



Dívejme se spolu!
Vzdělávání dětí a mládeže
evropským filmem

ŘECKÉ ETNOGRAFICKÉ DOKUMENTY

Rybáři a rybolov

Leon Loisios, 1961

V lázních

Eva Stefani, 2008

VÝUKOVÉ MATERIÁLY



OBSAH

I – ÚVOD

1. CinEd: kolekce filmů a filmová výchova **s. 2**
2. Proč dnes promítat tyto filmy? **s. 3**
3. Základní informace **s. 4**
4. Klíčová témata a synopse **s. 6**

II – O DOKUMENTECH

1. Kontext **s. 8**
2. Autoři
 - Leon Loisios **s. 12**
 - Eva Stefani **s. 13**
3. Proces natáčení
 - *Rybáři a rybolov* **s. 14**
 - *V lázních* **pg. 15**

III – ANALÝZA

1. Rozdělení filmů na kapitoly **s. 18**
2. Filmové otázky **s. 20**
3. Analýza

Rybáři a rybolov

- Analýza filmového políčka: Návrat do přístavu **s. 22**
- Analýza záběru: Dívka – tvář místa **s. 22**
- Analýza sekvence: Noční rybolov **s. 24**

Bathers

- Analýza filmového políčka: Obklopení mořem **s. 27**
- Analýza záběru: Zpodobnění radosti **s. 27**
- Analýza sekvence: S kamerou v lázni **s. 29**

IV – SOUVISLOSTI

1. Odrasy obrazů **s. 32**
2. Dialogy mezi filmy **s. 33**
3. Spojitost s dalšími formami umění **s. 37**

V – PEDAGOGICKÉ NÁVRHY – AKTIVITY **s. 40**

1. CINCINED: KOLEKCE FILMŮ A FILMOVÁ VÝCHOVA

CinEd usiluje o šíření sedmého umění jako kulturního statku a jednoho z nástrojů pro pochopení světa. Za tímto účelem byla na základě kolekce filmů pocházejících z partnerských evropských zemí vytvořena společná metodika, která svým pojetím reaguje na naši dobu, která se vyznačuje rychlými, zásadními a neustálými změnami v tom, jak vnímáme, přijímáme, šíříme a vytváříme obrazy. Díváme se na ně na různých velikých obrazovkách – od těch největších (v sálech kin) po ty nejmenší (na smartphonech), nesmějí mezi nimi samozřejmě chybět ani televize, počítače a tablety. Film je stále ještě mladé umění, jemuž byla již několikrát předpovídana smrt. Je nutno připomenout, že se tak nestalo.

Výše zmíněné změny kinematografie ovlivňují, musí se s nimi – zejména s čím dál fragmentárnějším způsobem sledování filmů na různých obrazovkách – počítat, a to hlavně při šíření filmů. Publikace programu CinEd nabízí a uplatňuje citlivé, induktivní, interaktivní a intuitivní výukové metody, které přinášejí vědomosti, analytické nástroje a nastiňují možnosti dialogu mezi obrazy a filmy. S filmy se pracuje na různých úrovních – jako s celistvým uměleckým dílem, s jeho jednotlivými složkami a na základě různých dlouhých fragmentů, časových úseků (statický obraz, záběr či sekvence).

Tyto metodické materiály vybízejí k tomu, aby se k filmům přistupovalo s volností a otevřeností. Jedním z hlavních cílů metodiky je porozumět filmovému obrazu na základě vícero hledisek – pomocí popisu, coby hlavní fáze veškerých analytických postupů, a schopnosti vybrat obrazy, roztrždit je, porovnat a konfrontovat, a to nejen obrazy pocházející ze zvoleného filmu či jiných filmů, ale také ze všech druhů umění, která zobrazují či vyprávějí příběhy (fotografie, literatura, malířství, divadlo, komiks apod.). Cílem je, aby nám obrazy neunikaly, ale naopak dávaly smysl. Kinematografie je z tohoto hlediska zvláště cenné syntetické umění, může vybudovat a posílit způsob, jakým mladí vnímají obrazy a rozumějí jim.

Pedagogická příručka a pracovní listy pro žáky byly připraveny Řeckým filmovým archivem.

