

Časosběrným dokumentárním filmem rozumím film, jehož doba natáčení přesahuje více měsíců nebo let s tím, že dlouhá doba natáčení nevznikla technickými zábranami v natáčení, nýbrž byla od počátku záměrem.

Termín *časosběrný film* byl v Čechách původně používán pro tvorbu odborných přírodovědeckých filmů, snímaných „po okénku“. V angličtině se pro tento typ filmu používá název *time-lapse films*. Termín časosběrný dokumentární film jsem použila poprvé v osmdesátých letech v souvislosti s mým prvním dlouhodobě natáčeným projektem, cyklem *Manželské etudy*. V anglické terminologii se takové dlouhodobé filmové sociologické studie nazývají *long-term observation*. V České republice zůstáváme u termínu časosběrný, který zakotvil v publicistické praxi.

K nápadu studovat dokumentární film mě přivedly filmy české nové vlny, především *Pytel blech*, *Proč!*, *Největší přání*, *Zrcadlení*, *Spříznění volbou*. Obdivovala jsem schopnost dokumentu zaznamenat autentickou realitu běžného života.

V době studií na FAMU, na začátku sedmdesátých let, mě zaujaly filmy Dzigy Vertova a filmy jeho tvorbou následně inspirované, zařazované do proudu cinema direct nebo cinéma vérité, a v rámci diplomové práce jsem se zabývala teoretickými východisky těchto autorů a hnutí a jejich praktickou aplikací. Zajímalo mě filmové pozorovatelství, „život přistižený při činu“, „překvapený život“ (termíny Dzigy Vertova).

Zásadní inspirací pro pozdější vědomé rozhodnutí zabývat se časosběrnou metodou byly deníky. Deníky jsem si vždy sama psala a četla všechnu vydanou deníkovou literaturu.

Deníky jsou záznamy, které vznikají za každé doby a každé situace a reflektují ji zcela autenticky. Podstatou deníku je, že zachycuje téma, názor, náladu určité konkrétní chvíle. Každý zápis do deníku je pravdou dne („pravda dne“ je metafora dostatečně relativní) zápisu. Pravdou, která je v tu chvíli daná a o níž se nepochybuje. Zhuštěním těchto „pravd dne“ do určitého časového úseku ale lze pozorovat posun, vývoj a změnu. Autentickou a nevyspekulovanou. A tak četbou deníků, které zahrnují více let, pozorujeme pravdivé příběhy doby, proplétání malých a velkých dějin, intimní témata v kontrastu k „velkému“ společenskému dění. Přemýšlela jsem o tom, že tento fenomén by se dal převést do filmu.

Od doby, kdy jsem začala pracovat na prvním časosběrném filmu, uplynulo již více než čtyřicet let. Protože jsem touto metodou u nás dlouhá léta pracovala sama, neměla jsem na co navazovat a veškeré „know-how“ musela získávat vlastní zkušeností, vlastní intuicí a vlastními pokusy a omyly. Spolu s mým manželem, který se od počátku mé práce účastnil,

v pozdějších letech některé moje filmy produkoval a u všech působí jako dramaturg, jsme se rozhodli tuto nahromaděnou zkušenost shrnout a formulovat hlavní metodické zásady, které se nám zdají pro natáčení časosběrných dokumentárních filmů podstatné.

V podstatě všechno, co jsem ve filmu udělal, bylo bezprostředně nebo částečně spjata s mou úpornou snahou odhalit způsob myšlení „živého člověka“. (Dziga Vertov, 1944)¹

Mnoho z nás je nesmírně znuděno velkým počtem současných filmů. Vrátime-li se do raných dob kinematografie, najdeme tam stále znovu se opakující podnět, který však nikdy nebyl uskutečněn – touhu využívat toho aspektu filmu, jenž je naprosto odlišný od divadla: zaznamenávat aspekty toho, co se skutečně stalo v skutečné situaci. Nikoliv to, co se podle názoru kohosi mělo nebo mohlo stát, nýbrž to, co se opravdu stalo v naprostém smyslu slova „stát se“. (Robert Leacock, 1961)²

Používá události jako vlaku, o němž není známo, kam jede. Tyto filmy spočívají na dramatičnosti: zvítězí ona postava nebo prohraje? Tato otázka je kladena již od samého začátku. (Georges Sadoul o Leacockových filmech, 1963)³

Myslím, že u druhu film-pravda čas dosud neexistuje. Myslím, že tyto filmy narážejí na problém času. Například nejoblíbenější Leacockův film jsou *Primárky* a v tomto filmu čas je. Zdá se mi proto nezbytné vybírat náměty, které jsou v přátelském – a nikoli nepřátelském – poměru k času, protože čas je snad nejdůležitějším a nejméně chápaným prvkem filmu, který se snaží předvádět pravdu. (Cecilia Starrová, 1963)⁴

Náš film chce být upřímný, volný a pohyblivý jako deník. Proto se bude bez všech předsudků vyjadřovat prostřednictvím nejrůznějších technik a forem, jak to bude zachycení pravdy případ od případu vyžadovat. (Cesare Zavattini v explikaci k filmu *Tajnosti Říma*, 1963)⁵

¹ Vertov, Dziga. „O lásce k živému člověku“. In: *Film – Pravda: Sborník úvah, názorů, rozhovorů*. Praha: ÚŘ ČSF, 1964, s. 15.

