

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

# **AUTOPORTRÉT V DOKUMENTÁRNÍM FILMU**

**Petr Michal**

Vedoucí práce: RNDr. MgA. Alice Růžičková

Oponent práce: Mgr. Petr Kubica

Datum obhajoby: 24.1.2023

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

THE ACADEMY OF THE PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, Television, Photography and New Media

Documentary Film

**MASTER THESIS**

**SELF-PORTRAIT IN DOCUMENTARY FILM**

**Petr Michal**

Tutor of thesis: RNDr. MgA. Alice Růžičková

Opponent of thesis: Mgr. Petr Kubica

Date of defence: 24.1.2023

Result of defence: MgA.

Prague, 2022

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

AUTOPORTRÉT V DOKUMENTÁRNÍM FILMU

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

Upozornění Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Práce se věnuje filmům, do kterých vkládáme vědomě a cíleně svůj otisk. Volně pojmenovává žánr autoportrétu za pomoci výtvarného umění a literatury hledá paralely v dokumentárním filmu. Reflexe tří dokumentárních autoportrétů a rozhovory s jejich autory – Adam Olša, Paweł Łoziński a Marek Kuboš – zkonkrétňují autorský proces, úvahy, dilemata a úskalí nad vznikem takto osobních filmů.

## **Abstract**

This thesis deals with films where authors put consciously, directly and purposefully focus on themselves – it loosely describes the genre of self-portrait with the help of fine art and literature and traces it in a documentary film. Reflections on several documentary self-portraits and interviews with their authors – Adam Olša, Paweł Łoziński and Marek Kuboš – specify the author's process, reflections, dilemmas and pitfalls over the creation of such personal films.

## Obsah

Úvod	1
1. Autoportrét	4
1.1. Autoportrét skrze umění a literaturu	6
1.2. Autoportrét ve filmu	17
1.2.1. Hraný film	18
1.2.2. Dokumentární film	22
2. Tři dokumentární autoportréty	28
2.1. Nový život (2012)	29
2.2. Otec a syn (2013)	38
2.3. Poslední autoportrét (2018)	46
2.4. Shrnutí	51
Závěr	55
Zdroje	58

## Úvod

K přijímacímu řízení na Katedru dokumentární tvorby se tradičně odevzdávají dva náměty – jeden společenského charakteru a druhý osobního. Když jsem se hlásil podruhé, odevzdával jsem jako druhý námět *Pátrání po panu M.*, ve kterém jsem popisoval filmovou cestu, skrze kterou jsem chtěl znovunavázat zpřetrhané kontakty se svým otcem. Na FAMU mě ten rok přijali, ale samotný námět jsem nikdy nerealizoval, alespoň ne v této podobě. Přesto odrážel introspekci, ke které jsem se během svého studia často uchýloval a která se do jisté míry propsala do některých mých filmů, které se tak trochu neplánovaně stávaly i mými autoportréty. V některých filmech jsem se přiblížil otázce vztahu s mým otcem velmi blízko, např. nikdy nedokončený film *Občan Uhl*, zamýšlený portrét Petra Uhla. Film trpěl hlavně tím, že jsem nedokázal najít společnou řeč, ani schopnost čelit silné a do sebe zahleděné osobnosti slavného disidenta, jehož navenek deklarovaná životní otevřenost se nakonec ukázala být perfektní maskou neochoty sebereflexe. V konfrontaci s Petrem Uhlem jako by se mi vracely vzpomínky na mého otce – oba byli stejně staří, stejně zatvrzelí a nesmiřitelní a v té době dokonce bydleli blízko sebe v rámci jednoho bloku v Praze na Vinohradech. Představoval jsem si, jak si tito dva navzájem koukají přes vnitroblok do oken, nevědí o sobě a žijí si své paralelní a přeci identické životy. Tehdy jsem svého otce ještě nekontaktoval a nevěděl jsem, že má okna do ulice a že je s Uhlem spojuje asi jenom to, co jsem popsal výše.

Osobní i tvůrčí krize, do kterých jsem během studia upadnul, vedly k tomu, že jsem cítil, jak se mi svět a lidé v něm vzdalují; nedokázal jsem se otevřít, důvěřovat okolí, sobě, ani svým nápadům. Mé náměty byly vydřené, dělané na poslední chvíli s posledním vypětím fyzických i psychických sil, nemotivované žádným vyšším ideálem než prostým přežitím. Nevěděl jsem kudy kam. Na podzim roku 2018 mě na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava zasáhl film slovenského režiséra Marka Kuboše *Poslední autoportrét* (Posledný autoportrét, 2018, Marek Kuboš). Kuboš se v něm vyrovnával s něčím podobným. Kládl si otázky, proč nenatočil 18 let autorský film a co se objektivně změnilo, že oproti 90. letům už mu nejde svobodně natáčet. Je chyba v něm? Změnila se společnost? Byl jsem naprosto nadšený touto introspekci a rozhodl se, že se o ni pokusím sám, a tak vznikla myšlenka vytvoření vlastního autoportrétu *Kamera tortura*, ve které

jsem se rozhodl podívat do zrcadla a pokusit se vyrovnat s vlastními vnitřními problémy.

Chybějící datace naznačují, že film nebyl nikdy dokončen, resp. stále na své dokončení čeká. Pomyslný očištný pohled do zrcadla totiž zas tak očištný nebyl. Pomohl nejenom zpřítomnit problém zrcadla a nejednoznačnosti odrazu v něm, ale též obnažil procesní problémy spojené s charakterem natáčení, ve kterém jsem se stal performujícím autorem – otázky subjektivity, sebereprezentace a sebekonstrukce, zápasu o moc nad sdělením mezi mnou a protagonisty filmu, neschopnost se plně nahlédnout z vnějšku a s tím spojenou prchavost a nestabilitu tématu a neschopnost najít vlastní hlas, atd. Jinými slovy, v momentě, kdy jsem sám sebe postavil před kameru a udělal ze sebe hlavního hřebetele filmu, začal jsem si uvědomovat nejenom tlak zodpovědnosti vůči tomu, co, jak a s kým se před kamerou odehraje, ale také tlak na vlastní vystupování ve filmu. To, co by jindy bylo relativně jednoduchým střetem autora s okolním světem, se stalo nepřehledným a nečitelným minovým polem.

To vše jsou praktické otázky související s typem osobního filmu, pro který tato práce používá souhrnné označení *autoportrét*. S termínem práce zachází volně. Neomezuje striktně pouze a jeho fyzický sebeobraz, ale spíše se soustředí na autora jako subjekt, který je součástí světa a problému, na který cílí svůj pohled, aniž by sám sebe ze svého vidění vyvazoval. Jinými slovy, autor je součástí svého snímku (ať už tělem, hlasem, či obrazem), vztahuje se ke svému okolí a musí se vztahovat i k sobě, konstruovat svůj obraz.

První kapitola práce vymezuje téma autoportréту obecně, ukazuje jeho proměny na příkladech z výtvarného umění a literatury a hledá rozdíly a paralely na poli hraného i dokumentárního filmu. Cílem není podat kompilaci přehledně ukazující téma autoportrétu ve vývoji času a všech takových souvislostech. Snahou je popsat esenci tohoto přístupu a nabídnout základní orientaci v tématu se zvláštním důrazem na oblast filmu. Film je na jednu stranu produkt, ale též proces. Za každým filmem je i příběh jeho vzniku. Jakkoliv autor pracuje s osobním tématem, které vytváří dojem, že autorem není nikdo jiný než autor sám, vždy jsou do procesu zapojeni i další lidé. Filmy vznikají na školách, v produkčních společnostech, jsou představovány různými institucím, které rozhodují o jejich financování. Práce na samotném filmu se účastní dramaturgové, střihači, zvukaři,



ad. Jádro práce však leží v reflexi praktických otázek vzniku autoportrétu. Druhá kapitola práce se věnuje reflexi vybraných filmů a rozhovorům s jejich autory nad praktickými otázkami tvorby jejich snímků – od geneze, přes natáčení, etické problémy apod.

## 1. Autoportrét

Malíř Max Beckmann se při jedné ze svých přednášek dotkl otázky nekonečné prchavosti já: *„Sebeuvědomění je touhou všech. Toto pátrání po sobě samotném se odehrává v mém životě i v mém umění. Ale jelikož nevíme, co tím skutečně je, musíme se pokusit nořit hlouběji a hlouběji, protože naše já je nejutajenějším mystériem světa“*.<sup>1</sup> Velké výstavní domy, galerie a muzea organizující retrospektivy starého i současného umění často zařazují autoportréty velkých mistrů, které se mají stát klíčem k pochopení jejich díla. Pokud však k takovému dílu přijdeme a necháme ho na sebe dostatečně dlouho působit, můžeme si začít klást různé otázky: Dívá se umělec na mě ve snaze mě portrétovat, nebo mě soudí? Dívá se do zrcadla, protože portrétuje či soudí sebe samého? Vytváří si autor personu, která mu slouží k určitému účelu? Anebo je jeho dílo výtvorem osobních vzpomínek a představivosti?<sup>2</sup>

Kromě *autoportrétu* je tu ještě jeden termín, který je nutné na začátku vysvětlit – *autobiografie*. Oba se totiž ve svých významech částečně překrývají, ale nejsou synonymy. V obou autor obrací pozornost k sobě, pohlíží do pomyslného zrcadla s psychologickým i sociálním rozměrem otázek o své identitě a smyslu existence – Kdo jsem tady a teď? Kdo jsem pro sebe a své okolí? Co považuji za podstatné? Co formuje můj charakter a dává smysl mému životu? Jak vytvořím z fragmentů a situací svého života jeden smysluplný celek? Rozdíl mezi oběma termíny je patrný z médií, se kterými se nejvíce pojí – literatura a vizuální umění (malba, fotografie). Literární autobiografie je psaným, dramatickým příběhem autora života, umělecký autoportrét je jeho zachycením v realistické (či symbolické) podobě na dvourozměrné ploše plátna, či fotografie. Obsah může být v obou případech různý, může to být obrát do minulosti, pokus popsat totalitu života od zrození po současnost, několik formativních klíčových momentů, či období v životě, anebo se obrátí do nitra ke zdrojům vlastní fantazie a osobitosti úhlu pohledu.<sup>3</sup> Filmový autoportrét bude spojovat příběh s obrazem do jednoho celku. Ve všech jeho polohách je však důležité, že autor směřuje svůj pohled nějakým směrem a

---

<sup>1</sup> Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book]. Londýn: Thames & Hudson, 2014.

<sup>2</sup> Tamtéž.

<sup>3</sup> Helena Bendová. „Umění v životě, život v umění: autobiografie jako žánr“ *Cinepur*. 3-4/2007, č. 50, s. 2-3.

jeho vidění je selektivní. Autor nám zprostředkovává nejenom to, co vidí, ale i to co chce, abychom viděli. Slovy Bergera: „*Dívat se je akt volby*“.<sup>4</sup>

Autoportrét si spojíme se zachycením vlastní identity především v podobě tváře a v ní vepsané nálady, či stavu duše v daném momentu situace tady a teď. Podobně jako se návštěvník výstavy podíval na obraz a nechal ho na sebe působit, musel se autor někdy podívat sám na sebe do zrcadla, a musel na sebe nechat působit svůj odraz, který z nějakého důvodu přetvořil v umělecké dílo. Jelikož se už dnes nemůžeme zeptat většiny autorů samotných, můžeme se alespoň pokusit tyto důvody rekonstruovat.



Michelangelo Merisi de Caravaggio. *Narcissus* [olej na plátně, 1599].

---

<sup>4</sup> John Berger. *Způsoby vidění*. Praha: Labyrint: 2016.

### 1.1. Autoportrét skrze umění a literaturu

Autorův pohled na sebe a symbol zrcadla byl vždy předutvářen společností, ve které žil a světonázorem institucí, které byly v dané době dominantní. Základním kamenem, rezonujícím do dnešní doby, je antický mýtus o Narcisovi. Ten je bohy za svou sebezahleděnost potrestán. Poblouzněný vlastní krásou se nechá svést vlastním odrazem ve vodě, utopí se v jejích hlubinách, aby se z něj stala (neplodná) květina. Ozvuky tohoto mýtu je možné nacházet od křesťanství až do současnosti<sup>5</sup> – např. Fernando Pessoa píše v *Knize neklidu* o vynálezci zrcadla jako o člověku, který otrávil lidskou duši: „Člověk by neměl mít možnost vidět svou vlastní tvář. Není nic strašnějšího. Příroda ho obdařila tím, že ji vidět nemůže, zrovna tak jako se nemůže sám sobě podívat do očí. Jen v hladině řek a jezer mohl svůj obličej spatřit. A i postoj, který k tomu musel zaujmout, byl symbolický. Musel se sklonit, snížit se, aby spáchal tu hanebnost a viděl se“.<sup>6</sup> Pessoa píše v Portugalsku ve 20. letech 20. století a v jeho referenci na antický mýtus se odráží nejenom jeho katolická výchova, ale též kritika konzumní společnosti, pro kterou je zrcadlo a zaujetí povrchem jedním ze symbolů každodennosti.

Přestože středověká společnost z antiky čerpala, její pohled na sebezobrazení nebyl kritický. Hall ve své knize věnované historii autoportétu *The Self-Portrait: A Cultural History* (Autoportrét: kulturní historie, 2014) popisuje, že i přestože máme tendenci si autoportrét spojovat s marnivostí renesance a modernitou, středověkým ideálem byl ideál věčné a opravdové duše. Ve středověku bylo zobrazení osob i sebe samotného vždy symbolické a součástí situace a příběhu, který vypráví. Spíše než marnivé zachycení vlastního odrazu jde o projekci umělcovy duše, skrze kterou promlouvá nekonečná láska a prozřetelnost Boha. Autoportrét je spíše než důkazem libosti nad sebou samotným aktem propojujícím vzpomínky a představivost a spíše než pohledem do zrcadla je stažením se do sebe. Tehdejší označení pro zrcadlo pocházelo z latinského *speculum* a bylo odvozeno od aktu vidění. Neoznačovalo jen zrcadlo per se, ale zrcadlo jako symbol nahlédnutí „za zrcadlo“. Obraz zrcadla byl ve středověké společnosti používán ve smyslu zrcadlení se božské podstaty, která nám napovídá, jak spasit naši duši.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Např. od něj odvozená slova: *narcismus*, *narcistní* – obecně se používá v negativních konotacích, např. jedna z vývojových poruch osobnosti a chování u dospělých: F60.8 Narcismus – <https://mkn10.uzis.cz/prohlizec/F60.8>

<sup>6</sup> Fernando Pessoa. *Knihna neklidu* [e-book]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2021

<sup>7</sup> Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book], 2014



Vlevo: Jan Van Eyck. *Svatba manželů Arnolfiniových* [olej na dřevěné desce, 1434].  
 Vpravo: Výřez ze střední části obrazu ukazující vypouklé zrcadlo s postavou Van Eycka. Nad zrcadlem je umístěný podpis: *Jan Van Eyck tu byl / 1434*.

V renesanci můžeme sledovat pomalou změnu tohoto přístupu, např. na slavném portrétu Giovanni Arnolfiniho a jeho ženy z roku 1434 od Jana Van Eycka. Obraz zachycuje manželský pár v drahém oblečení v pohodlném domácím prostředí, kterému ve středu dominuje pro tehdejší dobu typické vypouklé zrcadlo. Zrcadlo je doplněné o vyobrazení Ježíšovy křížové cesty a v jeho odraze je možné spatřit i Eycka samotného. Tomu nasvědčuje i autorův podpis umístěný přímo na zdi nad zrcadlem (tedy ve středu obrazu): „*Jan Van Eyck tu byl / 1434*“. Obraz je převratný ve zdokonalení techniky olejomalby a autor na něm dokládá svou technickou zručnost řemeslníka, stejně jako zadavatelé obrazu svůj společenský status. Eyck pracoval pro Arnolfiniho pravidelně a zanechal po sobě i další jeho obraz. Kromě něj je tu však ještě jeden velmi podobný. V Arnolfiniho oblečení je tentokrát jiný muž, který nás hypnotizuje svým pohledem. Druhý obraz je dnes obecně braný jako Eyckův autopotrét, k čemuž nabádá i slovní nápověda na vrchní a spodní části rámu obrazu: „*[Als ich can] / Jan van Eyck, namalováno mnou 21. října 1433*“. Vrchní část lze interpretovat dvěma způsoby: *protože pouze Eyck/já*

můžu, anebo *nejlépe jak můžu*.<sup>8</sup> Jeden vypovídá o nadřazenosti, druhý o jisté skromnosti.



Vlevo: Jan Van Eyck. *Portrét Giovanniho di Nicolao Arnolfiniho* [olej na dřevěné desce, 1434?].

Vpravo: Jan Van Eyck. *Portrét muže (Autoportrét?)* [olej na dřevěné desce, 1433].

Řemeslná technika, či umělecký postup je jeden z aspektů, kterým může autor do díla i nechtěně proniknout. Carravaggio patřil mezi autory, kterým se podařilo se na svých plátnech zobrazit častokrát. Některé obrazy přiznávají už svým názvem, že se Carravaggio stylizuje do určité role (např. *Mladý nemocný Bacchus* – anglicky označovaný jako *Self-Portrait as Bacchus*). Jedním z vysvětlení může být, že autoři často používali sami sebe jako modely, pokud chtěli dosáhnout určité míry naturalismu, a zvláště pak v případě výrazů obličeje. Leonardo da Vinci, obviněn, že v *Poslední večeři* maluje stále sám sebe, se údajně ohradil, že pokud dojde na malování různých částí těla, vrací se mysl instinktivně k prapůvodnímu modelu, kterým je to nejprvnějším tělo, které známe, tedy to naše. Podobně Michaelangelo dělá studie k Davidovi na svých rukách, anebo Dürer studuje proporce lidského těla.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Tamtéž.

<sup>9</sup> Tamtéž.



Vlevo: Albrecht Dürer. *Autoportrét ve věku dvacet osm let* [olej na dřevěné desce, 1500].