Autoři pedagogické příručky: Ioulia Mermigková (držitelka titulu PhD z oboru Kulturní a filmová studia, přednášející na Katedře komunikačních a mediálních studií Athénské národní univerzity Kapodistriase – NKUA), Dimitris Mouzakis (pedagog v oboru Výtvarné a užité umění pro střední školy, tvůrce dokumentárních filmů), Katerina Papageorgiouová (herečka, divadelní pedagožka)

Autoři pracovních listů pro žáky: Katerina Georgiouová (koordinátorka vzdělávacích programů Řeckého filmového archivu), Katerina Papageorgiouová (herečka, divadelní pedagožka)

Odborná redakce: Fotini Asimakopoulouová (profesorka na Katedře předškolního vzdělávání, NKUA), Evangelia Kourtiová (emeritní profesorka na Katedře předškolního vzdělávání, NKUA), Maria Komninouová (emeritní profesorka na Katedře komunikačních a mediálních studií, NKUA)

Překlad: Lukáš Wicha

Grafický design: White Creative Studio

Zvláštní poděkování: Leonovi Loisiosovi, Yannisovi Bakogiannopoulosovi, Elizabeth Mesthenaiouové, Evě Stefaniové

Pedagogická koordinace: Isabelle Bourdonová, Nathalie Bourgeoisová

Celková koordinace projektu CinEd: Institut français (2015–2020), Cinemateca Portuguesa (od roku 2020)

Autorská práva: Řecký filmový archiv (Greek Film Archive), 2024

2. PROČ DNES PROMÍTAT TYTO FILMY?

Program řeckých etnografických dokumentů sestává z filmů *Rybáři a rybolov* (1961, 22 min.) Leona Loiosse a *V lázních* (2008, 51 min.) Evy Stefaniové. Tento výběr Řeckého filmového archivu má za cíl – ve spolupráci se všemi členy CinEd – představit žákům z Řecka i celé Evropy uměleckou formu dokumentárního filmu. První dokumentární filmy v dějinách kinematografie, například *Nanuk – člověk primitivní* (1922) amerického autora Roberta Flahertyho nebo *Muž s kinoaparátom* (1929) ruského autora Dzigy Vertova a další, nebyly pouhými záznamy reality, ale měly umělecký záměr a vyjadřovaly zájem o společenské otázky a obavy s nimi spojené. Dokumentární film se tak již ve 20. letech 20. století ustanovil jako autonomní umělecký žánr a zároveň navázal dialog se společenskými i humanitními vědami. V současné době je však tvůrčí dokument zastiněn velmi rozsáhlou produkcí televizních dokumentů, které se straní idiomatické filmové řeči a upřednostňují strohé předávání informací a prostou dokumentaci. Tyto televizní dokumenty jsou spíše publicistické než filmové. Naproti tomu umělecké a etnografické dokumenty se snaží realitu vykreslovat za využití filmového jazyka, a jak říká dokumentaristka Eva Stefaniová, mohou nám „přinést nový pohled na svět i na sebe samé“ Leon Loiosos však zároveň upozorňuje, že účelem dokumentu není přikrášlovat skutečnost, ale zobrazovat pravdu: „Musíme mít na paměti, že kromě svobodného oka umělce existuje také kritické oko diváka. Ten sice obdivuje poetično, ale odpuzuje ho svévolnost. Ne vždy přijme iluzorní obraz světa vytvořený ve jménu krásy.“²

Dokument *Rybáři a rybolov* je jedním z prvních etnografických dokumentů natočených v Řecku. Filmovým způsobem zachycuje život komunity v rybářské vesnici Molyvos na ostrově Lesbos v severovýchodní části Egejského moře. Od 50. let 20. století se Loiosos podílel na radikálním kulturním hnutí, které do Řecka přineslo etnografický dokumentární film. Etnografická filmová tvorba v sobě spojuje umění a vědu, neboť etnografické dokumenty jsou výsledkem terénního výzkumu a zúčastněného pozorování, které filmaři realizují v komunitách, o nichž natáčejí (viz Kontext, s. 8–9). *Rybáři a rybolov* je první řecký dokumentární film, v němž se objevují obyčejní lidé, jejich životy jsou naplněny těžkou prací a strádáním. Vyhýbá se stereotypům typickým pro řeckou historickou kulturu, která propojuje moderní Řecko s obyvateli antického Řecka.³ Poetické prizma filmu podtrhuje náročnost jejich životy, jejich každodenní boj s přírodou a silný smysl pro komunitní vazby. Zdůrazňuje rovněž chudobu a naprostou závislost těchto lidí na rybolovu, který je stěžejní pro jejich přežití. Na dokumentu je pozoruhodná rovnováha, kterou se Loiososovi podařilo udržet mezi dokumentárním a poetickým zachyce-