² Leacock, Robert. „Za neřízený film“. *Tamtéž*, s. 50.

³ Sadoul, Georges. „Schůzka ‚živých kamer‘ s ‚filmem-pravdou!‘“ *Tamtéž*, s. 33.

⁴ Starrová, Cecilia. „Rozhovor u kulatého stolu“. *Tamtéž*, s. 127.

⁵ Zavattini, Cesare. „Plán filmu“. *Tamtéž*, s. 62.

René

titulek v obraze:

Negativ

Česká televize

Helena Třeštíková

uvádějí

René (38) sedí za mříží a píše dopis.

Ve střižně jsme se rozhodli předsadit několik záběrů z poslední etapy natáčení, kdy je Renému 38 let, abychom představili hrdinu, kterého pak budeme sledovat zpětně v průběhu 20 let. Motiv vězení a psaní předznamenává hlavní témata, která se ve filmu objeví.

titulek v obraze:

dokumentární film

Reného obličej za mříží, píše dopis.

titulek v obraze:

RENÉ

René (38) stojí u zchátralého nádražička, prochází se, kouří, spouštění závor a celek nádraží.

Další předsazená scéna. Nádraží jsme nijak nevybírali, bylo první na cestě z vězení Valdice, kam René došel po propuštění. Opuštěná budka v pustině, kde skoro není jisté, jestli tudy někdy nějaký vlak vůbec pojede. V této úvodní sekvenci využíváme hudbu, kterou pro film složil Tadeáš Věrčák. V první verzi filmu o Reném jsme použili slavnou harmonikovou melodii Ennia Morricone z filmu Tenkrát na Západě. Teď jsme si přáli původní hudbu, ale Morricone fungoval pro skladatele Tadeáše Věrčáka jako předobraz atmosféry, kterou bychom chtěli hudbou navodit. René začal ve vězení psát prózu. Rozhodli jsme se některé úryvky ve filmu použít. Toto rozhodnutí padlo až ve střižně při finálním střihu. U všech textů jsme použili jako hudbu Věrčákův „motiv René“.

René po celou dobu věznění psal různé texty. Nejzajímavější byly podle mě ty, které měly autobiografický ráz, jako například Deník zapomenutého. Pasáž, která film uvádí, je i úvodní pasáží Reného textu. Je dost stručná a zároveň charakteristická pro Reného osobnost.

Reného text v obraze:

Konvence jsou na nic. I v literatuře. A morálka? Tu vynechávám, nechám jen syrovost, pravdu a trpkost. Pokrytci slovo morálka milují. Seru na ně, stejně jako oni na mne. Proč žádná část toho mého zasraného života nedopadla dobře? To neví nikdo. Ani Bůh. Bůh má volno a čte si porno. Jo, třeba to, co nafotila moje poslední holka.

René Plášil „Deník zapomenutého“

V roce 1989, kdy projekt začal, se obvykle točilo na 35mm materiál s velmi omezenými násobky. Chtěla jsem ale už i první rozhovor s Reném (a se všemi hrdiny pro cyklus Mladí delikventi, jehož byl René součástí) hned natáčet a nebýt limitována nedostatkem materiálu, tak jsme použili video, v té době technologii U-matic. To nám umožnilo vést rozhovor zcela volně a bez stresu, kdy dojde materiál. Byl to úvodní rozhovor, kdy jsme se dozvěděli základní informace. Rozhodnutí točit hned při našem prvním setkání byl dobrý nápad, protože všechno jsme slyšeli čerstvě, poprvé, nikoli opakovaně, jak by se mohlo stát, kdybychom si při prvním setkání jen povídali bez kamery. Poté jsem se rozhodla, že vybrané pasáže z rozhovoru přesnímáme černobíle na 35mm materiál a použijeme do filmu. Střihli jsme ho za obligátní sadu tří vězeňských fotografií, které jsou také černobílé, a tak se tato stylizace do začátku hodí, dále tak ale pracovat nešlo. Proto jsme v dalších etapách nedostatek filmového materiálu řešili tak, že se točil samostatný zvuk a na obraz spíše situace a jen minimum synchronů.

Černobílé fotky Reného - tři klasické policejní fotografie - enface, poloprofil, profil, pořízené při jeho zatčení v roce 1986.