mělo za následek pomíjení estetických a obrazových kvalit, dramaturgická práce byla uvolněnější, tvůrce již nebyl nucen se tolik soustředit, pečlivě se připravovat, rozmýšlet každý záběr a pracovat uvědoměle s filmovým jazykem. „*Video zbavuje tvůrce odpovědnosti za každý záběr. Dokumentaristé nemusí počítat s materiálem a kropí bohužel všechno*“, komentuje situaci Drahomíra Vihanová [Vihanová in Čermáková 2004: 57]. Pokud bych shrnula předchozí myšlenky, lze poznamenat, že před rokem 1989 nebylo možné točit svobodně; ideologický dozor, tematické hranice a cenzura existovaly a nebylo radno si s nimi zahrávat, nicméně s jistou tvůrčí obratností mohl člověk své náměty realizovat s dostatkem času a financí. Vedle méně záslužných snímků tak byly tvořeny i skvělé dokumenty, přičemž návštěvníci kina byli často nadměru senzitivním obecnstvem, schopným nalézt sdělení ukryté dokumentaristou mezi řádky. Dokumenty byly v široké distribuci uváděny jako předfilmy, a počet diváků v hledišti a to, jaký typ obecnstva sedí v sále a přijímá sdělení, záleželo tedy také na úspěšnosti a kvalitě hlavního promítaného filmu. Po revoluci bylo postavení dokumentární tvorby složitější, usadila se na televizních obrazovkách a (zejména z nedostatku financí a navzdory novým vyjadřovacím a obsahovým možnostem i vzrůstajícímu počtu recipientů) se ocitla spíše v krizi, než že by vstoupila do svobodné doby v plné síle. „*Tvůrce zachvátila euforie z toho, že se může všechno, mantinely přestaly existovat. Snaha vyslovit se hned teď, co možná nejrychleji, svedla většinu našich filmařů k povrchnosti a naprostému ignorování filmových vyjadřovacích prostředků*“ podotýká Drahomíra Vihanová. Kamera je degradována na pouhý záznamový přístroj, na zvuku se nijak významně nepracuje, video svádí k lehkovážnosti práce s materiálem, stříh se stal pouhým prostředkem redukce do přijatelného stavu, chybí čas pro přípravu, klid pro natáčení a prostor pro svědomitou práci ve střížně [Vihanová in Müllerová a Saša Brabcová 1995: 63]. Na jedné straně došlo k zevšednění, inflaci i degradaci oboru. Abychom jen nehanili, přinesla televize distribucí dokumentárních filmů nebývalý prostor pro jejich šíření a možnost nalézt a zaujmout diváky všech sociálních a věkových skupin, kteří by sami od sebe filmový dokument v kině nenavštívili. Divácká základna a tím pádem možnost ovlivnit a předat poselství se nebývale rozšířila a diverzifikovala. Programové uspořádání nekomerčních televizí také není tak důsledně determinováno požadavky diváků

a tudíž není nutné hystericky respektovat vkus masového publika [Plítková-Jurovská 1990: 36]. Televize je pro dokumentární tvorbu přirozeným útočištěm, kde se zbavuje puncu autoritativnosti a nadřazenosti, který získala érou promítání ve formě předfilmu, tudíž „nevyhnutelného zla“. Jedinečnou příležitost shlédnout dokumentární filmy se stejně naladěným publikem poskytují filmové festivaly. Do těch nejznámějších patří Jeden svět a Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě, vlastní sekci dokumentů má také MFF Karlovy Vary.