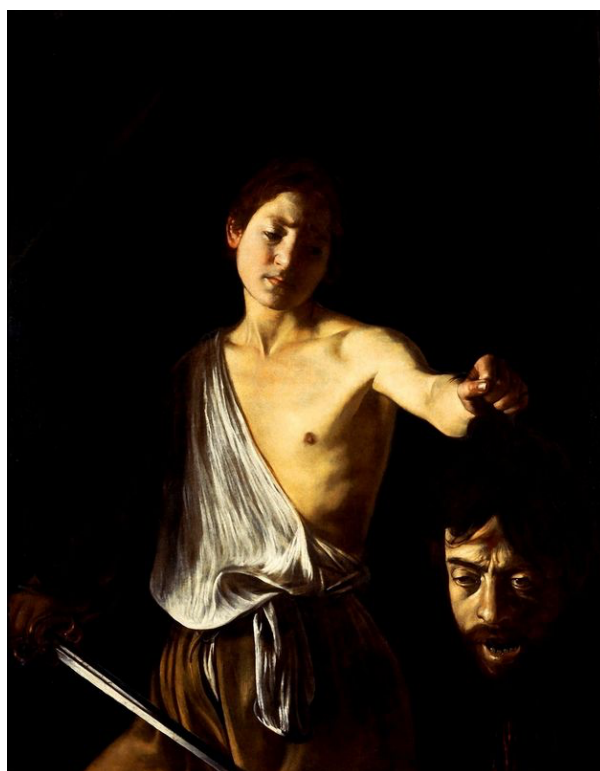
Vpravo: Rembrandt van Rijn. *Autoportrét ve věku 63 let* [olej na plátně, 1669].

Zatímco pro Eycka je autoportrét dokladem jeho řemeslné zručnosti, Dürer už se ve svých autoportrétech projektuje i do obsahu. Zachycuje se v tom nejlepším světle – jako bohatý, mladý, schopný řemeslník, umělec, prototyp hrdiny své doby, který si v dokonalosti a ani vzhledu v ničem nezádá s Kristem samotným. Ale pohled do zrcadla ještě nutně neznamená, že v něm autor nachází podobné zalíbení. V zrcadle se často nachází někdo jiný než ten, kdo se do něj ve skutečnosti dívá. A ačkoliv v odraze očekáváme pozitivní odpověď na otázky, kým jsme právě tady teď v tento moment, zrcadlo nám nenabízí nic jiného než pohled do minulosti. Bezmezná sebeláska nebo pohled do tváře vlastní nedůvěry jsou spojené nádoby, které se v autoportrétu potkávají. Soustředěnost na vlastní tvář a postavu jako by jen pomáhala odhalovat témata pomíjivosti a trvání lidského těla, ve kterém se propisuje celá naše životní cesta se všemi našimi selháními.<sup>10</sup> Např. Rembrandt během svého života vytvořil na stovku autoportrétů. Zatímco jeho malby se dotýkaly biblických výjevů, v proměnách vlastní tváře v čase mohl zachytit i proměny své osobnosti a duše. Jsou povětšinou osamělé, což je nakonec i základní východisko autoportrétu ve výtvarném umění, protože autor na nich vede

---

<sup>10</sup> Jan Suk. „Dekadence autoportrétu“. *Labyrint*. 2007, č. 21-22, s. 8-10.

neverbálním způsobem monolog sám se sebou.<sup>11</sup> Carravaggiova stylizace do různých antických postav nebyla spojena s nedostatkem modelů. Odrážela i jeho momentální stav – *Mladý nemocný Bacchus* vyprávěl o kontrastu jeho hýřivé duše a nalomeného zdraví, obraz *David s hlavou Goliáše*, ve kterém se jeho rysy odráží v Goliášově useknuté hlavě, vypráví o temných pohybech duše související s jeho bujarým nočním životem, častými rvačkami a výčitkami svědomí.<sup>12</sup>



Vlevo: Michelangelo Merisi de Caravaggio. Mladý nemocný Bacchus [olej na plátně, 1593].  
Vpravo: Michelangelo Merisi de Caravaggio. David s hlavou Goliáše [olej na plátně, 1610].

Vraťme se však k onomu stažení se k sobě, ponoření do nitra. Období romantismu proměnilo pohled na mýtus Narcise. Ten se už nebyl odstrašujícím příkladem, ale naopak modelem pro vlastní sebepoznání a rozvahou nad podobou vlastní existence.<sup>13</sup> Velmi doslovně se to projevuje v díle Gustava Courbeta. Ten je zosobněním malířského realismu, ale zároveň naplněním období romantismu se svým obratem k individualismu, vírou v unikátnost jedince a jeho schopnost komunikace jeho vnitřního stavu, jeho esence, která je nezávislá společnosti a ve

<sup>11</sup> Tamtéž.

Více než polovina z jeho autoportrétů vznikla do jeho 30. narozenin. Hall upozorňuje, že řada autorů tvořila autoportréty pouze v omezeném období svého života - např. v bujarém mládí, nebo chřadnoucím stáří (Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book]. Londýn: Thames & Hudson, 2014).

<sup>12</sup> Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book], 2014.

<sup>13</sup> Tamtéž.



své podstatě ji předchází. Courbet tak maluje spousty autoportrétů, svých odrazů v zrcadle, sebe chodícího, sedícího apod. Poté, co není přijat na uměleckou přehlídku roku 1855, se stává performerem – otevře si improvizovaný stánek přímo naproti Paláci krásných umění v Paříži, kde vystavuje svá díla. Kromě svých autoportrétů vystavuje i vrchol své tvorby – obraz nazvaný *Ateliér*, resp. *Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života*. Courbet v něm v prostředí ateliéru zachycuje veškeré své múzy, sociální kontexty, které ho obklopují. On sám sedí ve středu obrazu, indiferentně vůči divákovi maluje krajinný výjev odkazující ke vzpomínkám na jeho rodný Ornan. Obraz je tak určitým pokusem o syntézu totality Courbetovy osobnosti a všech jejích kontextů dvourozměrné plochy malířského plátna.<sup>14</sup> Courbet je středobodem obrazu a tou nejdůležitější postavou v něm. Stojí tak v přímém protikladu k Velázquezově obrazu *Dvorní dámy*, který se svým umístěním mimo střed obrazu a upřený pohled k nám situuje do role svědka.



Gustave Courbet. *Ateliér / Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života* [olej na plátně, 1855].

<sup>14</sup> Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book], 2014.



Diego Velázquez. *Dvorní dámy* [olej na plátně, 1656].

Je toto ponoření se do sebe skutečně tak jednoduché a upřímné, jako to naznačuje Courbet? Je autor skutečně sám sebou? Nenasazuje si masku (stejně jako Carravaggio), aby sám sebe před nepříjemností svého pohledu uchránil? Nejsou jeho vzpomínky selektivní a jeho představivost až příliš bujará? Nevytváří klamnou představu autoportrétu jako přímého, nahého a nepovrchního zobrazení? Není autoportrét jen pochybné sebezobrazení, kterému bychom neměli příliš

důvěřovat?<sup>15</sup> Soustředěnost na vlastní tvář a její výraz souvisí se snahou uvidět pravdu o sobě samotném, tedy něco, co je přímému pohledu skryto. W.G. Sebald v krátké stati ve sborníku *Byt ve venkovském domě* se pokouší popsat značně fragmentovaný a neuchopitelný obraz Roberta Walsera, spisovatele, o jehož různých životních fázích toho příliš nevíme a jehož dílo se vyznačuje, stejně jako autor sám, podobnou neuchopitelností. Sebald se přiznává, že i přes svůj velmi blízký autorský vztah a zájem o Walsera, nedokáže o samotném autorovi říct vlastně nic. Nakonec má před sebou několik fotografií ukazujících velmi odlišné muže: „*tichého mladíka vnímajícího všemi smysly okolí; mladíka s obavami se připravujícího nastoupit občanskou dráhu; jaksí odvážně a přitom temně působícího spisovatele v Berlíně; sedmadvacetiletého muže s průzračnými skleněnými očima; kouřícího a velmi nebezpečně působícího loupežníka; zlomeného a úplně zničeného muže a přece zachráněného pacienta ústavu.*“<sup>16</sup> Nejsou to Walserovy autoportréty, ale Sebald se na ně kouká stejně jako my, kdybychom se pokoušeli pochopit totalitu Rembrandtovy osobnosti pouze z jeho autoportrétů. Pouhý pohled na jeho tvář říká mnoho, ale nic konkrétního zároveň. Při pohledu na Walserův život a do jeho knih (tedy do média jemu vlastního) Sebald nachází odlišný obraz. Přestože Walser cíleně nikdy nenapsal nic, co by se dalo přímo nazvat autoportrétem, promítá se celá jeho existence v jeho knihách – píše stále ten stejný rozličně rozstříhaný nebo rozdrobený román o sobě samém. Slovní kudrlinky, přehršel velmi podobných, zbytečných a povrchních postav, stále stejní, nejistí a ve světě ztracení hrdinové, kteří přesto v prchavých momentech a průzračných větách rozumějí sobě i širokým souvislostem existence, nejsou v jeho podání nic jiného než jen pečlivě konstruovanou autobiografickou mystifikací. Autor v obraze chce být a zároveň se z něj úzkostlivě snaží zmizet.<sup>17</sup> Walserova potřeba zachytit sebe sama vycházela z jeho existenciální nutnosti, která byla spojená s jeho bytostnou potřebou psát. Ale stejně jako malíř James Ensor, který se pokusil zachytit sebe samotného ve 112 autoportrétech, toho nikdy nedosáhl. Ensor se podobně jako Walser uchýlil k zobrazování sebe samotného v maskách, Pessovu *Knihu neklidu* za něj píšou jeho četná alter ega. Pouze utajení jim dalo možnost, jak uniknout zajetí moderního světa. Naopak Van Gogha zase prohlubující se osobní a psychická krize přivedla do situace, kdy maloval sebe, svůj

---

<sup>15</sup> Jan Suk. „Dekadence autoportrétu“. *Labyrinth*. 2007, č. 21-22, s. 8-10.

<sup>16</sup> W.G. Sebald. *Byt ve venkovském domě*. Praha: Paseka, 2018, s. 118.

<sup>17</sup> Tamtéž.

pokoj a předměty s ním spojené (tedy několik autoportrétů) současně, aniž by ovšem dokázal sám sebe skutečně pochopit, definovat a tedy i namalovat.<sup>18</sup>



Vlevo: James Ensor. *Autoportrét s maskami* [olej na plátně, 1899].

Vpravo: Vincent van Gogh. *Van Goghova židle v Arles s dýmkou* [olej na plátně, 1888].

Van Goghův přístup jen předznamenal 20. století, ve kterém se se autoportrétem dostalo největší proměny a rozmachu. Obraz jako forma zrcadla pomalu ustoupil s dominancí malby. Média jako socha, fotografie, video a literatura se najednou zdály být plněji schopné zachytit nejenom duši, ale přímo i autora samotného.<sup>19</sup> Přesto až do 70. let mnoho autoportrétů nevzniklo. Důvodem může být vzestup dominance abstraktního umění, které vylučovalo vznik jakékoliv formy portrétního. Courbetova doba romantismu se svou unikátností jedince byla tedy pryč. Nastupující 20. století se o slovo hlásilo s ohlušující intenzitou první světové války. Jedinec přestal hrát prim a v čase, kterému vévodily masy, konzum a rychlost, bylo uchopení sebe sama čím dál tím nemožnější. Jedinec se byl schopen zachytit už jen v určitých polohách, výsecích času, které ve stejný moment jsou i nejsou součástí jeho osobnosti.

<sup>18</sup> Jan Suk. „Dekadence autoportrétní“. Labyrint. 2007, č. 21-22, s. 8-10, Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book], 2014.

<sup>19</sup> Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book]



Marcel Duchamp. *Pětisměrný pohled na Marcela Duchampa* [želatinový stříbrný tisk, 1917].

Dobrým příkladem může být Duchampova fotografie, na které autor sedí lhostejně vůči nám zády, zatímco vidíme mnoho jeho tváří pořízených v jeden a ten samý moment.<sup>20</sup> Já se ukazuje být neuchopitelné a věčně se vzpírající definici a popsání. K tomu nakonec dochází i spisovatel Édouard Levé v *Autoportrétu*, který není ničím jiným než sérií výroků o sobě samém – banality se střídají s důležitými zastaveními nad svou současností i minulostí a vytvářejí neuchopitelný mnohohlas osamělého jedince v postmoderní společnosti: „*Podvedl jsem dvě ženy a řekl jim to, jedné to bylo jedno, té druhé ne. Žertuji o smrti. Nemám se rád. Necítím nenávisť, Nezapomínám zapomínat. Nevěřím, že existuje ďábel. Můj trestní rejstřík je neposkvrněný.*”<sup>21</sup> S novými technologiemi a médií pohled umělce ustoupil do pozadí a prostor dostala celá postava a celá osoba. Ta najednou získala rozměr plátna a nositele sdělení – umělci začali ukazovat sami sebe, ale nemluví o sobě, ale spoléhají na to, že co je intimní jim, je blízké a pochopitelné i divákovi – prolamují bariéru mezi autorem a divákem.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Thomas Hall. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book]

<sup>21</sup> Édouard Levé. *Autoportrét*. Praha: Rubato, 2015.

<sup>22</sup> Thomas Hall. *Self-portrait: A Cultural History* [e-book]. 2014., Pavel Humhal. *Osobní a veřejné*. Praha: tranzit.cz, 2008.



Nahoře: Marina Abramovič. *Rhythm 0* [fotografie, záznam performance 1974]

Dole: Petr Štembera. *Narcis č.1* [fotografie, záznam performance 1974].

Marina Abramović se ve své se pouštěla do performancí, kdy ze sebe udělala objekt, se kterým může veřejnost svobodně volně zacházet. Vtáhnutím do hry, do procesu vzniku díla, pomáhá obnažovat kolektivní podvědomé tendence v každém z nás.<sup>23</sup> Pokud bychom se vrátili se k mýtu o Narcisovi, kterým jsme začínali,

---

<sup>23</sup> Thomas Hall. *Self-portrait: A Cultural History* [e-book]. 2014.

můžeme tuto část zakončit stejnojmennou performancí Petra Štembery z roku 1974. Autor vytvořil oltář zasvěcený sám sobě a následně rituálně vypil vlastní moč se svými nehty a vlasy. Ve formě performance tak zpřítomnil moment sebezpřijetí s veškerou sebezahleděností a hnusem, kterou naše existence nese a které se podvědomě vyhýbáme.<sup>24</sup>

## 1.2. Autoportrét ve filmu

Podobně jako se Eyck zachytil v odraze zrcadla v obraze *Svatby manželů Arnolfiniových*, můžeme takovéto zachycení naléznout v rodinných filmech. Ale ty jsou podobně jako jeho vyobrazení spíše technické a velmi neosobní. Rodinné filmy mají tendenci být pouhým záznamem instituce rodiny a jejích šťastných momentů, ty tak nabývají podobu rituálů (promoce, svatby, narození dětí) a jsou tak v protikladu k introspekci autoportrétu.<sup>25</sup> Podobně se introspekci bude vzdalovat jiný technický přístup ohmatávající pouze formalistické hranice filmování – *Selbstschüsse* (1967, Lutz Mommartz) studuje vztah filmaře a jeho kamery, *Adolf Winkelmann, Kassel, 9.12.1967, 11.54h* (1967, Adolf Winkelmann) zase používá režiséra jako nástroj, pomyslný chodící stativ, který na sebe strhává pozornost okolí a skutečných protagonistů tohoto snímku v druhém plánu: dav lidí v nákupní části Kasselu.



Vlevo: *Selbstschüsse* (1967, Lutz Mommartz).

Vpravo: *Adolf Winkelmann, Kassel, 9.12.1967, 11.54h* (1967, Adolf Winkelmann).

<sup>24</sup> Pavel Humhal. *Osobní a veřejné*. 2008, s. 59.

<sup>25</sup> Helena Bendová. „Umění v životě, život v umění: autobiografie jako žánr“ *Cinepur*. 3-4/2007, č. 50, s. 2-3.

Tělo je v jejich případě pouze nástrojem a přítomnost autora nezakládá žádnou dramatickou formu.<sup>26</sup> Autor musí nejprve něco o sobě chtít vyprávět, abychom to mohli nazvat autobiografií, či autoportrétem, tzn. musí dojít ke splynutí identity mezi autorem, vypravěčem a hrdinou filmu.<sup>27</sup> Teorve v ten moment mohou vzniknout hrané filmy s pevným scénářem, ale i absolutně rozvolněné dokumentární tvary určované naprostou náhodou, potažmo kreativním střihem. A proto může Pedro Almodóvar opakovaně otevřeně čerpat ze svého života autobiografické prvky; Lars von Trier si nastaví křivé zrcadlo vlastních démonů; Godard či Varda se ohlížejí za sebou a za svým (filmovým) viděním světa; Diana Cam Van Nguyen či Igor Chaun se vyznají ke svým komplikovaným vztahům s rodiči; Jonas Mekas či Mišo Suchý se deníkovou formou vyrovnávají se svou emigrací. Podstatné je, že je to vždy za použití kamery, skrze kterou se autor vztahuje ke světu a nachází v něm i před kamerou své místo, ať už je to jeho fikcionalizovaná verze v podobě herce, jeho vlastní těl, či jen jeho hlas.

### **1.2.1. Hraný film**

V hraném filmu najdeme mnoho biografií, méně autobiografií a autoportrét jako by zůstal vyhrazen téměř a jenom pro dokumentární film. Logika za tím je naprosto zřejmá, hraný film nutí ke stylizaci a k uspořádání životních událostí do jasné formulovaného příběhu podléhajícímu určitému žánru. To nutí autora k potlačení vlastní autenticity, čímž vzniká větší či menší karikatura sebe sama.<sup>28</sup> Roman Polanski tak půjde v duchu Leonarda da Vinciho a jeho teze o návratu k vlastnímu tělu jako primárnímu referenčnímu rámci na tělo. Své osobní zkušenosti a vzpomínky z Polska za druhé světové války otiskne v *Pianistovi* (Le Pianiste, 2002, Roman Polanski), ale ne skrze vlastní příběh, nebo příběh neznámého hrdiny, ale skrze adaptaci autobiografie Wladysława Szpilmana.<sup>29</sup> Noah Baumbach v *Manželské historii* (Marriage Story, 2019, Noah Baumbach) už paralely k vlastní osobě a vlastnímu příběhu neschovává. Film je velmi silně inspirovaný životem režiséra, ve kterém se vyrovnává s duševní náročností partnerského rozchodu a velmi otevřeně ve filmu obnažuje až patologickou odpornost partnerských her o

---

<sup>26</sup> Cecilia Sayad. *Performing Authorship* [e-book]. London: I.B.Tauris, 2013.

