

Časoběrné filmy ve světovém kontextu

Tématem magisterské diplomní práce Šárky Slezákové je metoda časoběrného snímání. Na 56 stranách textu Šárka navazuje na svoji bakalářskou práci, v níž se zabývala časoběrnou metodou na českém území, téma nyní rozvádí a obohacuje o světový kontext.

V úvodu práce Šárka představuje své osobní motivace k výběru tohoto tématu – v budoucnu by se ráda časoběrnému natáčení věnovala (vlastně již začala, v rodném Ústí nad Labem natáčí projekt „Hraničáři“), protože ji fascinuje především naprostá nepředvídatelnost vývoje příběhů v dlouhém horizontu. Při přípravě svého textu Šárka pracovala s důležitými literárními prameny (kniha Heleny Třeštíkové „Časoběrný dokumentární film“ a studie K. M. Skillanderové a C. Fowlerové „Od longitudálních studií k časoběrným dokumentům“), s rozhovory s kritiky a tvůrci, často také využívala internetových zdrojů. Jako cíl si stanovila analyzovat pojem sběrný a časoběrný film z hlediska etymologického, historického i trans-jazykového a upozornit na proměnu tohoto termínu v průběhu 20. století v českém prostředí. Nejprve se zaměřila na vysvětlení rozdílů mezi pojmy „časoběrný film, time-lapse, long-term observation, up series, longitudinal a period drama“, kterými bývá označován sběr filmových záznamů s předem danou periodou v dlouhodobém sledování, kdy prodlevy v natáčení nevznikly technickými zábranami nýbrž záměrně. Jak sama trefně poznamenává: „filmoví dokumentaristé přišli na způsob, jak sbírat čas“.

Jak již víme, v dějinách kinematografie má časoběrný typ natáčení dvě kategorie využití – přírodovědné (viz Úlehlovy a Calábkovy filmy o zrychlených pohybech rostlin) a sociologické (viz Up Series, které měly ukázat na 14 dětech počínaje jejich 7. rokem díky snímání v 7letých cyklech, jak život britských občanů určuje jejich třídní původ). Sociologické časoběrné filmy mají zjevnou paralelu s tzv. longitudinálními studii, které pro výzkum jevu po dlouhé časové období využívají lékaři (např. zjišťují, které faktory ovlivňují vývoj choroby) či sociologové (např. při výzkumu uplatnění určité skupiny absolventů). Mezi retrospektivní výzkumné studie patří např. využití zpětného dotazníku, který je sice snazší a levnější, ale dochází často ke zkreslení faktů selektivní paměti respondentů; prospektivní výzkumné studie jsou mnohem nákladnější, protože monitorují realitu právě probíhající. Je při nich nutný úzký kontakt mezi sledujícím a sledovanými po dlouhou dobu a také nejistota, že výzkum nemusí být dokončen, jakmile se účastník rozhodne ze sledování z osobních důvodů odejít. Totéž platí i pro časoběrné dokumentární filmy, jsou sice divácky velmi oblíbené, ale působí klamně objektivně, přestože v nich často chybí záznam důležitých spojů.

Za největší přínos Šárčiny práce považuji její snahu vytvořit podrobný soupis existujících časoběrných filmových projektů. Sestavila přehled filmařů-časoběračů ve světě: v Anglii (M. Apted, P. Almond, J. Farino), Austrálii (G. Armstrong), Belgii (P.J-M. Jambers), Canadě (J. Ludman a A. Mitchell), Francii (M. Fresnel), Německu (W. a B. Jungeovi, D. Gumm a H-G. Ullrich, V. Koepp), Dánsku (J. Dirchsen), Japonsku (K. Fukuda), Holandsku, Jihoafrické republice (A. Gibson), Švédsku (R. Hartleb), SSSR (S. Miroshnichenko a J. Jupp, N. Michalkov), USA (P. Joanou, Ch.D. Quinn, L. Westphal, M. Apted) – celkem 23 režisérů v 12 zemích (mimo ČR). Šárka v práci představuje také související

dlouhodobé projekty, které určitým způsobem hraničí s časosběrnou metodou – např. „Boyhold“ (hraný film točený s herci po dobu 12 let tak, aby zaznamenal skutečné stárnutí herců), „Child of Our Time“ (dokument BBC, který sleduje životy 25 dětí od jejich narození po 20let) anebo „Dunedinská multidisciplinární studie zdravotního stavu a vývoje sledování v krátkodobých intervalech“, která dodnes průběžně testuje přes 1000 lidí narozených v jednom městě v roce 1972-1973.

V dalších kapitolách Šárka srovnává 3 nejvýznamnější časosběrné projekty vůbec - „Manželské etudy“ Heleny Třeštíkové, „Up series“ Michaela Apteda a sérii snímků „Děti z Golzowa“ manželů Jungových. Zjišťuje, že vztah režisér-štáb-aktéři při vzniku časosběrných dokumentů musí být kladný a kontinuální, protože je žádoucí, aby všichni zůstávali v nepřetržitém kontaktu, měli k sobě vzájemnou důvěru a dokonce i možnost na čas natáčení přerušit – právě tato volnost, jak se ukazuje na několika případech, umožní aktérům se do realizace filmu zase vrátit. Vznikající výstupy/sestřihy z natáčení zase retrogradně působí na život aktérů a často spustí řetězec událostí, který vyvolává další natáčení.

Šárka zmiňuje příklady, kdy každý ze zkoumaných režijních přístupů odráží především autorskou osobitost svého tvůrce. V časosběrném dokumentu běží totiž hned trojí čas - historický (na který nás upozorní výjimečný detail z dobového pozadí, jakási paralela „velkých a malých“ dějin nebo technologický pokrok filmové techniky), biologický (daný opakovaným záznamem stárnutí tváře) a biografický (který ukazuje historii proměny vztahu režisér-aktér). Až konečně, jak Šárka správně poznamenává, se i časosběrný dokument jako každý jiný stává z pohledu diváka filmem-kronikou.

K magisterské práci Šárky Slezákové mám jen pár drobných výtek (v textu se vyskytují překlepy, které v případě jmen působí jako chyby - Jindřich Brichta a ne Jindřich Brychta, Vladimír Úlehla a ne Václav Úlehla - dále chybějící písmena, nepřesnosti v citacích, opakování stejných informací na více místech, čárky a i/y), text doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení C.

RNDr. MgA. Alice Růžičková

Oponentka magisterské teoretické práce

V Praze, 30. 9. 2017