ním skutečnosti. Navzdory tomu, že zachycuje řeckou komunitu na počátku 60. let 20. století a způsob, jakým lidé na Egejských ostrovech žili v minulosti, dokáže snímek oslovit i současné a budoucí diváky (a nejen ty řecké).

Eva Stefaniová je významná řecká režisérka etnografických a observačních dokumentárních filmů, jejímž dílům se dostává mezinárodního uznání. Stefaniová ve své tvorbě zkoumá hranice viditelnosti a svou kameru zaměřuje na ty, jež společnost učinila neviditelnými, jako jsou vězni, chovanci ústavů, bezdomovci, nezaměstnaní a nezaměstnatelní a starší lidé. Stefaniová ve svých dokumentárních snímcích neposkytuje strohé informace ani nepozoruje realitu z odstupu. Jejím cílem je afektivně vtáhnout diváka do reality, kterou pozoruje a filmově přetváří. Kromě toho je pro ni toto dokumentární umění jakousi formou sebezpozorování.⁴ Při tvorbě snímku *V lázních* realizovala terénní výzkum a zúčastněné pozorování v různých lázeňských městech po celém Řecku, která navštěvují především starší lidé a lidé z nižších sociálních vrstev. Ve svém dokumentu neklade důraz na jednotlivá místa, ale dílčí záznamy komponuje v jakousi prohlídku řeckých lázeňských měst, jejímž prostřednictvím zviditelňuje mladistvost a radost starších lidí.

Dokumentární filmy tohoto řeckého programu nepředkládají divákovi jen prostý záznam reality, ale zároveň filmovým a poetickým způsobem odhalují, jak lidé v zachycených komunitách prožívali svůj každodenní život. Pedagogickým cílem programu je proto seznámit děti a mladé lidi s uměleckými a etnografickými dokumenty, obeznámit je prostřednictvím diskuse a her se způsoby, jimiž filmový jazyk může zážitkovým způsobem vyjadřovat různé aspekty reality, ať již snímek pojednává o společnostech z minulosti, které se v průběhu času radikálně změnily, jako v případě rybářské vesnice Molyvos, nebo o současných formách socializace starších lidí.



Rybáři a rybolov (1961),
Leon Loiosos



V lázních (2008),
Eva Stefani

¹ Eva Stefaniová, *Documentary: The Observation Game*, Patakis, Athény, 2016, s. 106.

² Leon Loiosos, *Reality, frame, content, rhythm and meaning*, Katalog 17. ročníku Festivalu film a realita (Cinema and Reality), 2004, s. 29.

³ Maria Chalkouová, *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s*, disertační práce, Glasgowská univerzita, 2008, s. 277, <https://theses.gla.ac.uk/1882/>

⁴ Řecký filmový archiv, Pocta Evě Stefaniové – 10. ročník Athénské festivalu avantgardního filmu (Athens Avant Garde Film Festival), 2019, <http://10aagff.tainiothiki.gr/en/category/program/eva-stefani-tribute-en/>

Program řeckých etnografických dokumentů je po katalánském dokumentu José Luise Guerína *Ve výstavbě* (2001) a programu litevských dokumentárních snímků, do nějž zařazený film Robertase Verby *Sny stoletých* (1969) rovněž poeticky zachycuje stáří, již třetím přírůstkem do sbírky dokumentárních filmů kolekce CinEd. Dokumentární snímky kolekce CinEd poskytují dětem a mladým lidem napříč Evropou příležitost docenit dokumentární film jako uměleckou filmovou formu. Navíc „setkávání“ žáků s různými evropskými kulturami prostřednictvím těchto dokumentárních filmů, jakož i dalších, hraných filmů zařazených do kolekce CinEd, pomáhá zvyšovat jejich povědomí o odlišných kulturách a rozvíjet tak jejich porozumění různým kulturním identitám i společnému evropskému kulturnímu dědictví a vážit si jich.