<sup>27</sup> Helena Bendová. „Umění v životě, život v umění: autobiografie jako žánr“ *Cinepur*. 3-4/2007, č. 50, s. 2-3.

<sup>28</sup> Luboš Ptáček. „Sny Akiry Kurosawy: alternativní autobiografie“ *Cinepur*. 2-3/2007, č. 50, s. 12-15.

<sup>29</sup> Tamtéž.



moc. Přesto film balancuje na hranici mezi autobiografií a fikčním filmem. Hlavní hrdina je projekcí jeho samotného, příběh je odrazem rozpadu jeho manželství mezi lety 2010 a 2013. Baumbach si však ze své zkušenosti a své osobnosti si půjčuje pouze natolik, aby zachoval jeho osobní důležitost, ale zároveň jej nechává dostatečně fiktivním, aby se vyhnul pasti autocenzury, kterou by s sebou přineslo až přílišné se ponoření do autobiografické věrnosti. Narozdíl od Polanského se tedy neschovává za polského Pianistu, ale za více či méně fiktivní verzi sebe samotného. Jeho cílem totiž není zachytit sebe, ale zprostředkovat stav, který zažíval a který je univerzálně srozumitelný i divákovi.

Polanski i Baumbach v nějaké podobě zprostředkovávají svou zkušenost. Jiní se dívají do zrcadla daleko příměji a berou film jako nástroj autoterapie a vyrovnávání se s údělem umělce. Pedro Almodóvar vypráví příběh umělce v osobní i umělecké krizi. Antonio Banderas v *Bolesti a slávě* (*Dolor y gloria*, 2019, Pedro Almodóvar) nejenom navazuje na svou ranou kariéru, kdy se objevoval v Almodóvarových filmech, ale tentokrát na sebe bere podobu režiséra samotného. Jeho fiktivní já, Salvador Mallo, se nachází v životní krizi způsobené ztrátou matky, upadajícím zdravím a koncem partnerského vztahu. Ve snaze se vykoupit a znovu nalézt vášeň pro kreativní práci se vydává pátrat po svých vášních, obsesích a zraněních ve vlastní minulosti (zvláště pak do dětství a dospívání). Většinu filmu se nám zdá jasné, co je přítomnost a co jsou vzpomínky, aby nás autor jejich propojením (minulost jako součást jím režirovaného nového filmu) znejistil v tom, zda vše, co jsme doposud viděli, byla pravda, či jen umně vytvořený dojem.

Podobně se do sebe ponoří i Akira Kurosawa ve *Snech Akiry Kurosawy* (*Yume*, 1990, Akira Kurosawa). Jeho popudem není autorská krize a snaha o znovunalezení sebe sama, ale bilance daná jeho pokročilým věkem. Kurosawa se neskryvá, film seřadí podobně jako život lineárně, hlavní role jsou o něm (já, já-malé dítě, já-chlapec, atd.), nechá postavit repliku svého rodného domu a hercům vysvětluje postoje a gesta příbuzných, které mají ztvárňovat. Ale noření se do minulosti nedostane podobu fiktivní verze vlastního dětství, jako v případě Almodóvara, ale nabyde podobu snů. Sny upletené z pramenů imaginace jsou ve své symboličnosti a mnohoznačnosti nekonkrétní a vzpírají se jasné interpretovatelnosti. Dávají Kurosawovi šanci se stejně dobře schovat – autor nutně neřeší hranice mezi fikcí a realitou, ani sebestylizaci vůči minulosti – ale též šanci se obnažit – sen ve své symboličnosti získává podobu intimního pohledu do

studnice vlastní fantazie a vlastního nitra, ať už ji utváří mytologie místa našeho původu (průvod lišek, duch broskvového sadu, sněžná žena), naše fascinace (obdiv k malířství a Van Goghovi) nebo životní zkušenosti (zkušenost s válečným vojenským drilem). Sny jsou jakousi alternativní autobiografií, která Kurosawu odpoutala – podobně jako Van Gogha – od svazujících faktů vstříc nevědomí. Luboš Ptáček ve svém příspěvku v Cinepuru upozorňuje, že Kurosawa opomíjí temné stránky svého života (např. pokus o sebevraždu) a předesílá do určité míry jen poetizovanou verzi svého okouzlení životem.<sup>30</sup>



Kurosawa s Van Goghem. *Sny Akiry Kurosawy* (Yume, 1990, Akira Kurosawa).

Suverénní pohled do zrcadla a odraz vlastní temnoty zprostředkovává Lars von Trier. Ten se ve filmu *Jack staví dům* (House That Jack Built, 2018, Lars von Trier) zahalí do rudé kápě amerického masového vraha a vypráví nám o několika vraždách, kterých se ve svém životě dopustil a jejich paralele s uměním. Perfekcionismem obsesivně posedlý masový vrah je Trierovou projekcí sebe samotného jako režiséra, na což autor nezapomíná upozorňovat cizováním vlastních filmů. Skrze postavu Jacka se vyrovnává s rozporuplností vlastní existence se všemi svými obsesemi a kompulzemi a také svou profesí, kterou dokáže neuvěřitelně chladně dekonstruovat do bodu, kdy se paralela s animací herce a pomalu chladnoucí mrtvoly stane až nechutně zřejmou. Apologetický

---

<sup>30</sup> Ptáček, Luboš. „Sny Akiry Kurosawy: alternativní autobiografie“ s. 13-15.

monolog nabývá podoby narcistické nadřazenosti a rozrušuje ho až hlas druhého. Jack ve filmu vede dialog s vlastním svědomím, které zastupuje postava Verge (Vergilius). Celý dialog probíhá mimo obraz až do momentu, kdy je v poslední části filmu zpřítomněn v prostoru mrazáku, ve kterém Jack skrývá veškeré stopy svých činů a ve kterém se manifestují všechny jeho společensky nepřijatelné kompulze. Jack na jedné straně usiluje o vznešené, chce být architektem (neúspěšně se mu nedaří přiblížit k výšinám svého úsilí a je stále shazován zpět na zem), na druhé straně je obyčejným inženýrem ve vleku vlastních obsesí, které srovnává s ikonami a uměním. Tyto obsese ho svádí na scestí a postupně se stává jejich obětí. V závěru filmu už Jack pod vlivem nevyhnutelnosti osudu, který si k němu skrze ruku zákona nakonec přeci jenom našel cestu, musí postavit svůj dům. Jako materiál mu slouží to jediné, čemu rozumí a co má – hromady mrtvých těl. Dochází tu ke spojení obou rovin – duše a těla, rozumu a pudů – čímž se mu otevírá nová cesta, která v případě Trierova filmu vede přímo do pekla. V něčem se v tak Trierově filmu ozývá jak Štemberova performance o Narcisovi, tak i Eyckův autoportrét ve vyznění vlastního řemeslné nadřazenosti: „jen já můžu“.



Nahoře: *Jack staví dům* (House that Jack Built, 2018, Lars von Trier).  
Dole: Eugène Delacroix. *Dante a Vergilius v pekle* [olej na plátně, 1822].

### 1.2.2 Dokumentární film

Pokud chtěli Trier či Kurosawa dát nahlédnout do své duše, museli to stále udělat v masce někoho jiného, anebo si vytvořit fiktivní verzi sebe sama. To je limit hraného filmu. Dokumentární film je otevřený tomu, aby se autor stal protagonistou vlastního filmu. Vznikají ale jiné problémy. Na hraný film totiž ze své podstaty nikdy nikdo nebude mít požadavek na objektivitu a pravdivost. To jsou naopak kategorie, které jsou dokumentárnímu filmu nejenom přiřazovány, ale přímo od něj i vyžadovány. Alisa Lebow ve svém sborníku věnovaném jáství v dokumentárním filmu<sup>31</sup> upozorňuje, že cca od 80. let dochází k velkému nástupu subjektivity v dokumentárním filmu, resp. více či méně se zpřítomňuje perspektiva první osoby, čímž je otázka objektivit zpochybňována. Zároveň to neznamená, že takové filmy vypráví jen o autorovi samotném – já neexistuje nikdy samo o sobě, ale v kontextu s druhým/druhými, subjektivní poloha implikuje sociální vazby, komunikaci a dialog. Míra autobiografičnosti takových filmů může být různá, mohou být autoportréty i portréty druhých, autorovi blízkých a důležitých lidí, vždy však vyprávějí z perspektivy filmaře, který přijímá svou komplikovanou subjektivní pozici. Ocitá se jak za kamerou, tak před ní, autorsky uchopuje svět okolo sebe, ale zároveň je subjektem, který je nutné nějak uchopit.

V méně přísném čtení se Winkelmann ve svém filmu nestal pouhým stavem, ale namířením kamery na druhý plán vnesl do svého filmu dialog. Agnès Varda bude se svým subjektivním dialogem koketovat celý život. *Daguerréotypes* (1975, Agnès Varda) jsou jen nasměřované na malý svět v pařížské ulici Daguerre a zprostředkovávají její obsesivní zájem o život ostatních lidí, ale film samotný je naprosto formovaný Vardinou osobností a životní okolností. Vznikal v letech 1974-75, zatímco se starala o svého dvouročního syna a odmítala proto natáčení, která by znamenala jejich delší odloučení. Rámec filmu, smrsknutý na ulici Daguerre čp. 70-90, je odrazem světa pracující matky, který je vymezen 90metrovým rádiem od jejího domova, jinými slovy délkou elektrických kabelů nezbytných k natáčení.<sup>32</sup> Odraz Vardy v úvodní sekvenci filmu jen předznamenává její další filmy. *Všichni možní sběrači a já* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000, Agnès Varda) nejsou jen zopakováním podobné obsese jako *Daguerréotypes*. Tentokrát ničím neomezená

---

<sup>31</sup> Alisa Lebow. „Introduction“ *Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. [e-book] New York: Wallflower Press, 2012.

<sup>32</sup> Catherine Wheatley. „The (Self)-Portraitist“ *Sight & Sound*. 7/2018, č. 28, s. 31.

Varda, bere do rukou digitální kameru a stává se v kontextu svého filmu sama sběračkou, ovšem digitálního obrazu.



Vlevo: Varda v odraze výlohy v titulku k filmu *Daguerréotypes* (1975, Agnès Varda).

Vpravo: *Všichni moční sběrači a já* (*Les Glaneurs et la glaneuse*, 2000, Agnès Varda).

Sběračství odkazuje k natáčení jako procesu. Dokumentární autoportrét je spíše než romantickou prezentací vlastní unikátní esence, dokladem její neuchopitelnosti, resp. že je konstruktem toho, co známe, a společnosti, ve které jsme se narodili. Záběr zprostředkovává vidění autora, ale zároveň popisuje hranice mezi sebou a ostatními, fikcí a realitou, filmovým a nefilmovým. Přítomnost jeho hlasu a těla nedokáže nikdy obsáhnout všechny myšlenky a emoce, které se autor snaží předat a autor tak v procesu natáčení sám sebe neustále zpochybňuje a skrývá a zároveň konstruuje a nachází.<sup>33</sup>

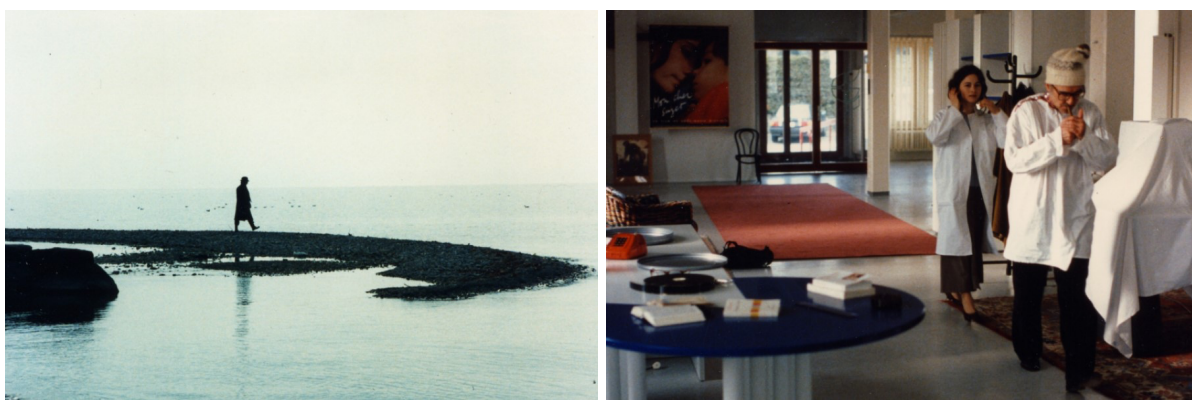


Agnésiny pláže (*Les Plages d'Agnès*, 2008, Agnès Varda).

Agnès Varda se ve svém autoportrétu natáčeném o osm let později zastavuje a pokouší se všechny nasbírané životní části poskládat dohromady. *Agnésiny pláže*

<sup>33</sup> Cecilia Sayad. *Performing Authorship*. London: I.B.Tauris, 2013.

(Les Plages d'Agnès, 2008, Agnès Varda) vyprávějí o jejím vztahu se světem, který je v první řadě vztahem k filmu a filmování. Její otevřenost vyprávět svůj životní příběh však neznamena, že film je její niternou zповědí. Spíše než to je konstruktem vlastního životního příběhu, který se odvíjí od její kariéry tvořící její vnitřní svět. Varda je středobodem obrazu, rámuje sebe sama, zpřítomňuje svůj zájem ve fotografování, ale i samotný proces natáčení, kdy je v neustálém kontaktu se štábem. Kontakt s ostatními lidmi je totiž významným aspektem její osobnosti, který se ve filmu odráží. Všudypřítomná zrcadla neposilují jenom motiv rámování, ale slouží k posílení dojmu sebereflexe, ale též fragmentace. Její hravě exhibicionistický film je od začátku performativní, ale zároveň zpřítomňuje motiv masky, kterou si před námi nasazuje – hned expozice filmu obsahuje přiznání, že hraje roli malé, staré, mírně korpulentní ženy a povídavé ženy, která vypráví svůj příběh.<sup>34</sup>



*JLG/JLG* (JLG/JLG – autoportrait de décembre, 1995, Jean-Luc Godard).

S odkazem na konstrukci sebe samotného uvozuje svůj autoportrét i Jean-Luc Godard. Ten tak začíná výčtem všech povinností, které jako režisér a následně i herec má. Zatímco Agnesiny pláže vyprávějí svůj životní příběh víceméně chronologicky, *JLG/JLG* (JLG/JLG – autoportrait de décembre, 1995, Jean-Luc Godard) rezignuje v duchu svého autora na narativní strukturu. Godard namísto toho zprostředkovává své vidění a jak se vztahuje ke všemu, co ho ovlivnilo. Doslova ho ve filmu vidíme dívat se na obrazy, fotografie, televizi, filmy a do knih. Godard se totiž neprezentuje jako autor, ale jako konzument a v tomto duchu se pokouší stát anonymní odraznou plochou – zrcadlem samotným. Godard se vidí podobně neuchopitelně jako Varda, což se promítá i do obrazu – autor se skrývá v různých odrazech a fragmentovaných částech svého bytu, anebo se

<sup>34</sup> Cecilia Sayad. *Performing Authorship* [e-book]. London: I.B.Tauris, 2013.

nehmatatelný a nekonkrétní pohybuje v dálce, ale aby následně přišel přímo před kameru, byl v interakci lidmi okolo sebe, či vystupoval v roli režiséra domlouvajícího natáčení apod.<sup>35</sup>



Vlevo: *Diaries Notes & Sketches* (1968, Jonas Mekas).

Vpravo: *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972, Jonas Mekas).

Autoportréty nemusí jen zprostředkovávat životní bilanci, nebo vhledy do zdrojů naší inspirace. Nemusí být zanalyzované a přesně definované jako *JLG/JLG*. Mohou nabýt tekutou podobu deníkového záznamu, který je záznamem procesu neustálého dokazování a připomínání vlastní existence. Příkladem takových filmů můžou být deníkové filmy Jonase Mekase. *Diaries Notes & Sketches* (1968, Jonas Mekas) je až experimentální záplavou vjemů ze života avantgardního filmaře v New Yorku. Mekas neanalyzuje a nevysvětluje, kombinuje obraz se svými mezititulky, hrou na harmoniku a básněmi. Vytváří tak deníkový mnohohlas, který v něčem připomíná Levého *Autoportrét*. Podobnou techniku použije i ve filmu *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972, Jonas Mekas), který je však daleko konkrétnějším deníkem vyprávějícím o návratu do jeho rodné Litvy. Filmy nejsou synchronní, autor nevede s protagonisty dialog, zaznamenává své momentální vidění a skládá z něj to, co se děje uvnitř něj. Jeho filmy jsou sice osobním deníkem, ale jelikož jsou adresované publiku, jsou i dopisem vyrovnávajícím se s pocity emigranta.

S emigrantstvím a rozkročením mezi Amerikou a domovem se vyrovnává i Mišo Suchý ve svých filmech *Home Movie* (2002, Mišo Suchý) či *Návraty>Returns* (2014, Mišo Suchý). Ten deníkovou formou sleduje život svůj a své nové rodiny a při návštěvě svých rodičů na Slovensku si klade otázky o domově, který opustil, o

---

<sup>35</sup> Cecilia Sayad. *Performing Authorship* [e-book]. London: I.B.Tauris, 2013.

domově, který teprve vzniká a ptá se po charakteru slovenské identity, kterou by rád (či jeho rodiče) svému synovi předal.



Vlevo: *Nejkrásnější portrét* (1988, Igor Chaun).

Vpravo: *Takiego pięknego syna urodziłam* (1998, Marcin Koszałka).

Naše, rodina a vztahování se k ní je nakonec asi tím nejčastějším tématem dokumentárních autoportrétů. Igor Chaun v *Nejkrásnějším portrétu* (1988, Igor Chaun) není pouhým nositelem kamery a němým svědkem, ale naopak je iniciátorem konfrontačních situací odehrávající se okolo návštěvy jeho matky. Témata se vynořují samovolně a vycházejí z humorně absurdního setkání střízlivé matky a opilého syna. Vzniká ovšem otázka, jestli Chaun po něčem vědomě pátral, anebo film vznikl spíše náhodou. Zatímco Chaunův film je do určité míry záznamem vtipné situace, podobný přístup (autor=kamera) ve velmi podobném prostředí může být i svědectvím komplikované rodinné situace, kterou lze obtížně pojmenovat, ale je možné ji zaznamenat. Polský režisér Marcin Koszałka ve snímku *Takiego pięknego syna urodziłam* (1998, Marcin Koszałka) tak namíří kameru na svou rodinu. Nezobrazuje však pohodu a lásku domova, ale nastavuje zrcadlo svým rodičům, kteří ho zasypávají urážkami a narážkami na jeho neschopnost a malomyslnost. Film se stává svědectvím o obtížném životě a vyrůstání v narcistické rodině.

Pokud ještě zůstaneme u rodiny, můžeme na autoportrét nahlížet jako na formu dopisu. Diana Cam Van Nguen ve svém snímku *Milý tati* (2021, Diana Cam Van Nguen) vychází z dopisů a pohledů, které jí otec posílal během doby jeho uvěznění a její film sám nabývá formu dopisu. Režisérka se v něm vyjadřuje z lásky, kterou k otci má, stejně jako k rozporupným pocitům nepřijetí, ze kterých se snaží vyznat (*bylo by všechno jinak, kdybych nebyla dívkou?*). *Milý tati* je animovaným osobním dokumentem, osobní zповědí otci a vyznáním se



z hlubokých pocitů. Režisérka zůstává přítomná hlasem a podobně jako Kurosawa dává prostor své imaginaci a skrze animovanou techniku dává vznik fantastickým situacím, které by se jinak nikdy nestaly a kterými se dokáže vyjádřit lépe než slovy. Její vizuální identita je konstruovaná, čemuž odpovídá i volba obsadit herce do rolí svých nejbližších i sebe samotné. Výtvarná technika animace nemusí být jen nástrojem zpovědi, ale může napomocť vyjádřit krizi vlastní identity. Ari Folman se tak skrze ni ve *Valčíku s Bašírem* (Vals im Bashir, 2008, Ari Folman) dokáže více přiblížit vlastní nedokonalé a vytěsněné paměti na hrůzné události války, kterou jako mladý zažil a podvědomě raději zapomenul. I on je pro sebe nucený nalézt nějakou tvář – většinu času je tak němým pozorovatelem toho, co se před ním vyjevuje, promlouvá k nám mimo obraz a případně nechává promluvit své kamarády z války, kteří mu střípek po střípku pomáhají vše složit dohromady.



Vlevo: *Milý tati* (2021, Diana Cam Van Nguen).

Vpravo: *Valčík s Bašírem* (Vals im Bashir, 2008, Ari Folman).

Pokusme se tedy shrnout možné polohy autoportrétu. Autor je v díle přítomný často proto, že se sám sobě nemůže či nechce vyhnout. Jeho přítomnost může být dokladem technické zručnosti, záznamem o vlastní dokonalosti, či unikátnosti vlastního bytí, záznamem proměn vlastní duše a těla, svědectvím událostí, maskou, dokladem o neuchopitelnosti toho kým skutečně jsme, vyjádřením našich vnitřních neartikulovaných pocitů o nás samotných, či o tom, co nás utváří (např. rodina, domov). Ty mohou nabýt podobu např. deníku, či dopisu adresovaného konkrétní osobě. V poslední řadě se autoportrét může stát odrazem, reflexní plochou světa okolo nás a obsáhnout obě dvě polohy – zobrazit a být zobrazený zároveň.

## 2. Tři dokumentární autoportréty

Doposud jsme se na autoportrét dívali jako na výsledek. Vznik filmu je však především procesem. Výtvarné umění i literatura vytváří dojem, že autor je géniem, který má plnou a naprostou kontrolu nad dílem, ale jejich život často tuto skutečnost odráží v odlišném světle. Např. *Kniha neklidu* Fernanda Pessoa je dnes brána jako jedna z nejvýznamnějších knih portugalské literatury, nicméně vydání se dočkala až v roce 1982, tedy téměř 50 let po Pessooově smrti. Ve filmovém průmyslu toto často není možné, a to hlavně s ohledem na finanční nákladnost natáčení. Moderní technika se sice zdokonalila do takové míry, že se běžně dostupný mobilní telefon stal naprosto relevantním i v profesionálních produkcích, ale to neznamená, že takto natočený film si ještě najde cestu k divákovi jinak, než skrze internetové servery jako YouTube apod. Aby film uspěl, podílí se na jeho genezi, natáčení a uvedení mnoho osob od scénáristů, dramaturgů, přes střiháče, producenty atd. Z institucionálního hlediska film závisí na financích a obzvláště na státních fondech a televizích. Odbytiště dokumentárních filmů v dnešních době není tak často v kině, jako spíše na filmových festivalech apod. Autor tak musí mít na paměti nejenom zprávu, kterou chce sdělit, ale též přemýšlet nad zájmem festivalů film uvést. Financování a úspěšnost na festivalech jdou nakonec ruku v ruce. Autoři se často vydávají na filmové inkubátory, které jim nejenom pomáhají rozvinout témata pro mezinárodní publikum, aby si mohli lépe zajistit financování a v některých případech jsou dokonce sami producenty filmu. Realita filmového průmyslu není jednoduchá, a to jsme nevzali vůbec v potaz úskalí spojená se samotným natáčením – jaký mají režiséři vztah s hlavními postavami, jak s nimi zacházejí, jaké musí volit metody a jaká úskalí jim jednotlivá rozhodnutí skýtají.

Tato část práce se proto zaměřuje na tři dokumentární autoportréty a rozhovory s jejich autory – *Nový život* (2012, Adam Olša), *Otec a syn* (Ojciec i syn, 2013, Paweł Łożinski), *Poslední autoportrét* (Posledny autoportret, 2018, Marek Kuboš) – které mají přinést pohled na odvrácenou stranu vzniku autoportrétu v dokumentárním filmu. Každá film je uvedený reflexí a doplněný syntézou rozhovoru, který jsem s konkrétním autorem podnikl za účelem této práce. To vše doplňuje závěrečné shrnutí, na kterém se pokouším pojmenovat společné body a zásadní odlišnosti všech filmů.

## 2.1. Nový život (2012)

<i>Námět, scénář, režie:</i>	Adam Olha
<i>Kamera:</i>	Adam Olha, Jakub Halousek
<i>Střih:</i>	Jan Daňhel
<i>Hudba:</i>	Lubomír Burgr, Daniel Hurtuk
<i>Zvuk:</i>	Richard Müller
<i>Produkce:</i>	Artileria, Evolution Films, FAMU
<i>Finanční podpora:</i>	Státní fond kinematografie, Audiovizuální fond Účast na Ex Oriente 2010

Film Adama Olhy vypráví příběh jeho rodiny – jeho, jeho pěti sester, matky, babičky, a zvláště pak otce, který rodinu opustil, aby si jinde založil rodinu novou. Expozice filmu nastoluje kromě tématu a postav také všechny výrazové prostředky, se kterými se ve filmu zachází. Film začíná skupinou žen jdoucích do slunečnicového pole, kamera bloudí polem a hledá si každou z nich. To je první symbolickou rekonstrukcí fotografie, kterou uvidíme vzápětí. Motiv rekonstrukce se ve filmu zopakuje mnohem častěji a detailněji. Rodinné fotografování a zaznamenávání bylo jedním z důležitých momentů rodiny, implicitním projevem lásky, otec své fotografie vystavoval na veřejnosti, čímž svůj zájem dělal veřejným. Skrze tyto fotografie a rodinné archivy nám Olha představuje svoji rodinu. Jejich pečlivým výběrem se snaží pojmenovat témata, které byly pro rodinu a jeho otce důležité (častý motiv jídla), a v tvářích obou rodičů najít náznaky toho, co přivedlo do této situace.

Olha nechává mluvit hlavně obraz. Jeho hlas je strohý, až upozaděný, omezuje se na jednoduché oznamující věty, doplňující dílo o kontext, který by jinak nešlo získat: („*Toto je matka a toto otec*“). Sám sebe situuje jako jednoho z členů rodiny, jeden z mnoha hlasů. Ten má v jeho podání hlavně podobu obrazu, jelikož Olha je sám i kameramanem snímku. Jeho roli nejlépe popisuje situace z expoziční části filmu – v kompozici připomínající rodinnou fotografii stojí na poli mezi svými sestrami jako jedno z mnoha dětí, které rodiče zplodili, což doplňuje nejenom slovní popisem, ale také roky jejich narození. Do toho zaznívají mimo obraz jeho slova: „*Otec mi dal své fotoaparáty a přestal točit. Teď zkusím zaznamenávat život rodiny já. Tři roky mezi tím nezaznamenal nikdo nic. Stalo se mnoho změn a nikdo to nefotil.*“ Tímto Olha definuje svoji roli vypravěče a autorský posun od pouhého technického zaznamenávání rodinného filmu, pro který je mu rodinný fotografický a video archiv výchozím bodem. Otcovy video záznamy spojuje nejenom

s otcovým viděním, vůči kterému se chce vztáhnout a který je mu materiálem pro analýzu, ale též s určitou mechaničností („Otec je chodící kamera“).



Adam Olha (druhý zprava) a jeho sestry. *Nový život* (2012).

Výpovědi přenáší na ostatní osoby – Ppjmenování významu otcova odchodu, osobní i rodinné prožívání nechává na svých sestřích, matce, babičce. Sám vystupuje teprve tehdy, pokud potřebuje posunout vyprávění – když natáčí svého nemocného otce u něj doma, nezbyvá mu než se ho ptát, protože jinak by se nic nestalo. Podobným vstupem je snaha zpřítomnit, či pojmenovat prchavý moment dané situace, který by se do snímku jinak nedostal (např. v situaci, kdy se ukazuje, že jeho babičku miloval i jiný muž se zeptá, zda ho milovala).

Přes veškerou snahu otcův odchod pochopit z archivů, fotografií a introspekce jednotlivých členů rodiny, se vždy otázky stácejí k jedinému člověku, který má skutečné odpovědi – k otci. Ale také k jedinému člověku, který odpovědi nechce dávat. Nakonec i samotné formulování těch obyčejných otázek se zdá být neuvěřitelně těžké („*Jako první věc jsem se chtěl otce zeptat: proč odešel? Ale nenasbíral jsem k tomu sílu*“). Přesto však nachází ve svém otci (mlčenlivého) partnera – nejenom, že je autorem Olhova protipohledu (a musel tak vzít kameru do ruky), ale vzápětí ho vidíme nemocného na pohovce zodpovídat otázky, ze

kterých je znát ostych se ptát, ale i neochota odpovídat. Symbolického spojení, či smíření oba dva, resp. rodina dochází v den Olhovy promoce<sup>1</sup> („*Otec má radost a mám pocit, že mě začal akceptovat. [...] Je to vlastně první událost od otcova odchodu, kdy se rodina setkala pohromadě*“). V závěru filmu nakonec přes archiv jeho jako malého chlapce zaznívá další z mála osobních vyjádření, které od Olhy uslyšíme a které vyznívá jako jistá forma pochopení („*Schovávám se za kameru jako otec. Necítím se dobře na druhé straně přístroje, to nás s otcem sblíží víc, než jsem si myslel*“).



Adam Olha a jeho otec Matouš při prvním setkání s kamerou. *Nový život* (2012).

Olhův autoportrét je tak v první řadě pokusem o vyrovnání se s rodinnou krizí – režisér se doslova situuje do podobné role jako otec, který je objektem jeho zájmu. Rekonstruuje fotografie, které pořídil, a podobně jako on se stává chodícím stavem rodinného filmového archivu. Ale na rozdíl od svého otce, či Adolfa Winkelmana to dělá s vědomým autorským zájmem. Podobně jako Godard v *JLG/JLG* se situuje do role zrcadla odrážejícího elementy, které utváří momentální stav jeho rodiny a jejích členů.

### **Syntéza rozhovoru s Adamem Olhou z 5.12.2022:**

Osobní film jsem chtěl dělat už dlouho. Ve škole jsem si vždy myslel, že udělám nějaký společenský dokument, ale nikdy jsem nedokázal žádné téma uchopit režijně tak, aby mi to vyhovovalo, takže jsem s osobním tématem přicházel do styku latentně už dřív. Nejvíc se to projevilo ve 4. ročníku. Ten rok jsem odjel na stáž do Portugalska a tehdy to byl akorát rok, co otec odešel od rodiny. Bylo mi asi 20 let a stalo se něco, co jsem nečekal, něco, co otřáslou celou rodinou a museli jsme se s tím všichni srovnávat. I přestože jsem byl v Portugalsku, to téma mi hnilo v hlavě a potřeboval jsem ho nějak zpracovat. Začal jsem si točit takový

---

<sup>1</sup> Jediná pasáž filmu, kterou autor nenatáčí sám.

deník na super 8 mm kameru, který se stal základem pro film *Martin-Lisabon* (2008, Adam Olša). V tom Portugalsku jsem si deník i psal a původně jsem chtěl myšlenky z něj chtěl ve filmu použít, ale kdykoliv jsem se pokusil něco nahrát, vždy jsem řekl razantně ne, že to v tom filmu být nemůže, protože je to moc intimní a nechci se v tom šťourat a chci najít nějaké vyšší téma. Když jsem se po roce vrátil do Martina, odkud pocházím, šel jsem za svou rodinou s tím, že se pokusím ten obrazový deník a moje prožívání toho času v zahraničí spojit s výpovědí mojí rodiny. A tehdy jsem zjistil, že doma celý rok prožívali stejné téma podobně intenzivně. To byl nějaký k předvoj k filmu *Nový život*.

V posledním ročníku školy jsem sice přemýšlel, že udělám ten velký společenský dokument, který se od nás vlastně i trochu očekával, ale trochu ze strachu, že nemám nic velkolepého a nejsem zdatný v analyzování společnosti, jsem začal přemýšlet, že by stálo za to v tom osobním tématu pokračovat dál. Škola mě varovala, abych to nedělal, že osobní film je bláto a dá se v něm šíleně zabřednout. Já jsem si zase říkal, že ta moje rodina představuje do určité míry odraz světa, ve kterém žije spousta lidí – nejmladší sestře bylo pět let, moje další sestry dospívaly, matka se vzpomínala z šoku toho nechtěného rozchodu, a ještě s námi žila babička, která do jisté míry suplovala tu roli otce. A pak jsem tam byl já, jako poslední muž v rodině jsem se stal katalyzátorem toho tématu mužství. Chtěl jsem zachytit ten rodinný přerod, který jsem nevnímal jenom já sám, ale také můj osobní přechod od chlapce k muži.

Od začátku jsem odmítal, že to bude terapie, k tomu sloužil ten první film. Zároveň jsem nechtěl, aby ten film byl normální, ale zase jsem nechtěl napodobovat různé fotografie v depresi, jak fotí svoje pokojíčky a trenky na židli. Ten druhý film jsem chtěl udělat co nejvíc konceptuální. Třeba jsem si vymyslel, že film bude muzikál, že se tam bude pořád zpívat, a na chvíli jsem podlehl tomu, že je podstatné mít koncept. K tomu mě ostatně vedla škola, ale stejně jako v tom společenském, jsem i tady narážel na své limity. Moje cesta byla vždycky víc organická, bál jsem se, že když budu ty věci znásilňovat a přetvářet, tak to nebude autentické. A autenticita těch, které jsem chtěl natáčet, byla pro mě víc než koncept, čím jsem zase neustále narážel na dvojí problém – jak zůstat osobní a zároveň mít odstup.

Než jsem začal v roce 2008 točit, uplynuly asi 2-3 roky od otcova odchodu. U mě je totiž specifické, že mám z těch věcí strach a že do nich jdu pomalu. Chtěl v tom filmu zachovat nějaký čas, mojí nejmladší sestře bylo 5 let a rychle rostla, takže jsem začal jsem točit nějaké úseky na šestnáctku. Škola po mě chtěla scénář,

takže jsem si napsal takový literární námět, ve kterém jsem popsal tu situaci, nabídnul nějaké interpretační možnosti v té naší rodině – např. babička tam měla být mnohem více, stejně tak otcova část rodiny, ale to se později ukázalo, že to akorát odstředuje, že jsou to takové separátní návštěvy, které ruší tu intenzitu, která vyvstávala z toho, že všechny ty postavy byly přirozeně spolu. Pak jsem si vybral několik referenčních fotografií, které se odehrávají na dovolené a které jsem chtěl zrekonstruovat, což je nakonec jediný koncept, který ve filmu zůstal. Na nich bylo cenné to, že na nich jsou všechny postavy a já jsem díky nim mohl volně přecházet ke každé z nich. Byl to takový rozcestník. S těmi fotografiemi jsem pak pracoval jako s artefakty, rekvizitami, ke kterým se vztahují. Ale také mě bavilo, že jsem to neměl úplně domyšlené do konce, nechával jsem tam takovou volnost, aby se mohla odehrát nějaká autentická situace.

Když jsem měl natočené to léto, tak se začala vyjevovat struktura. Pak už bylo jenom nutné některé situace vysedět. Dělal jsem si všechno sám, to znamená, že jsem si vzal kameru a zvuk a jel jsem do Martina. Tam jsem měl kameru se založeným materiálem a zvuk tak pohozený někde v koutě. A když se něco semlelo, anebo jsem cítil nějakou situaci, tak jsem vzal kameru a šel jsem. Párkrát to vyšlo, párkrát ne, párkrát se to příchodem kamery zrušilo a někdy se to chytlo. Ale vše bylo víceméně nepřipravené. A tak se stalo, že třeba nejmladší sestra přinesla ze školy vši, takže se všichni seřadili do koupelny a ta akce byla organizovaná potřebou zbavit se vší, ne mnou.

Nejzásadnější rozhodnutí bylo, že do toho filmu nepozvu žádné další členy štábu. Čekat na ty záběry jsem mohl jednom já sám, jakmile by tam byl někdo cizí, tak by se to natočit nedalo. Ale postupně jsem přizval střihače, Jana Daňhela, který mi byl oporou i cenzorem, abych to udržel obecné, protože člověk se během tvorby ztrácí. Tím, že to bylo točené na 16 mm, tak toho materiálu nebylo mnoho a dalo se s ním okamžitě pracovat. On mi ukazoval, že se nemám bát být upřímný, protože já jsem byl ze školy v rozpoložení, že mám být chytrý a konceptuální, ale zapomínal jsem, že největší výhoda rodinného natáčení je být naprosto osobní. Toho jsem se bál, ale s jemnou úpravou, je to nakonec to nejsilnější sdělení.