3. ZÁKLADNÍ INFORMACE

Rybáři a rybolov

1961, krátkometrážní dokumentární film, černobílý, 22 min, řecký režisér: Leon Loisos

Kamera: Fotis Mesthenaios

Střih: Roviros Manthoulis

Autoři komentáře: Dimitris Kehaidis, Yannis Bakogiannopoulos

Komentář namluvil: Stavros Tornes

Hudba: Yorgo Sicilianos

Asistent režie: Spiros Vrachoritis

Asistent kameramana: Themis Vokos

Zvuk: Antonis Bairaktaris

Text v obraze: Leonidas Christakis

Odborná konzultace: Kostas Ananiadis

Produkce: Leon Loisos, Specta

Původní formát: 35mm film

Restaurování: Restaurování a digitalizaci obrazu v rozlišení 2K a zvuku z původních negativů provedl Řecký filmový archiv v rámci projektu „A Season of Classic Films“ (iniciativa organizace ACE – Association des Cinémathèques Européennes) za podpory programu Kreativní Evropa – MEDIA.

V lázních

2008, dokumentární film, barevný, 51 min, Řecko

Scénář / Režie / Kamera: Eva Stefaniová

Střih: Alexandros Sampsonidis

Výzkum: Nikos Zoiopoulos, Varvara Papadopoulouová

Asistent režie / Asistent kameramana: Nikos Zoiopoulos

Technická konzultace: Ioannis Daridis, Bella Ivanovová

Produkce: Eva Stefaniová, Graal S.A., ERT S.A.

Ocenění: Cena FIPRESCI řeckou produkci na 11. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Soluni, 1. cena za krátký film na 3. ročníku Festivalu dokumentárních filmů v Chalkidě

Filmové proměny reality ---- Portrét místa na pobřeží

Filmové
proměny
reality



Portrét místa na
pobřeží

Vyobrazení
komunity



Mladistvost stáří

Pravda
a poetika

4. KLÍČOVÁ TÁMATA A SYNOPSE

FILMOVÉ PROMĚNY REALITY

Přestože se oba dokumenty tohoto programu, které jsou inspirovány realitou a zachycují její aspekty, od sebe liší jak námětem, tak filmovým přístupem, jedná se v obou případech bezpochyby o umělecká filmová díla. Jinými slovy se liší od informativních pořadů a publicistických reportáží prezentovaných dnes jako televizní dokumenty. Jsou to umělecké dokumenty, protože díky filmovému zpracování svých námětů nabízejí kreativní vyobrazení skutečnosti, kterou prezentují. V tomto smyslu není jejich cílem pouze zaznamenat realitu, kterou tak či tak nelze zachytit v její úplnosti, ale vytvořit uměleckou pravdu, která může transformovat konvenční způsoby vnímání reality. Je však důležité zdůraznit, že tvůrci se nesnaží jen zprostředkovat vlastní estetiku nebo osobní pohled. Loiosios i Stefaniová nabízejí divákům svůj filmový pohled, aby jej svým sledováním mohli sami prožívat, zaujmout k němu stanovisko a případně jej reinterpretovat. Stefaniová se umělecký dokumentární film pokusila definovat takto: „Je to styčná plocha, na níž se diváci, tvůrci a natáčené osoby setkávají a poznávají sami sebe prostřednictvím postupných proměn skutečnosti.“⁵