V roce 2009 jsme měli první verzi, která nám naznačila, kterým směrem máme dál jít, a v roce 2010 jsme měli první střiž. Film jsem přihlásil na program Ex Oriente, ve kterém se řešily náměty a byl jsem tam jediný, kdo měl takto osobní téma. Je zaujalo, jaké téma řeším a jak se to bude vyvíjet dál a popravdě mě to hodně nakoplo, i když jsem jako student nebyl připravený na argumentaci

s ostřílenými dánskými dramaturgy. Tehdy už jsem měl natočené všechny věci s tou částí rodiny, která se mnou chtěla mluvit (sestry, matka, babička), ale bál jsem se jít za otcem, i přestože jsem věděl, že ty cesty směřují k němu a že ve filmu být musí. Bál jsem se, že do toho hodí vidle a ten film ztratí smysl. Nakonec jsem se za ním vydal na popud školy i toho programu, který mi dodal sebevědomí.

Nejdůležitější u tohoto filmu byl začátek, hodně jsem se rozhodoval, jestli to dělat anebo ne. U takovýchto filmů si člověk musí být jistý sám sebou, anebo okolnostmi, že to zvládne, protože je to na první pohled těžší, než se zdá. S těmi blízkými se vždy točí hodně blbě. To, co je s cizí rodinou natočené hned, člověk musí s tou vlastní dělat velmi opatrně, všude je tenký led, člověka neustále dohání svědomí toho, jak budou odpovídat a jakým směrem se bude rozhovor ubírat, nemluvě o tom, že jejich předvídatost v tomto ohledu moc nepomáhá. Otce jsem si tedy odkládal na konec – řídil jsem se tím, že jsem si nejprve natočil ty lehčí věci a ty těžké si nechal nakonec. Já jsem totiž bojoval s tím, aby mě otec pustil aspoň za práh svých dveří, aby mě okamžitě nevyhodil. My jsme se jednou od toho jejich rozchodu pohádali, já jsem mu tehdy řekl, co si myslím, a od té doby jsme se 1-2 roky nebavili. Skrze ten film jsem se k němu postupně snažil dostat. A když jsem zjistil, že nemá problém s tím, že se dostávám do jeho soukromí, byla to taková odpalovací rampa k dalšímu natáčení.

Těch natáčení s ním nebylo mnoho, asi jen tři. Při těch setkáních jsem potřeboval ve filmu najít cestu, jak být společně ve filmu a zároveň se ho ptát a ty otázky byly bohužel naprosto jasné: ‚Proč si odešel? Co se stalo?‘ Nevýhoda osobních filmů je ta, že se nemůžeš přímo zeptat na tyhle otázky, protože na ně neexistuje jasná odpověď, a já jsem nevěděl jak na to. Věděl jsem jenom, že toho člověka musím zachytit v nějaké situaci. Otec se tehdy naprosto změnil, založil si novou rodinu, stal se rektorem, zakládal si na statusu a tom, že má řidiče. A to jsem přesně chtěl natočit. Jenomže ten den, kdy jsem přišel s kamerou měl zápal plic a ležel doma v tom zuboženém stavu – ale v tom mi to přišlo vlastně skvělé, že rektor může být v něčem takto lidský.

Další problém byly archivy, které jsem nutně potřeboval. Chtěl jsem ukázat jaký byl předtím a jakým způsobem se na svět a na nás díval. Tohle bylo pro mě důležité, protože kdyby mi ho nedovolil použít, tak by ten film byl hodně ochuzený, chyběla by půlka příběhu a já jsem potřeboval vědět, že s nimi můžu pracovat. Zároveň pro mě byl důležitý moment to, že on naše fotografie vystavoval. To byl pro mě iniciační bod, že když on mohl udělat výstavu fotografií *Moje rodina*, kde



jsme nahatí ve vaně, a prezentoval se tím jako svým štěstím, tak já můžu udělat to samé. Ale na rozdíl od těch fotografií jsem chtěl jít do hloubky a skrze zvuk nabídnout nějakou reflexi hlubších rozhovorů o věcech, které vycházejí z každé postavy. Po otci jsem tak převzal žezlo zaznamenávání života, které společně s jeho odchodem nikdo nepřevzal. A to byl ten motiv, který jsem dlouho hledal a který byl klíčem k filmu. Když jsem se ho ve filmu ptal, proč přestal fotografovat, odpověděl, že je to už moc drahé a že nestihl nástup digitálu. Ale to je výmluva a vytěsnění. Pro mě to byla ukázka konce něčeho velikého, nejenom toho zaznamenávání a naší rodiny, ale také změna jeho osobnosti, která byla do té doby spojená s fotografováním. Proto také název *Nový život*.

Se střihačem jsme s archivy nepracovali ve struktuře střihu od začátku, naopak použili jsme je až úplně naposledy. Nechtěli jsme, aby nás ovlivňovaly od začátku, naopak jsme s nimi začali pracovat až teprve, když jsme měli něco natočeného, čím bychom rozrušovali linearitu té rodinné kroniky. To je velký vklad Jana Daňhela, který to odsunul stranou, abychom na tom nebyli od začátku závislí. Když jsem klauzuroval v roce 2011, chyběly tam třeba ještě dost podstatné věci, takže jsme pak díky tomu mohli pečlivě sahat do toho archivu a uvážene je umisťovat tam, kde byla potřeba reflexe minulosti – např. když otec pojmenoval jednu z fotek „Cti otce svého i matku svou“, ovlivnil tak i kontext v jakém jsme ji použili. Od začátku jsme také odstraňovali hodně osobní věci, za to jsem hodně vděčný Janu Daňhelovi, protože byl velmi nekompromisní a strašně dobře strukturovaný. Neměl osobní vhléd do rodiny, ale nějakým způsobem poznal, že už něco smrdělo. Ty základní kritéria byly vždy podle osob – jaký kdo je a co žije, odstraňovali jsme zbytečně temné věci, které to nikam neposouvaly, moc žinantní i moc citlivé, kde hrozilo, že by to mohlo někomu ublížit. Tahle cenzura byla moc důležitá, protože nás odrazovala od cesty, která by byla od začátku odsouzená k neúspěchu.

Hlavní trauma, které jsem po čas vzniku toho filmu měl, bylo, jestli je to nějaká zrada vůči tomu otci, jestli ho netraumatizují. Říkal, že by to nemuselo vadit, když jsme rodina a máme mezi sebou víc způsobů komunikace, ale i tak jsem se vždy budil zpocený, že to není fér, že ten film usvědčuje a může ublížit. Velmi jsem se toho bál, ale sebevědomí mi dodávaly moje sestry a máma, které do toho šly dost necenzurovaně, a důvěřovaly mi, že to nepoužiji špatně proti nim. Nakonec jsem přistoupil na to, že každý říká něco z nějakého důvodu a že z otce neudělám živého a sdílného člověka, protože je chodící instituce a od doby svého odchodu s námi

takhle mluví. To je daň za to, že děláš osobní film – i když je dobrý, vždy někomu ublíží.

Tajně jsem doufal, že tenhle film třeba něco změní, ale vlastně se nic nezměnilo. Byla to taková studená sprcha. My jsme vyrůstali v tradiční slovenské rodině, bylo nás hodně dětí. Já jsem to tak nevnímal, myslel jsem, že jsme liberální rodina, že když je nás hodně, taka kašleme na systém. Hodně jsem rodičům v tomto fandil a jsem jim vděčný za to, co mi dali, a proto jsem ten film taky dělal. Pro mě bylo důležité, že mě otec přivedl k fotografování a díky němu jsem se taky přihlásil na FAMU. To, že jsem ten film dělal sám, znamenalo, že jsem si hledal vlastní kameramanskou cestu a snažil jsem se tomu otci nějak přiblížit. Tohle všechno se v tom filmu zúročilo – není to jen příběh o odchodu otce a rodinném traumatu, mě zajímalo jak se z čínorodého člověka, který měl vášeň pro fotografování, stal pohodlný člověk, který se už těší na penzi a důchod. Viděl jsem hodně filmů o rodičích, kde se je děti ptají na nepříjemné otázky, ale to mě nikdy nelákalo. Já jsem měl co dělat za ním vůbec přijít a dodnes to v sobě nemám úplně vyřešené. Já mám obecně strach, když jdu točit, nedokážu přijít, vykopnout dveře a začít. A když točíš s těmi blízkými, tak ten strach obzvláště pracuje. Já jsem jen prostě nechtěl překonávat svoje limity, že budu všechno posouvat do nesmyslu, nebo budu víc nahlas. Nemohl jsem se k němu postavit jako rovný s rovným, protože jsme si rovní nebyli – já jsem tehdy žádnou rodinu neměl a on měl čerstvě narozené druhé dítě v druhé rodině. Teprve dneska, když jsem starší a mám vlastní rodinu, dokážu mu z části rozumět. A v tomto vnímám ten film jako konzervu – film o tátovi z pohledu mladíka.

Na zbytek rodiny jsem byl drsnější, protože tam probíhala komunikace na denní bázi a byli jsme k sobě daleko otevřenější a upřímnější. Nejvíce ve filmu mluví moje nejstarší sestra se, kterou jsem vyrůstal a se kterou si dodnes si říkáme věci upřímně. Ona je dnes spisovatelka a už tenkrát promýšlela věci do hloubky, což mi imponovalo. S ostatními sestrami mám větší věkový odstup, ale i v jejich případech byl otcův odchod podstatný a potřebovaly se k němu vztáhnout a tím že jsem to natáčel já, tak mi důvěřovaly. Komplikovanější to bylo s matkou – ona je hodně intuitivní a často vytušila kam jsem některými otázkami směřoval, takže odmítla odpovídat a několikrát jsem musel rozhovor zastavit. A tak jsem třeba stál v kuchyni a styděl se, že jsem se vůbec zkusil zeptat. Zároveň to bylo poprvé, kdy jsem se na něco takového vůbec ptal. Možná matka s dcerou by si to dokázaly říct

snáze, možná to bylo tím, že jsem po ní chtěl vědět postoje, které si teprve formovala, anebo je nechtěla sdílet.

Od začátku jsem nevěděl, že z toho bude celovečerní film. Stále to vznikalo jako školní film – nejdřív byl kratší film, pak delší a pak úplně nejdelší. A s tím vznikaly další požadavky: potřebovali jsme nový materiál, peníze na přepis archivů, na zvukovou postprodukcii. Tehdy nebylo úplně samozřejmé, že by FAMU dělala s někým koprodukcii, ale můj produkční, Pavel Berčík, už měl firmu Evolution Films, takže udělal koprodukcii sám se sebou. Potom jsme mohli žádat na Státním fondu kinematografie. Těch námětů tehdy nebylo tolik, my jsme měli ukázkou, která je přesvědčila, že to je to asi dostatečně vrstevnaté, a navíc polovinu peněz tehdy poskytla FAMU, takže s fondem jsme žádný problém neměli. Když jsme měli český fond, tak pak už nebyl důvod, aby nás nepodpořil slovenský Audiovizuální fond. Na Slovensku jsme měli koprodukcii s Markem Škopem a jeho společností Artileria. Jemu se ten nápad líbil, ale od začátku měl požadavek, aby to bylo víc osobní. Takže díky němu a tomu programu Ex Oriente jsem se snažil přijít k té své roli v tom filmu, jak se tam otisknout, jak tam být vidět a slyšet.

Já jsem ten film potřeboval udělat z hněvu vůči otci, ale věděl jsem, že když ho budu dělat dlouho, tak se ten hněv přetransformuje do něčeho jiného, třeba do humoru. A tak jsem si dal podmínku, že to nemůže zůstat jenom v tom počátečním prvním pocitu, ale že se musí transformovat do něčeho dalšího a že k tomu mají pomoci ti moji blízcí. To mi pak bylo vyčítáno, že se za ně schovávám, že je to jednoduché být za kamerou a ukazovat prstem. Jenže já jsem filmař a nikdy jsem se před tou kamerou neměl tendenci objevovat. On je to taky limit filmaře samotného. Často se mluví o tom, jak je někdo schovaný za kamerou, ale ono je to i technicky náročné v jedné ruce držet kameru a v druhé tágo. Třeba to, jak mi myli hlavu od vší, neměl kdo natočit, protože nikdo neuměl s tou šestnáctkou. Já jsem víc přítomný v tom filmu *Martin-Lisabon*. Není tam nic kontroverzního, ale je tam část mého nitra, kterou jsem tady nechtěl za každou cenu ukazovat. Dělal jsem ho spíš pro sebe. Teď se dodatečně omlouvám všem svým příbuzným a světu, že jsem je tehdy zavaloval svými problémy, ale zase chválabohu, že jsem si tyhle věci stihl dát dohromady. No a tím, že mi byla prostředníkem tvorba, tak mě to vysvobodilo.

## 2.2. Otec a syn (2013)

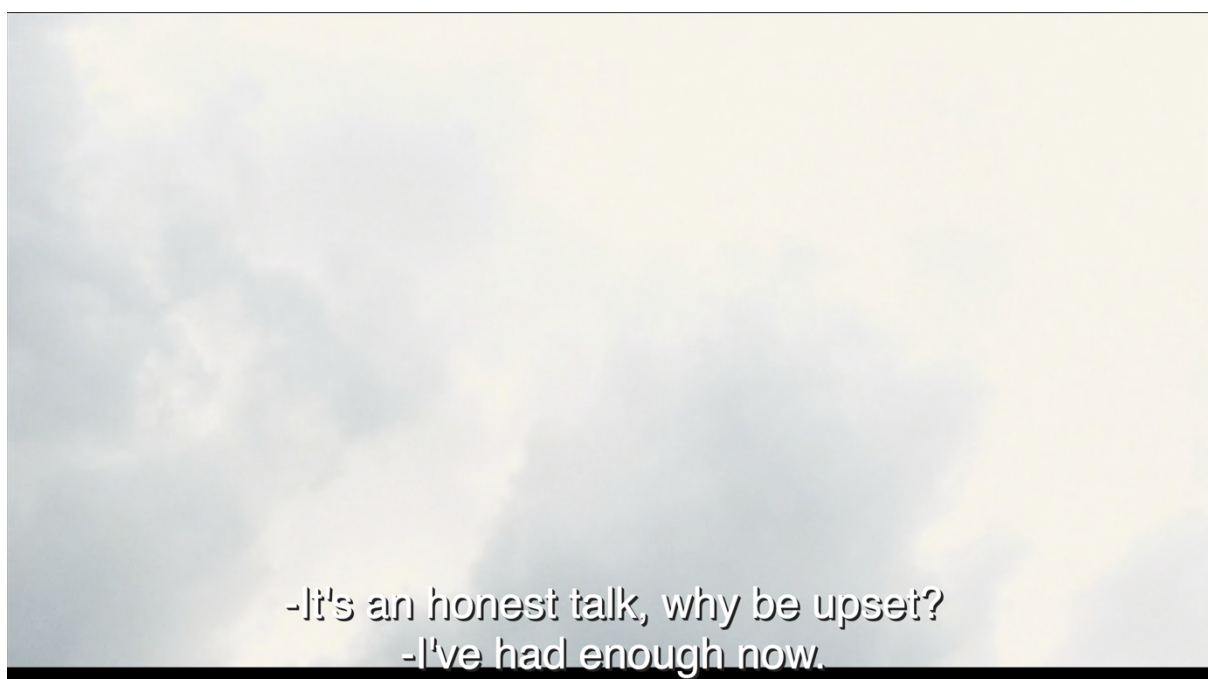
Režie:	Pawel Łożinski
Scénář, kamera:	Pawel Łożinski, Marcel Łożinski
Střih:	Przemyslaw Chruscielewski, Dorota Wardeszkiewicz
Zvuk:	Justyna Musialska
Produkce:	Łoziński Production
Finanční podpora:	Polská televize, Polský filmový institut, ARTE G.E.I.E.



Pawel (vlevo) a jeho otec (vpravo). *Otec a syn* (2013).

Film *Otec a syn* je hlavně filmovým experimentem, ale ne ve smyslu experimentálního filmu. Na začátku filmu na sebe dva režiséři, Pawel a Marcel Łożinski, míří kamerami a zpřítomňují obavy i pozitivní očekávání z cesty která je před nimi („*Doufám, že se vrátíme ve stejném stavu, v jakém vyjždíme*“). Experiment spočívá v tom, že oba dva usedají do auta, oba dva mají k dispozici kameru, kterou na sebe mohou kdykoliv libovolně namířit a mohou se libovolně ptát. Tomu ostatně odpovídá i obrazová tekutost, ve které řemeslná čistota není hlavní kvalitou, resp. není na ní postavený koncept filmu. Proč a kam jedou není jasné – vše se vyjevuje teprve za jízdy, nakonec cesta je cíl. Momenty nudy a čisté observace, střídají otázky, nejenom zpřítomňují vztah mezi oběma autory („*Nejkrásnější den světa byl, když si se narodil*“) s hravými otázkami, které ale zpřítomňují stav moci mezi nimi („*Nechal bys mě vyhrát ve hře chytání palce?*“). Zdánlivě banální otázky („*Kým seš tati?*“), na které nelze jednoduše odpovědět, anebo na ně otec nechce odpovědět („*Nemusím se neustále definovat. Jsem tvým*

otcem") střídají dialogická přiznání, které v sobě nesou zárodky o nestabilitě vlastní identity („Kdyby to jediné, co jsem tě v životě naučil mělo být řízení, anebo schopnost opravovat věci, pak jsem v životě selhal“).



Upřímný rozhovor. *Otec a syn* (2013).

Středem zájmu filmu je hlavně otec, ke kterému se filmař vztahuje a na kterého míří kameru. Zachycuje momenty jejich sdíleného bytí a společného smyslu pro humor, studuje otcovu tvář, až dětsky ho popichuje („Tati, vyčistil sis zuby?“), ptá se na stárnutí, poskytuje mu útěchu, když popisuje obavy z budoucího zapomínání, je citlivým posluchačem momentů, ve které se otec vyznává z momentů, ve kterých pravděpodobně pojmenovává nahlas poprvé v životě (život v dětských

domovech za války, komplikovaný vztah k rodičům, kteří mu nikdy nedokázali projevit lásku, obtížné vyrovnávání se s jejich smrtí).

Kamera míří o něco méně často na syna (ostatně syn je režisérem filmu). Ukazuje tak nejenom otcovo vidění, které jako by se neměnilo („*Není nic krásnější než vidět mého malého chlapce, jak je šťastný*“), čemuž pomáhá i použití rodinných archivů, jejichž autorem je otec. A pokud kamera na syna míří, je to vždy spojené s podstatnými otázkami o komplikovaném experimentálním dospívání („*Chtěl jsem, aby si mi byl od mala rovný, ale jaký to na tebe mělo efekt?*“ – „*Musel jsem se od tebe odpoutat, chtěl si mít ze mě klona*“), nedostatku stability a bezpečí v neúplné rodině („*Pamatuji si, jak si přišel a řekl, že budeš žít s jinou ženou. Tak obyčejně, jako by o nic nešlo*“), problémům, které to mělo pro jeho partnerský život („*Vznášela se nade mnou neustále kletba vašeho neúspěšného manželství*“) apod.



Zlá pravda. *Otec a syn* (2013).

*Otec a syn* je jakýmsi dvojím autoportrétem – nejenom syna dívajícího se na otce a naopak, ale také dialogickou konfrontací komplikovaného a propleteného vztahu otce a syna, jejich snahy a nemožnosti se od sebe oddělit. Syn se cítí být v otcově stínu, ale pociťuje také neustálou otcovu přítomnost v synově životě, která je někdy až nechtěná („*Musel jsem se starat o tvé další syny, jako o vlastní*“). Otevřenost a upřímnost zpovědi někdy přerůstá míru udržitelnosti, kdy protistrana už natáčení nevydrží, otočí kameru do nebe a oznámí, že je konec. Stejně jako

obrazy lásky vůči druhému jsou ve filmu i obrazy jedovatých vyznání, které vypovídají spíše o vlastní momentální frustraci.



Pochybnost, zda je ve filmu přítomná láska k otci. *Ojciec i syn w podróży* (2013).

Film samotný má ještě jednu verzi – *Ojciec i syn w podróży* (2013, Marcel Łożinski) – jejímž autorem je otec. Film je do velké míry podobný synově verze, jelikož zachází do velké míry s podobnými obrazy a scénami. Kromě odlišné struktury, se kterou film příběh vypráví, je největším rozdílem nastolení odlišných motivací – syn chce natočit film, otec chce jet na výlet se svým synem. Ve filmu je též větší zpřítomňování procesu natáčení se všemi pochybnostmi o experimentu samotném. Syn se tak vyznává z toho, že pochybuje, že film dokončí a že ho k tomu motivuje pouze otcova důvěra, ale též z toho, že se jim ve filmu nedaří zachytit míru lásky a náklonnosti, kterou vůči otci ve skutečnosti chová. Kromě toho je odlišná i expozice – hned první situace filmu se neodehrává v autě, ale někde ve městě. Syn otevřeně konfrontuje otce o charakteru jeho dospívání a jeho emočním prožívání toho období, načež otec ukončí natáčení a odejde z rozhovoru. Tedy situace, která je v jiné podobě obsažená v obou filmech a která podle datace předchází samotný experiment.

### **Syntéza rozhovoru s Pawlem Łożinskim ze 16.12.2022:**

Často se mi stává, že začínám točit, aniž bych vlastně věděl proč. A to je případ i tohoto filmu. Byla to asi nějaká moje potřeba zachytit mého otce, bylo mu 70 let a neustále si stěžoval, že už nebude dlouho naživu. Takže bylo vědomí, že to může být poslední moment, kdy si s ním budu moct promluvit. Navzdory tomu, jak to

ve filmu vypadá, jsme si s otcem povídali poměrně pravidelně o různých komplikovaných rodinných tématech, o rozvodu mých rodičů apod. Můj otec má svůj názor, já mám svůj, takže jsme se často hádali. Celá ta idea filmu začala v roce 2008. Přišel jsem za otcem s nápadem natočit film o něm, ale ne jako o režisérovi, ale jako o mém otci, jako o člověku. Tehdy mě odmítl, nicméně během několika dní mi zavolaal, že to možná není tak špatný nápad. Jeho obava byla, že s ním ve filmu budu zacházet podobně nekompromisně jako Marcin Koszałka ve filmu o svých rodičích. A proto přišel s návrhem, že bychom měli mít dvě kamery, každou pro jednoho, já se nebudu schovávat za kameru a každý z nás dvou bude mít rovnou příležitost klást otázky. Ten nápad se mi od začátku líbil, bylo to osvěžující, nové, zavánělo to experimentem. Začali jsme se tedy navštěvovat, anebo jsme se setkávali po varšavských kavárnách. Vše probíhalo krásně až do momentu, kdy došlo na téma rozvodu. Tehdy jsem si vůči němu dovolil vyjádřit svůj vztek, ale on okamžitě zastavil natáčení. A tato je scéna, která je v jeho verzi filmu – *Ojciec i syn w podrózy*.

O dva roky později, v roce 2010, jsem se tou myšlenkou začal zabývat znovu. Tentokrát mi výchozí bod rozhovorů přišel strašně nudný, bylo to něco jako domácí video. S manželkou jsme si tehdy koupili obytný karavan a v hlavě se mi zrodil nápad na road movie s mým otcem. Pořádně jsem nevěděl, kam jet, až později mě napadla Paříž – otec se tam narodil v roce 1940 a v roce 1986 tam ilegálně zakopal popel své matky. Přišel jsem za ním s tímto návrhem, který předpokládal, že celý film bude jakási auto-past, klec pro oba dva, ve které budeme blízko sebe, bez vzduchu, v nepohodlném karavanu, celé dva týdny. Na začátku řekl ne, nechtělo se mu vše opakovat. Pak si zřejmě vzpomněl, jak jsme spolu absolvovali podobný výlet do Dánska, když jsem byl malé dítě, a pod vlivem této vzpomínky a myšlenky výletu nakonec souhlasil. Takže jsme se dohodli, že uděláme jak film, tak výlet a že oba dva budeme protagonisté filmu, režiséři a že na konci budeme mít jeden společný snímek. Dohoda zároveň byla, že budeme naprosto otevření a že se budeme moct ptát na cokoliv, pokud to nebude zahrnovat jiné lidi – nechtěli jsme vytvářet žádné drby, ani nikomu ublížit. Takže taková autoterapie ve dvojitým významu slova auto, tj. namířená na sebe a také to, že film natáčíme v autě.

Můj otec je skvělý protagonista, je komplexní, inteligentní, vtipný... na kameře vystupuje přirozeně. Já sám o sobě jsem nebyl moc přesvědčený. Hned na začátku jsem si totiž uvědomil, že si nejsme moc rovní, že naše zájmy jsou si odlišné. Mě zajímaly otázky adresované otci: stárnul, zajímalo mě, jaký byl jeho život, když



jemu bylo 40, jaký byl jeho vztah k ženám atp. Ale jeho zájem nebyl na stejné úrovni, protože on vlastně všechno věděl a nepotřeboval se ptát. To se nakonec ukázalo být zřejmé hned na začátku cesty – mě zajímalo udělat film a jeho jet na výlet. To je nakonec situace, kterou dal do své verze filmu, která působí, že ho neustále tlačím do něčeho, co mu není příjemné, že jenom kazím ten nádherný výlet přítomností kamer. Nicméně pravda to nebyla, naše dohoda byl tenhle klecový experiment, tohle psychologické vakuum, které nevyhnutelně vede ke konfliktu.

Najednou jsme seděli v autě se dvěma kamerami namontovanými na oknech auta a dvěma mikrofony a jeli z Varšavy do Paříže. Dva dny jsme jeli a nic moc se nedělo. Brzy jsem si začal uvědomovat, že pokud se nic nestane, tak to dopadne jako katastrofa, pro oba dva i pro film. A tak jsem začal natáčení otevírat otázkami o životě („*Jaký byl tvůj nejkrásnější den v životě?*“) – abych ho alespoň trochu vyprovokoval, protože jsme nemohli jenom jet, museli jsme mluvit, ptát se, komentovat realitu okolo nás, aby se něco dělo. Prvním klíčovým tématem byli jeho otec a jeho matka. Můj otec měl velmi složité dětství, vyrostl v tolika dětských domovech, že ztratil představu o jejich počtu. Zároveň věděl, že jeho rodiče byli oba dva naživu a že se ho dobrovolně rozhodli vzdát. Myslel jsem si, že si dovolí vůči nim vyjádřit nějakou formu vzteku. Nikdy ve svém životě to neudělal, ani v době, kdy s nimi opět žil, možná z obavy, že by o ně mohl přijít i podruhé. Hrál jsem si na psychoterapeuta, což bylo špatně. Jedinou správnou cestou by bylo, kdybych se ho snažil jen pochopit. Ten film je totiž jakási cesta do jeho i mého dětství. Když pak opět došlo na téma rozvodu, vždy jsme se dostali do situace, kdy měl dojem, že ho napadám a obviňuji, ale já jsem se jen potřeboval srovnat s koncem naší rodiny, našeho šťastného života. A dodnes si myslím, že jako jeho syn na to mám nárok, že mám nárok na to si stěžovat, sdělit mu své myšlenky a pocity. On na to nebyl připravený, nikdy nechodil na terapii, nikdy se takto nestavil vůči svým rodičům, takže to pro něj bylo obtížné pochopit odkud si já беру to svolení. Neustále mě zastavoval se slovy, že takto s ním mluvit nesmím, takto se k němu chovat nesmím, že je můj otec. V jeden moment dokonce zastavil natáčení se slovy, že to je naposledy, co o tom tématu mluvíme.

Já jsem prostě chtěl, aby mě vyslechnul a vlastně jsem čekal na nějakou jeho omluvu. A to je past, čekat na někoho, že přijde s omluvou, nebo s pochopením. Na to se nedá čekat. Zvláště ne v kontextu natáčení, které na něm záviselo. Tehdy jsem byl slepý, byl jsem obětí téhle potřeby, že mám právo mu říct, co si myslím

a zároveň od něj něco očekávat. Jedním z mých cílů bylo být s ním na stejné úrovni, vedle něj jako dospělý. Chtěl jsem ho konfrontovat, ve smyslu psychoterapie, kde se říká, že je potřeba zabít vlastního otce, aby se člověk stal skutečně dospělým. Takhle konfrontace nabyla podobu filmování. Kdybychom byli z rodiny obchodníků, asi bychom se poměřovali penězi, ale kamery byly náš každodenní nástroj, takže jsme zápasili jimi. A on prostě nechtěl být poražený ani jako otec, ani jako filmař, což je myslím nakonec hlavní konflikt filmu.

12 let po tomto experimentu mám pořád dojem, že jsem ho v nějaké podobě chránil. Kdyby ne, už dávno bych ho někde vysadil na nádraží, aby se dopravil domů sám, když se mnou nechce natáčet. Potom, když jsme se vrátili z Paříže zpět do Varšavy, oznámil mi, že neschvaluje natočený materiál a že žádný film nevznikne. Během dalších dvou let jsem ho různě konfrontoval s ideou dokončení toho filmu, a čekal jsem na jeho souhlas jako otce i hlavní postavy. Samozřejmě jsem si mohl film během té doby sestříhat sám a odvolat se na jeho ústní souhlas, ale to jsem nechtěl. Kdybych to udělal, byla by to taková profesionální sebevražda. A zároveň to byla i otázka morálky, nechtěl jsem něco udělat navzdory svému protagonistovi. Nakonec během nějaké naší hádky souhlasil, že film dokončíme, ale za podmínky, že použijeme jeho střihače Przemyslaw Chrusciewského. To byl tehdy mladý a ještě relativně nezkušený střihač, otec s ním udělal jeden film, při kterém mu říkal jen říkal, ať stříhne sem, sem a sem a bude to krásné. Já jsem naopak pracoval s Dorotou Wardeszkiewicz, královnou polského stříhu, která měla za sebou víc jak 200 filmů. Věděl, že otec se jí trochu bojí, protože je nekomprosní, takže jsem souhlasil a začali jsme stříhat u něj doma. Jenže hned ze začátku jsme narazili na problém. Nedokázali jsme se shodnout na tom, jaký materiál vybrat – cenzuroval sebe i mě. Střihač dokonce navrhnul, abychom přinesli kameru do střížny, aby se naše úvahy nad selekcí materiálu staly součástí filmu. Byla to zajímavá myšlenka, ale nakonec jsme to odmítli, protože by se z toho stal nekonečný proces.

Spolupráce nikam nevedla a já jsem se tedy rozhodl film vzít a udělat si vlastní verzi. Když jsem jí pak otci pouštěl, byl jsem překvapený, že se mu líbila. Za pár dnů však přišel dlouhý seznam toho, co je potřeba změnit. S těmi změnami jsem nesouhlasil a otec opět přišel a argumentem, že film nepodepíše. Tehdy ale rovnou navrhl, že si udělá vlastní verzi. Moc jsem s tím nesouhlasil, protože to pro mě znamenalo, že musím zaplatit druhému střihači a dokončení druhého filmu. Byla to hodně obtížná situace, protože jsem byl sám producentem filmu. Nakonec jsem

mu řekl, že si musí vybrat mezi mnou anebo svou verzí filmu. Vybral si to druhé, což pro mě byl šok, že jeho profesionální kariéra pro něj byla důležitější než jeho syn. A přestože to měla být jeho soukromá verze, která nebude určená pro veřejnost, brzy se objevila v televizi a na filmových festivalech. Nemluvili jsme spolu tři roky. To byla cena za ten experiment. Ale znám svého otce, má manipulativní povahu a nikdy nehraje úplně podle pravidel. Mít společnou verzi střihu byl hloupý nápad od začátku, ale tehdy mi nedocházelo, jaké s tím budou problémy. Měli jsme mít každý vlastní verzi, pak by to bylo hodně zajímavé, protože by byly dva velmi odlišné názory a divák by si mohl udělat vlastní obrázek, tím že si najde pravdu uprostřed. Takhle máme dva filmy, které jsou si z 80% podobné.

Myslel jsem si, že to dopadne vítězně pro obě dvě strany. Pro mě je to nejlepší věc, která se stala v mém životě. Začal jsem pak chodit na psychoterapii a dokonce jsem o ní natočil další film. Můj otec toho experimentu dodnes lituje. Ale i přesto musím říct, že jsem mu vděčný, že s natáčením souhlasil, že mi dovolil se k němu přiblížit tak blízko a zobrazit ho tak, jak ve filmu je. K tomu je potřeba velké odvahy. A i když to třeba z filmu nevypadá, měli jsme se opravdu dobře a mluvili jsme o mnoha důležitých věcech, o kterých by třeba nikdy nepadlo ani slovo, kdybychom neměli s sebou kameru. Kamera ve filmu měla identitu sama o sobě – měnila místa, sloužila jako nástroj, jako zbraň: teď ji mám já a můžu se ptát i na nepříjemné otázky – takže jsme se dostali i hodně hluboko. A zároveň, můj otec měl hodně co ztratit. On je ikona polského dokumentu a najednou ho vidíme v zákulisí, takže v sobě musel mít hodně odvahy, nebo skromnosti... s protagonisty dokumentů nikdy nevíte, proč se rozhodli, proč souhlasili s účastí ve filmu. On to dnes prezentuje jako náš společný nápad, ale pamatuji si, že teprve poslední den, při návratu do Varšavy, 50 kilometrů od ní, mu došlo, že by měl být spolurežisérem. Takže tehdy teprve popadnul kameru, namířil ji na mě a začal se mě ptát na ženy, manželství apod. Dnes, 12 let starší, jsem někým jiným, než jsem byl v tom filmu, takže chápu, že mohl poničit jeho život a kariéru, kdybychom se rozhodli skutečně udělat jednu společnou verzi. Jednoho dne za mnou dokonce přišel, že se ho tím filmem snažím zabít. Ale to je nějaké přemýšlení mého otce, že celý jeho život, život jeho manželky a dětí byl zasvěcený jemu. Už se na něj nezlobím a popravdě tím, že jsem ten film udělal, moje míra zloby hodně klesla. Jsem moc rád, že jsme to podnikli. Dnes je otci přes 80 let a už by toho nebyl schopný. Kamarádi mě zrazovali, že ve svých 40 letech už nemám řešit svého otce, ale nakonec se ukázalo, že to byl pro mě ten správný čas.

Film nebyl náročný při samotném natáčení, horší to bylo ve střižně. Pro mě bylo jednodušší být protagonistou ve vlastním filmu než režisérem během střihu. Bylo to velmi náročné. V hrubém střihu tak byly scény, ve kterých se snažím něco dokázat divákovi a vyjádřit otcí. Ukazoval jsem to své ženě i přátelům, kteří jsou velmi filmově vnímaví a všichni říkali, že to, co tvrdím, že je v té situaci, tam ve skutečnosti není, že vidí jenom vzteklého muže, který je hrubý na svého otce, že toto není konfrontace. Moje střihačka s tím souhlasila. Z jejího pohledu film měl zůstat o dvou lidech, kteří jsou oba dva víceméně inteligentní a milí a že diváci nás oba dva musí mít rádi.

Film jsme natočili bez scénáře, byla to celé organické. Celé jsem to zaplatil a teprve v roce 2012, když můj otec souhlasil se střihem, jsem začal shánět finance. Mám dobré vztahy s Arte i Polskou televizí, takže to nebyl problém, stačilo napsat scénář asi na 3 stránky a poslat krátký trailer.

### **2.3. Poslední autoportrét (2018)**

*Námět, scénář, režie, kamera:* Marek Kuboš

*Střih:* Radoslav Dubravský, Marek Kuboš

*Zvuk:* Ján Boleslav Kladivo

*Produkce:* PSYCHÉ film

*Finanční podpora:* RTVS Slovenska, Audiovizuální fond



Dialog se sebou samotným. *Poslední autoportrét* (2018).

Premisa filmu je od začátku naprosto zřejmá a jasně prezentovaná – režisér nenatočil 18 let autorský film a ve snaze vyřešit tento problém, tuto krizi, se obrací

nejenom do sebe (není problém můj samotářský život a že jsem vzdálený lidem?), ale též ven do okolního světa (v 90. letech mi to šlo, změnila se společnost?). Kuboš k tématu přistupuje s obrovskou otevřeností a film díky tomu plyne s velkou lehkostí. I z hlasu je cítit jistota, jako by autora nic netížilo, a snad právě proto nám může vše snadno sdělit a vzít nás na tuto cestu. Díky této lehkosti a jasné struktuře film velmi snadno přechází od scény ke scéně, od tématu k tématu, vše na sebe logicky (a snad až příliš nekomplikovaně) navazuje.