PORTRÉT MÍSTA NA POBŘEŽÍ

Dokumentární film Leona Loiosiose sice nese název *Rybáři a rybolov*, ale jeho tématem není výhradně rybolov. Dokument filmově zkoumá život v rybářské vesnici Molyvos na ostrově Lesbos na počátku 60. let 20. století. Filmovým způsobem zachycuje tvrdou práci a trpělivost, jež obnáší tradiční forma rybolovu coby prostředek obživy, na němž závisela tato konkrétní

ostrovská komunita v daném konkrétním desetiletí. Jeho námětem je tedy spíše vztah zachycených lidí k jejich realitě, která je do značné míry vymezena mořem. Dokument umně balancuje mezi dokumentárním záznamem každodenního života a pozorováním lidí žijících u moře a s mořem na jedné straně a tvůrčím zpracováním této reality na straně druhé. Režisér se svým štábem natáčel tváře mužů, žen i dětí. Nevťiravým způsobem pozorovali jejich činnosti v jejich vlastním prostoru, aniž by se snažili dramatizovat nebo příkrášlovat jejich životy. Jestliže určité místo dělají lidé, pak je tento dokument spíše portrétem jednoho místa na pobřeží moře. Způsob, jakým jsou postupně plynoucí obrazy ostrovního prostředí Řecka šedesátých let jsou prezentovány, vyvolává dojem, že by zachycení obyvatelé mohli pocházet z kterékoliv části světa ležící na mořském pobřeží.

MLADISTVOST STÁŘÍ

Eva Stefaniová se ve svém dokumentu *V lázních* nesnaží pouze zprostředkovat informace o lázeňských městech a starších lidech, kteří je navštěvují. Nedovoluje, aby snímek sloužil jako prosté „zrcadlo reality“ a „observační film“, jehož prostřednictvím by koupající se lidi jen jednoduše pozorovala, jak sama říká.⁶ Využitím tekutého terapeutického prvku, který v těchto místech převládá, a soustředěním se na tváře a těla jejich návštěvníků z řad starších lidí, si předně s těmito lidmi buduje důvěrný vztah. Tato intimita je pak vede k tomu, že si s kamerou „hrají“ a také hrají role, které si sami volí. Ve výsledku Stefaniová svým snímkem vypráví o potřebě starších lidí užívat si vzájemné společnosti, flirtovat, žertovat, smát se, zpívat, hádat se,

plakat, vzpomínat a samozřejmě zapuzovat smrt, aby se za rok mohli v létě opět setkat. Dokument zviditelňuje tyto drobné každodenní a posvátné rituály poskytující radost ze života. Nabízí estetický zážitek, který odhaluje, že tváří v tvář nevyhnutelnosti smrti prožíváme coby lidské bytosti „zároveň dětství, dospívání, zralost i stáří“, jak zní slova slavného italského filmaře Federica Felliniho.⁷

VYOBRAZENÍ KOMUNITY

Jak již bylo zmíněno výše, dokument *Rybáři a rybolov* se nemezuje pouze na prezentaci informací o mořském rybolovu v určitém konkrétním místě a čase, ale zachycuje rovněž vztahy lidí v dané rybářské komunitě. Například ve scéně následující po nočním rybolovu s traulery usedají rybáři ke společnému jídlu nehledě na to, zda měli dobrý, nebo špatný úlovek. V jiné scéně, kdy nemohou vyrazit na moře, čekají rybáři v kavárně, v té době převážně tradičním, hlavně mužským komunitním prostoru, až se změní počasí a mezitím diskutují nebo hrají karty a vrhcáby. Tento portrét rybářské vesnice zahrnuje také záběry žen, jak se věnují domácím pracím v uličkách vesnice, a dětí, jak rybaří nebo se připravují vyrazit na nedělní promítání v místním kině.

Ve snímku *V lázních* působí starší lidé jako by mládli a „vlévala se jim nová krev do žil“, když společně podstupují koupelovou terapii a absolvují drobné rituály zahrnující dvoření, zpěv a žertování a když spolu popíjejí kávu nebo večerí u jednoho stolu. Jednou ze zajímavostí v tomto dokumentu je „malý

5 Eva Stefaniová, *Documentary: The Observation Game*, op. cit., s. 41.

6 Citována Marií Economouovou, *Texty #35: V lázních – Eva Stefani*. Dokumenta 14, 2017, <https://www.documenta14.de/gr/publicity/24102/35louomenoi>

7 Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time Image*, Nisos, Athény, 2010, s. 114.