Expozice filmu začíná pohledem na Kuboše, jak u sebe doma v přítomnosti sleduje své prvácké filmové cvičení – *autoportrét*. Autor nás tak vezme do domu svých rodičů, kde na půdě oprašuje staré krabice, ve kterých se skrývají stopy po dávném filmovém úspěchu. Kromě ohmatávání minulosti se setkává se svými dávnými učiteli, spolužáky a kolegy dokumentaristy. Každý z nich mu dává pohled na něj jako na filmaře v dnešní době (*„Dnes je tolik překážek vůči tvé povaze, že si na to nedokázal najít odpověď“*), ale též reflexi z jejich praxe, jejíž mnohoznačnost autor postupně skládá dohromady. Všechna setkání se odehrávají příhodně v autě, což je motiv odkazující nejenom k původnímu názvu prvního autoportrétu (🚗poRRtrét), ale také k motivu cestování autem, který nás propojuje s jednotlivými částmi jeho života, filmování a vztahu k němu. Kuboš nás tak bere na místa svých prvních filmů i námětů, o které se pokoušel a postupně skládá se svými dávnými protagonisty obraz toho, co se změnilo. Důvody jsou objektivní, v lidech narostl strach o zajištění vlastní existence v materiálním světě, strach, který je připravil o hlas a schopnost žít život autenticky (*„Autentičtí lidé se vytrácejí ze společnosti [...] a ti s kamerou nemají problém nikdy. [...] Žijí život tak, jako by se na ně díval fotbalový stadión“*). To podtrhuje nejvíce motiv souhlasu s natáčením, okolo kterého se autorovi daří vytvořit několik důležitých scén, ve kterých se takovýto souhlas pokouší získat od doposud neznámého člověka. Podobnou cestou nás Kuboš bere po stopách etiky a etických dilemat, které musel ve svých předchozích filmech řešit. Jako jeden ze svých problémů, pojmenovává i svou náchylnost k vyhledávání obtížných témat s motivem selhání (*„Já si myslím, že se lidé stydí za dvě věci: za svoje selhání a za svou chudobu. Pokud chceš ukázat tyhle věci ve filmu, tak je to problém“*), které jsou obtížné k uchopení zvláště s jeho povahou, která mu zabraňuje udělat cokoliiv proti vůli svého protagonisty, neublížit jim.

Film nemapuje jenom jeho vnější svět, ale i vnitřní. Jeho introspekce však nejde hluboko do osobních a rodinných témat a vždy je odvislá od schopnosti natáčet

v současném světě. Situace s konstelacemi obnažuje jeho navázání na matku, což se snaží autor reflektovat, ale i posouvat ve scéně, kdy s matkou hraje na zahradě badminton a oznamuje jí, že se uvědomil jejich přílišnou svázanost. Tato scéna působí z celé osobní linie nejautentičtěji (společně s loučením se s protagonisty svých nerealizovaných námětů), všechny autoportrétní obrazy, které autor ve filmu vytváří a ve kterých by měl být nejvíce sám sebou, působí velmi uměle až neživotně (sám doma v bytě, koupání se, stylizovaný rozhovor se sebou samým, zastřelení dokumentaristy v sobě). Vzniká tak otázka, která lze vztáhnout na celý film – je film upřímnou zповědí, či nikoliv? Určitou náповědou může být expozice filmu. V prvním autoportrétu, ze kterého ve filmu vidíme pouze malou pasáž, mladý autor předvádí okolo auta různé situace. Ty doprovází zvuku komentář: „Následujících 7+2 minuty je vymyšlených, a tak jakákoliv podoba je náhodná. Prakticky vyloučená.“



Na této posteli jsem se stal filmařem. *Poslední autoportrét* (2018).

Snímek balancuje mezi autoportrétem a reportáží, která v některých momentech někdy evokuje hravost Vardiných filmů i jejího autoportrétu, ale též i situační absurdity Vachkových, či Kerekešových filmů. Tato hravost a humor se nejvíce projevuje při návštěvě na koleji, kde společně s dnešními obyvateli jeho tehdejšího pokoje zpřítomňuje situaci, kdy se mu poprvé zdál sen, který byl film zároveň. Kuboš se pro tuto situaci převlékne do pyžama a vrací se do momentu, kdy se z něj přes noc stal filmař.

## **Syntéza rozhovoru s Markem Kubošem z 6.12.2022:**

První moment, proč dělat tento film, nebyl vůbec autoportrét. Ten námět jsem měl možná už před deseti lety. Ale tehdy jsem nebyl podpořený na místním fondu, takže jsem to téma nechal kvasit. To téma bylo jednoduché – proč se mi nedaří točit dokumentární filmy stejně jako v 90. letech – a ten film se měl jmenovat: *To se už u nás nedá*. Když jsem o mnoho později dostal peníze na výrobu, tak jsem si k té původní otázce, proč se přede mnou a mojí kamerou dokumentární hrdinové uzavírají, položil ještě jednu – neuzavírám se já do sebe, nepřitahuji témata, které nelze natočit? Teprve až při natáčení, nebo až ve fázi střihu vznikl nápad pojmut to jako autoportrét. Jinými slovy, že pokud chci být upřímný k tématu filmu, musím být upřímný i k sobě jako k člověku. Já, když dělám film, udělám cokoli, co pomůže tématu filmu, i kdyby to mělo znamenat říct intimnosti, které mají zůstat mezi čtyřma očima. Takže jsem začal to téma trochu prohlubovat a rozvíjet něco, co bych nikdy do scénáře, anebo námětu nenapsal. To samotné natáčení jsem prožíval poměrně radostně, nebyl jsem vůbec sklíčený.

Ale třeba u té scény konstelací jsem vůbec nevěděl, do čeho jdu. Moje kamarádka mi to ukázala jednou u ní doma a tehdy jsem se dozvěděl velkou vnitřní pravdu o sobě, že jsem hodně navázaný na mámu. No a tohle zjištění mnou trochu otřásl. Ta scéna, která je ve filmu, je sice rekonstrukce, ale prožíval jsem to stejně silně jako poprvé. Já jsem tzv. obhlídkový režisér, myslím si, že ty nejčistší pravdy se člověk jsou viditelné, když se člověk projevuje ve své přirozenosti. Druhý krok, který bylo potřeba udělat, bylo vyslovit to před mojí mámou. Připravil jsem tedy tu scénu s badmintonem. Měl jsem to rozzáběrované, já si i ty scény, které jsou jakoby náhodné den předtím rozzáběruji – tohle se zeptám v celku, tohle v detailu – hráli jsme už 10 minut a mě šokovalo, že jsem se nedokázal zeptat. Matka už chtěla končit, ale já jsem to teprve dokázal říct. A znovu jsem zažil to, co při těch konstelacích. Ono je těžké to pojmenovat, a ještě o mnoho těžší to vyslovit, takže tehdy to mnou otřásl podruhé. Při tom badmintonu jsem se vnitřně hodně změnil, a to je asi i téma toho autoportrétu: jaký si na začátku a jaký si na konci. To moje odpoutání od matky trvá už asi dva roky a ten náš vztah je mnohem hezčí, než byl do té doby, takže tam došlo k nějaké proměně u mě i u ní.

Někdy se mi i stane, že mi kolegové říkají, že jsem film natočil takovým způsobem, že kdyby to dělal někdo jiný, tak je z toho úplná blbost. Já nemám rád žádné skandály, akce a atrakce. Mé filmy někdy vypadají tak nekonfliktně, plují po povrchu, ale stále si myslím, že mají nějaký vnitřní náboj, který je jemný a vtipný.

V těch křehkých věcech, v těch blbostech vidím nějakou sílu, protože tomu věřím, protože tím žiji. Takže u toho badmintonu nepotřeboval jít nikam dál, stačilo mi to, co matka řekla, nepotřeboval jsem jít za nějakou hranu a vnášet tam další téma. Měl jsem sice připravené i další témata, anebo další motivy samoty, např. moje sestra žije stále s mojí matkou, můj strýc žije velmi samotářský život, ale to bylo jen takové sdružování motivů. Ta scéna s matkou vlastně řekla to samé a v rámci délky filmu se mi to zdálo zbytečné. Motivы se musí čistit a vybrat si jen to, co je funkční pro celek. Kdyby ten film byl skutečně autoportrétem, skutečně filmem o mně, tedy filmem, ve kterém neřeším uzavírání dokumentárních hrdinů, asi by se tam dostala jak moje sestra, tak můj strýc.

Samota nebyla tématem toho filmu. Já jsem do toho nešel, protože kvůli tomu, že by samota bylo nějaké moje trápení. Proto jsem asi také šel do daleko méně hlubokých záležitostí, protože to bylo jen podtéma. Já se neuzavírám před lidmi, rád se s nimi bavím, ale žiji prostě osamělý partnerský život. Třeba ty obrazy mojí samoty jsou autentické, ale šel jsem po nich hodně povrchně. Kdybych točil film na téma samoty, šel bych do větší hloubky, mnohem autentičtější, možná by to nebylo ani tak ukecané. Ten film se jmenuje autoportrét kvůli mému prváckému školnímu cvičení. Název se skládal z vystřiženého auta, ke kterému bylo dopsáno -portrét. Takže on to není v tomto smyslu autoportrét člověka, ale také portrét auta. Auto je pro mě nositel cesty dokumentárního filmu a od těch 90. let jsme jím přešli do současnosti atd.

Ten film jsem točil kompletně sám. Jenom na scénu, kdy mám rozhovor sám se sebou v autě, tak tam byl se mnou střihač Radoslav Dubravský, kterého jsem potřeboval, aby svým autem zasvítíl stromy za mnou a taky, aby mi dělal sparring partnera. Jinak filmy dělám vždy ve trojici – já, dramaturg, střihač. Ty stejně vznikají tak, že se vždy něco natočí, střihne a pak se hledají roviny. To, že film začne sledováním mého prvního autoportrétu navrhnul střihač, protože z jeho pohledu bylo nutné všechny motivы dopovědět, jak ten s matkou, tak s autem apod. Já mám jinak malé rozpočty, takže jsem si některé věci předstříhával sám. Když jsme podávali žádost na Audiovizuální fond, už jsem ho tam měl napsaného. On je jinak velmi pečlivý, čte si scénáře, ale zapojuje se až v moment střihu. V ten moment se z něj stane brutální dramaturg a čistič. A to stejné je i dramaturg Tomáš Kaminský. Toho vlastně napadlo, že by se to mělo jmenovat *Poslední autoportrét*, a velmi dlouho mě o tom přesvědčoval. V polovině střihu přišel s tím, že ve filmu má být mnohem více i moje osobní rovina.



Filmy nejsou ničím jiným, než odrazem duše režiséra a já jsem ten autoportrét byl schopný udělat jen v limitech toho, jaký jsem uvnitř. Spolupracovníci ti mohou nastavit nějaké zrcadlo a já jsem dal prostor dramaturgovi a střihači, aby mě zpochybňovali. A tak se stávalo, že navrhovali, že v tom filmu musí zaznít něco osobní, i když se mi to nelíbí, ale zároveň mě upozorňovali, že se vydávám na nebezpečnou půdu, kde o sobě můžu o sobě říct věci, kterých by se i oni báli. I když se to tedy nazývá autoportrét, nejsem to jenom já svýma očima. Nejsem člověk, který má odpovědi na všechno. Tomu se chci snad i programově vyhnout. Mám rád svoji cestu, vím kudy chci jít, ale jestli půjdu doleva, anebo doprava na té cestě... právě lidé mohou být nějakými značkami. Třeba to setkání s těmi režiséry mě hodně obohatilo, naposlouchal jsem snad všechny dokumentaristy na Slovensku, a obohatilo mě to natolik, že jsem překopal některé svoje režijní postupy. Ten autoportrét nemusí nutně stát na tom, že já kladu hluboké otázky. Já často říkám, že moje nejlepší otázka je mlčení. Nevím, jestli je to nějaký dokumentární dar. Lidé se přede mnou otevírají, ale není to tím, že bych chtěl vědět, jak přemýšlejí, já někdy mlčím a oni se rozpovídají sami. Stejně jako mě baví se šťourat v sobě, tak mě baví poslouchat ostatní.

Filmy jako umění mají povznášet, mají ukazovat něco lidského, v čem se dá najít – a v tom mém filmu se lidé našli: ve svých slabostech, radostech, samotě i neúspěších. Ale já jsem ten film nedělal, abych pomohl jiným lidem, dělal jsem ho, abych pomohl sám sobě. Ani na sekundu nelituji toho autoportrétu.

## **2.4. Shrnutí**

Tato část práce pojmenovává motivace a jednotlivé aspekty vytváření autoportrétu, které vycházejí z výše popsaných filmů a rozhovorů s jejich autory.

Společnou motivací pro všechny dotazované byla vědomá potřeba vycházející z krize. U Olgy to byla rodinná krize a s ní spojený mladický vztek a v případě Kuboše krize autorská. Łoziński jednal z potřeby, která byla z části vědomá (stárnoucí otec a snaha ho zaznamenat) a z větší části nevědomá (potřeba konfrontace). Jak sám přiznává, obecně ne vždy ví, z jakého popudu začíná točit.

Všichni se však v nějaké podobě svých motivací před samotným natáčením dotkli. V případě Olgy tomu předcházela film *Martin-Lisabon*, kterým si poprvé ohmatal limity osobního filmu a do kterého rodinné problémy též prosákly. Łoziński se svým otcem natáčel rozhovory až do doby, kdy osobní konflikt ideu projektu zastavil na dva roky. Kubošův námět byl cca deset let starý a chopil se ho teprve, když byl

podpořen na slovenském Audiovizuálním fondu a když prolomil svou autorskou krizi, čehož je film nakonec důkazem.

Jakkoliv jsou všechny filmy různorodé a více či méně přímočaré, všechny mají společnou ideu výchozího koncept, který film drží pohromadě. Olha se situuje do role pokračovatele tradice svého otce, který zaznamenával život jejich rodiny. Skrze rekonstrukce otcových fotek a hledání otcova vidění, se ho nejenom snaží pochopit, ale též si hledá vlastní kameramanskou cestu (motiv přerodu chlapce na muže). Łozińského koncept je psycho-sociální klecový experiment společné cesty, společného výletu a filmu, road movie s otcem z Varšavy do Paříže a zpět. Kubošův koncept je asi nejkurióznější – žánr autoportrétu je konceptem pro odvyprávění skutečného tématu filmu. Zatímco ostatní autoři se se svými tématy noří do sebe a do rodinné historie, Kuboš vypráví problém autorské krize, kterou z větší části vidí ve vnějším světě. Jeho introspekce nejde hluboko do rodiny a pokud k ní dochází, je to vždy jenom v souvislosti, nebo k posílení jeho hlavního tématu. Autoportrét je tak v jeho podání jakýmsi neosobním konceptem, který mu pomáhá ideu filmu udržet pohromadě.

Pro všechny je společné samostatné natáčení. V případě Łozińského je to dáno charakterem experimentu samotného, který vylučoval přítomnost kohokoliv jiného než jeho a jeho otce. Do určité míry jsou spoluautory filmu oba dva, ale jak je patrné z existence dvou verzí filmu a rozhovoru, který popisuje komplikovaný vztahu obou autorů během natáčení, není jasné, do jaké míry je to film pouze syna a do jaké míry obou dvou. Pro Kuboše je samostatné natáčení přirozená cesta, sám sebe nazývá obhlídkovým režisérem, který spoléhá na jistou přirozenost lidí. Podobný důraz na autenticitu má i Olha, který ji měl jako jednu z nejvyšších hodnot, když film utvářel – zvažoval různé koncepty, ale vždy se se zjištěním, že tuto autenticitu boří, zase vracel zpět. Z tohoto důvodu i on natáčel sám, byl si vědomý, že atmosféru situací, které chtěl zachytit, by přítomností štábu zničil, nebo by samotné situace přímo zrušil.

Z charakteru natáčení opět vychází i vystupování jednotlivých autorů před kamerou. Olha je jediný, kdo v rodině dokáže ovládat 16mm kameru a bere na sebe tuto povinnost, pokud ve filmu ho vidíme, je to jen v rodinných archivech, rekonstrukcích fotografií a občas v náhodném odraze zrcadla. Výjimku tvoří jen situace promoce, ve které potřebuje zachytit poslední společnou rodinnou sešlost, ale jejímž je on středem. Jinak Olha před kamerou nevystupuje záměrně, je jedním ze členů rodiny a nástrojem, skrze který oni mohou komunikovat svůj pohled na

rodinnou situaci. Ve filmovém experimentu je situace jasná: Łoziński-syn je z dvojice autorů aktivnější a ovládá kameru, kterou míří na on otce než naopak, ale už ze samotné podstaty experimentu (a přítomnosti dvou kamer) se do obrazu dostává. Kuboš je většinu času za kamerou, ale v případě intimních obrazů se před ní postaví též. Pak jej můžeme vidět v jeho osamělosti u něj doma bytě, či při scéně hry badmintonu s vlastní matkou. Obrazy, které ho mají prezentovat ve vlastní samotě, jsou však velmi umělé a jen mají posílit dojem autoportrétnosti filmu. Jak sám autor uznává, v těchto obrazech šel více po povrchu, protože samota nebyla tématem jeho filmu. Kuboš svůj film směřuje ven, a tak i když performuje před kamerou a ostatními v pyžamu, je si sebou naprosto jistý, protože jeho výstup neodhaluje nic hlubokého nejistého uvnitř, ale pomáhá mu opět prohloubit motiv, který film drží pohromadě.

Všechny filmy mají společné, že se pokouší být univerzální ve svém sdělení. *Nový život* buduje obraz Olhovy rodiny jako univerzální obraz jakékoliv rodiny, *Otec a syn* se snaží představit vztah obou protagonistů tak, aby se na ně divák dokázal lidsky napojit, a *Poslední autoportrét* se obrací do světa, ve kterém se pokouší pojmenovat objektivní problémy současného dokumentárního natáčení. Všichni autoři za to vděčí svým střihačům. Łozińskému pomohla jeho střihačka v budování obou protagonistů (syna i otce), jako pozitivních postav, které budou divákovi srozumitelné, tzn. odstranili se všechny nejednoznačnosti, ze kterých autoři vypadali jen jako vůči sobě hrubí lidé. O mnoho větší vklad měl střihač filmu *Nový život*, Jan Daňhel. To vycházelo nejenom z charakteru natáčení, který byl limitovaný filmovým materiálem, ale také tématem natáčení, které zahrnovalo zachycení pokračující rodinné krize skrze perspektivu jejich účastníků. Obrazu bylo málo a skládal se ze situací a rekonstrukcí, výpovědí a názorů bylo velmi mnoho a film ještě pracoval s rodinnými archivy. Zorientování se v materiálu, zacházení s ním, analýza rozhovorů, selekce, které pasáže jsou příliš osobní, temné, křehké a mají možnost někoho zranit, a proto musí pryč, to vše jsou vklady Jana Daňhela. Byly to však i jeho a jiné dramaturgické připomínky zvenčí, které pomohly autorovi film udržet (nebát se být osobní) a dodávaly mu sebevědomí k překonávání důležitých problémů (strach z kontaktování otce). Vklad dramaturga i střihače oceňuje též Kuboš – v jeho případě osobní linku a posílil právě dramaturg a je též stojí za názvem filmu.

Jako nejproblematictější všichni autoři pojmenovávají vztah k protagonistům svých filmů, který často ovlivňují osobní vztahy, ale i mocenské situace, do kterých

se jednotliví režiséři dostávali. U Kuboše je to o něco snazší než u ostatních, jelikož směřuje své otázky do vnějšího světa, na své kolegy a do momentů života, na které má dobré vzpomínky. Ale i on přiznává, že v případě osobního natáčení, když došlo na nutnost konfrontovat svou matku měl problém to udělat. Olha od začátku velmi narážel – přestože jeho sestry a matka do filmu šly velmi otevřeně, narážel na určitou neochotu na straně svého otce. Filmem se k němu teprve dostával a zbytečným konfrontováním nechtěl přijít o možnost s ním natáčet, ale též o možnost pracovat s rodinnými archivy. Jeho největším dilematem bylo, aby tím filmem nikomu neublížil. To je ostatně společný motiv pro všechny tři autory – všichni se pečlivě snaží vyvarovat situace, aby někomu zbytečně ublížili. V případě Olhy tento problém pomohlo vyřešit osobní smíření se s postavami, resp. s tím, že každý říká něco z nějakého důvodu a není s tím možné nic udělat. Łozińskiego případ je komplexnější, jelikož zápasil nejenom se svým otcem, ale i se sebou. Pojmenovává svou podvědomou potřebu (a nárok) otce konfrontovat, říct mu vše, co kdy chtěl říct, očekávat od něj omluvu za vše z minulosti, ale zároveň mu chce naslouchat a být mu terapeutem, kterého otec nikdy neměl (a ani se o něj neprosil). A to vše v situaci, kdy je syn producentem filmu. Komplikovanost jejich vztahu a to, že otec nehraje vždy podle dohodnutých pravidel je zakletá v genezi filmu od začátku – otec opakovaně přerušoval natáčení a oba dva se nebyli schopní dohodnout na společném střihu, což vyústilo ve vznik několika dvou verzí filmu a delší odmlku mezi otcem a synem.

I přes náročnost hodnotí všichni autoři svou zkušenost s autoportrétem pozitivně. Kubošovi se podařilo posunout svůj vztah s matkou k větší nezávislosti a ze setkání se svými kolegy si odnesl některé poznatky, které ho donutily přehodnotit některé své režijní postupy. Olha i Łoziński vnímají prospěšnost svých filmů na sebe, pomohly jim uzavřít nějaké téma a posunout se v životě dál, byť se nenaplnil jejich spasitelský záměr pomoci i ostatním.

## Závěr

Tato práce se pokusila shrnout a popsat esenci autoportrétu za pomoci výtvarného umění a literatury a pojmenovat jeho podoby a polohy v hraném i dokumentárním filmu. Na autoportrét se můžeme jako na každé dílo dívat jako na produkt i jako na proces. První je spojený s díváním se a naší snahou pochopit proč se autor rozhodl sebe namalovat, případně nafilmovat. Ale též nám říká něco o autorově vztahu ke světu, jeho situování se k němu a k lidem, kteří jsou v jeho díle obsaženi, či ho jako diváci sledují.

Autoportrét může mít podobné polohy jak ve výtvarném umění, tak ve filmu. Může sice být čistě technickou záležitostí (studie proporcí těla, experimentální studie práce s kamerou, rodinné filmy), ale v takovém případě autor pouze vyplňuje místo, nezabývá se sebou cíleně. Pokud autor sám sebe, nebo své vidění umístí do středu zájmu, pak můžeme vidět celou plejádu odlišných významů od dokladu vlastní dokonalosti (Dürer, Trier), unikátnosti vlastního bytí (Courbet), svědectví (Velázquez, Baumbach, Varda, Koszałka), sledování plynutí času (Rembrandt), vědomého ponoru do vlastního nitra (Courbet, Kurosawa, Trier, Varda, Godard), skrývání se za maskou (Walser, Pessoa, Ensor, Godard, Varda, Kuboš), nemožnosti se sám definovat (Van Gogh, Levé, Duchamp, Varda, Godard), pokus zachytit popsat osobní krizi (Van Gogh, Folman, Kuboš, Olha) zrcadlení okolního světa (Abramovič, Štembera, Godard), ad.

Ve filmu je nejčastější podobou autoportrétu ponor do vlastního nitra. Ten může mít podobu hraného filmu, ve kterém autor musí vytvořit více či méně fiktivní verzi sebe samotného. Buď ožívuje, či se jen inspiruje svou minulostí, anebo se noří plně do své fantazie ke zdrojům vlastní imaginace. V dokumentárním filmu je takovýto ponor spojený s žánrem eseje, ve kterém se zvláště filmoví velikáni mohou vztáhnout nejenom ke svým inspiracím, ale též k procesu filmování samotného. Na rozdíl od svých kolegů z hraného filmu jsou oni sami svými protagonisty a musí se definovat – Agnès Varda nachází svou definici skrze filmování samotné, Godard se situuje jako konzument a zrcadlo lidského vědění. Oba dva se pohybují na poli filmu, tedy časového média, které nikdy v jeden moment nedokáže obsáhnout totalitu jejich osobnosti, a tak se autoři musí neustále jednotlivé aspekty své osobnosti doplňovat, čímž se na jednu stranu nalézají, ale též zpochybňují.

Tato nemožnost definice sebe sama i pokusy o ní jsou do jisté míry formou konstruovaného obrazu, který můžeme nazvat i maskou. Autor sám sobě nachází

identitu, která slouží hlavně filmu. Proto se Godard i Varda na začátku definují jako režisér, či herečka, a podobně Kuboš zpochybňuje svůj film archivem, který nás znejistí, zda to, co uvidíme, bude úplně na 100% pravdivé.

Deníkové filmy Jonase Mekase se jinou formou a na delší ploše vyrovnávají s něčím podobným. Avšak v tomto případě se autor nesnaží definovat, definice je nemožná. Filmování je procesem a součástí jeho identity – jeho vidění, jeho obraz, jeho hlas splývají dohromady a zanechávají o něm stejně intenzivní zprávu. Autor splývá se svým filmem, jeho identita je tekutá, stejně jako život, který postrádá jasný příběh a definici.

Druhou častou polohou je zachycení krize. Arimu Folmanovi slouží animace jako nástroj na prozkoumávání nespolehlivosti vlastní paměti, Dianě Cam Van Nguyen k vyjádření pocitů vůči vlastnímu otci. Adam Olha se pokouší stylizovaným filmem zachytit na sobě a své rodině dopady probíhající rodinné krize a Paweł Łoziński se vydává na experimentální road movie se svým vlastním otcem. Marek Kuboš se zase skrze něj pokouší popsat svou autorskou krizi. Kuboš je společně s Vardovou zajímavým úkazem, protože svou pozornost neobrací tolik do sebe, jako do okolního světa. Vardová popisuje, co ji na okolním světě fascinuje, Kuboš se snaží popsat jaké jsou objektivní důvody jeho krize ve světě okolo nás. Právě kvůli tomuto obratu ven se jejich autoportréty sledují s velkou lehkostí.

Velmi častým motivem, ke kterému se autoři vztahují je jejich rodina. Autoportrétní snímky jsou často i portrétem rodiny. Mohou být svědectvím o životě v komplikované rodině, dopisem blízkému, esejí s charakterem deníkového filmu, ale též záznamem o rodinné krizi, či sociálním experimentem.

V druhé části této práce se oslovení autoři vztáhli k filmu jako k procesu. V rozhovorech s autory vybraných filmů – *Nový život*, *Otec a syn*, *Poslední autoportrét* – se podařilo pojmenovat některá společná témata. Autoři se k námětu uchýlili z potřeby překonat nějakou svoji formu krize, která vycházela z objektivních skutečností okolo nich (rodinná krize), z vnitřní potřeby (potřeba dialogu s vlastním otcem) či obojího (proměna společnosti vs. vnitřní uzavřenost). Všechny filmy drží pohromadě koncept – rekonstrukce a snaha pochopit vidění otce, psychosociální experimentální road movie, či autoportrét jako koncept samotný. Autoři si byli vědomí komplikované situace natáčení s blízkými (v případě Kuboše to platí obecně) a autenticita jim byla nejvyšší hodnotou. Proto své filmy natáčeli sami, bez pomoci jiných členů štábu. V procesu postprodukce jim byl největší oporou střihač (případně dramaturg), který jim dodával sebevědomí a

odvahu nebát se být upřímný, pomáhal cenzurovat materiál od příliš osobních sdělení, pojmenovávat obecná témata, budovat jejich obraz jako filmových postavy, na které se divák pozitivně naladí. Univerzálnost sdělení by byl společný jmenovatel pro všechny autory. Jako problematický pojmenovali všichni autoři vztah k natáčení se svými příbuznými. Některá témata je velmi obtížné pojmenovávat a otevírat a problém nerovnosti, tedy mocenských vztahů mezi režisérem a okolím vše ještě více komplikuje. Společným zájmem všech autorů je neublížit svým protagonistům, což v procesu natáčení znamená neustále zvažování své pozice a hledání osobního ospravedlnění pro pokračování natáčení. S odstupem času hodnotí všichni autoři natáčení svých autoportrétů pozitivně. Za pomoci tvorby si ujasnili některá vnitřní témata, která jim umožnila jít v životě dál.

## Zdroje

### Literatura

- Helena Bendová. „Umění v životě, život v umění: autobiografie jako žánr“ *Cinepur*. 3-4/2007, č. 50, s. 2-3
- Berger, John. *Způsoby vidění*. Praha: Labyrint, 2016
- Hall, Thomas. *The Self-Portrait: A Cultural History* [e-book]. London: Thames & Hudson, 2014
- Humhal, Jan. *Osobní a veřejné*. Praha: tranzit.cz, 2008
- Lebow, Alisa. „Introduction“ *Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary* [e-book]. New York: Wallflower Press, 2012
- Levé, Édouard. *Autoportrét*. Praha: Rubato, 2015
- Pessoa, Fernando. *Kniha neklidu* [e-book]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2021
- Ptáček, Luboš. „Sny Akiry Kurosawy: alternativní autobiografie“ *Cinepur*. 2-3/2007, č. 50, s. 12-15
- Sayad, Cecilia. *Performing Authorship* [e-book]. London: I.B.Tauris, 2013
- Sebald, W.G. *Byt ve venkovském domě*. Praha: Paseka, 2018
- Suk, Jan. „Dekadence autoportrétu“ *Labyrint*. 2007, č. 21-22, s. 8-10
- Wheatley, Catherine. „The (Self)-Portraitist“ *Sight & Sound*. 7/2018, č. 28, s. 31

### Filmy

- Adolf Winkelmann, Kassel, 9.12.1967, 11.54h* [film]. Režie Adolf Winkelmann. Německo: Adolf Winkelmann Filmproduktion, 1968
- Agnésiny pláže* [film]. Režie Agnès Varda. Francie: Ciné-Tamaris, 2008
- Bolest a sláva* [film]. Režie Pedro Almodóvar. Španělsko: El Deseo, 2019
- Daguerréotypes* [film]. Režie Agnès Varda. Francie: Ciné-Tamaris, 1975
- Diaries Notes & Sketches* [film]. Režie Jonas Mekas, USA: Jonas Mekas, 1968
- Home Movie* [film]. Režie: Mišo Suchý, USA: Mišo Suchý & Lida Suchý, 2002
- Jack staví dům* [film]. Režie Lars von Trier. Dánsko: Zentropa Entertainments, 2018
- JLG/JLG* [film]. Režie Jean-Luc Godard. Francie: Gaumont, 1995
- Manželská historie* [film]. Režie Noah Baumbach. USA: Heyday Films, Netflix, 2019
- Martin-Lisabon* [film]. Režie Adam Olša. Česká republika: FAMU, 2008
- Milý tati* [film]. Režie Diana Cam Van Nguen. Česká republika: 13ka, 2021



*Návraty/Returns* [film]. Režie Mišo Suchý. Slovensko: MPhilms, 2014

*Nejkrásnější portrét* [film]. Režie Igor Chaun. Česká republika: FAMU, 1988

*Nový život* [film]. Režie Adam Olša. Česká republika, Slovensko: Artileria, Evolution Films, FAMU, 2012

*Otec a syn* [film]. Režie Pawel Łożinski. Polsko: Lozinski Productions, 2013

*Ojciec i syn w podróży* [film]. Režie Marcel Łożinski. Polsko: Lozinski Productions, 2013

*Pianista* [film]. Režie Roman Polanski. Francie, Polsko, Německo: R.P. Productions, Heritage Films, Studio Babelsberg, 2002

*Poslední autoportrét* [film]. Režie Marek Kuboš. Slovensko: Psyche Film, 2018

*Reminiscences of a Journey to Lithuania* [film]. Režie Jonas Mekas, USA: Jonas Mekas, 1972

*Selbstschüsse* [film]. Režie Lutz Mommartz. Německo, 1967

*Sny Akiry Kurosawy* [film]. Režie Akira Kurosawa. USA: Akira Kurosawa USA, 1990

*Takiego pięknego syna urodziłam* [film]. Režie Marcin Koszałka. Polsko: Marcin Koszałka, 1998

*Valčík s Bašírem* [film]. Režie Ari Folman. Izrael: Bridgit Folman Film Gang, 2008

*Všichni možní sběrači a já* [film]. Režie Agnès Varda. Francie: Ciné-Tamaris, 2000

## Umělecká díla

Albrecht Dürer. *Autoportrét ve věku dvacet osm let* [olej na dřevěné desce, 1500]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Autoportr%C3%A9t\\_v\\_ko%C5%BElchu](https://cs.wikipedia.org/wiki/Autoportr%C3%A9t_v_ko%C5%BElchu)

Diego Velázquez. *Dvorní dámy* [olej na plátně, 1656] [online] 22.12.2022 Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Dvorn%C3%AD\\_d%C3%A1my](https://cs.wikipedia.org/wiki/Dvorn%C3%AD_d%C3%A1my)

Eugène Delacroix. *Dante a Vergilius v pekle* [olej na plátně, 1822]. [online] 16.12.2022 Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Barque\\_of\\_Dante](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Barque_of_Dante)

Gustave Courbet. *Ateliér / Skutečná alegorie sedmi let mého uměleckého a morálního života* [olej na plátně, 1855]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Ateli%C3%A9r\\_\(Gustave\\_Courbet\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Ateli%C3%A9r_(Gustave_Courbet))

James Ensor. *Autoportrét s maskami* [olej na plátně, 1899]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: <https://www.sartle.com/artwork/self-portrait-with-masks-james-ensor>

Jan Van Eyck. *Svatba manželů Arnolfiniových* [olej na dřevěné desce, 1434]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

Jan Van Eyck. *Portrét Giovanniho di Nicolao Arnolfiniho* [olej na dřevěné desce, 1434?]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Giovanni\\_di\\_Nicolao\\_Arnolfini](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Giovanni_di_Nicolao_Arnolfini)

Jan Van Eyck. *Portrét muže (Autoportrét?)* [olej na dřevěné desce, 1433]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_\(Self\\_Portrait%3F\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_(Self_Portrait%3F))

Marcel Duchamp. *Pětisměrný pohled na Marcela Duchampa* [želatinový stříbrný tisk, 1917]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Five-Way\\_Portrait\\_of\\_Marcel\\_Duchamp%2C\\_21\\_June\\_1917%2C\\_New\\_York\\_City.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Five-Way_Portrait_of_Marcel_Duchamp%2C_21_June_1917%2C_New_York_City.jpg)

Marina Abramovič. *Rhythm 0* [fotografie, záznam performance 1974] [online] 22.12.2022 Dostupné z: <https://www.thecollector.com/rhythm-0-by-marina-abramovic/>

Michelangelo Merisi de Caravaggio. *Narcissus* [olej na plátně, 1599]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: <https://www.artble.com/artists/caravaggio/paintings/narcissus>

Michelangelo Merisi de Caravaggio. *Mladý nemocný Bacchus* [olej na plátně, 1593]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Young\\_Sick\\_Bacchus](https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Sick_Bacchus)

Michelangelo Merisi de Caravaggio. *David s hlavou Goliáše* [olej na plátně, 1610]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://www.artble.com/artists/caravaggio/paintings/david\\_with\\_the\\_head\\_of\\_goliath](https://www.artble.com/artists/caravaggio/paintings/david_with_the_head_of_goliath)

Petr Štembera. *Narcis č.1* [fotografie, záznam performance z 28.12. 1974]. [online] 7.12.2022 Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/narcis-c-1-3594/>

Rembrandt van Rijn. *Autoportrét ve věku 63 let* [olej na plátně, 1669]. [online] 6.12.2022 Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait\\_at\\_the\\_Age\\_of\\_63](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait_at_the_Age_of_63)

Vincent van Gogh. *Van Goghova židle v Arles s dýmkou* [olej na plátně, 1888]. [online] 22.12.2022 Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Van\\_Gogh's\\_Chair](https://en.wikipedia.org/wiki/Van_Gogh's_Chair)