parlament“ zasedající v Edipsosu, kdy se starší lidé, většinou muži, scházejí po ranní koupeli a na těchto svých spontánních setkáních diskutují o současné politické situaci. Dokument ukazuje, že navzdory pokroku v oblasti rovnosti žen a mužů je politika a s ní spojené procesy nadále vnímány jako dominantně mužská záležitost. Nicméně podobně jako tomu bylo na ekklesia, tedy lidových shromážděních občanů v městských státech starověkého Řecka, nebo jak se děje dodnes v londýnském Hyde Parku, představují starší lidé zasedající v tomto „malém parlamentu“ jakési alternativní společenství politických řečníků. Za pozornost rovněž stojí skutečnost, že vzhledem k tomu, že dokument byl natočen v roce 2007, jejich vášnivé debaty odrážejí složité společenské podmínky, které v Řecku panovaly těsně před hospodářskou krizí, jež zemi postihla v letech 2009 až 2018.⁸

8 V roce 2008, kdy začala celosvětová finanční krize, se Řecko již nacházelo v obtížné situaci, protože země od konce 90. let a po většinu prvního desetiletí nového tisíciletí aplikovala iracionální model organizace a řízení ekonomiky. Řecká ekonomika zažila bezprecedentní „bublinu“ ekonomické aktivity s neomezeným a nekontrolovaným růstem objemu veřejných a soukromých půjček. Viz Panos Tsakloglou, George Economides a další, *How did Greece reach the Memorandum*, diANEOSis Research and Policy Institute, 2016.

PRAVDA A POETIKA

Ani jeden z těchto snímků není pouhým dokumentárním záznamem skutečnosti, ale oba naopak filmovým a poetickým způsobem zachycují zážitky a prožitky natáčených osob. Řadí se mezi takzvané „etnografické filmy“, protože v jejich případech záznamu reality předcházely terénní výzkum se zúčastněným pozorováním. Coby umělecká díla zároveň využívají přetvoření holého záznamu skutečnosti v dokumentární snímek filmové výrazové prostředky. Poetičnost dokumentárního filmu *Rybáři a rybolov* pramení z toho, že se režisér nesažil podříditi přirozeně se vyskytnuvší nuance reality určitému dramatickému účinku, ale že naopak obrazy lidí a jejich soužití s mořem zaznamenal a sestříhal kreativním a ohleduplným způsobem. Slovy Loioise: „Pokud lidé promlouvají svými ošlehanými tvářemi, pokud si předměty zachovávají svou fyzickou hmotnost a drsnost na dotek, pak film splnil svůj účel.“⁹ Cílem Evy Stefaniové je percepčně a afektivně

9 Archivní materiál z Řeckého filmového archivu, nepublikovaný program Filmového klubu k promítání dokumentárních filmů *Život v Mytiléně (Life in Mytilene)* a *Rybáři a rybolov* Leona Loioise, nedatováno.

vtáhnout diváka do reality, kterou pozoruje. Koupající se lidé oslovují filmařku důvěrně, díky čemuž nám filmařka zprostředkovává vlastní pohled, jímž je nazírá, a umožňuje nám tak prožívat jejich radost ze života ve stáří a rozjímat o ní. Hravost a z ní pramenící poetičnost zachycení postarších koupajících se lidí snad může mladé diváky přimět k tomu, že realitu stáří uvidí jinými očima a možná si ji spojí s tvářemi svých prarodičů. Kromě toho však mladým divákům poskytuje také možnost představit si skrze tyto vodní obrazy fragmenty sebe samých v minulosti, přítomnosti i budoucnosti.

SYNOPSIS

Rybáři a rybolov

Dokument zachycuje tradiční způsoby rybolovu a zároveň představuje aspekty každodenního života rybářů, ale také žen a dětí z komunity Molyvos. Vesnice Molyvos (starověká Mithymna) se nachází na ostrově Lesbos v severovýchodní části Egejského moře, kam modernizace na počátku 60. let 20. století ještě nedorazila. Tempo filmu udává jejich nepřetržitě strastiplné soužití s mořem, jež je prostoupeno jen několika málo okamžiky odpočinku a relaxace.

V lázních

Tento dokument se zachycuje bezstarostnost a melancholii lázeňských měst. Život v lázeňských městech plyne pomalu, tempem připomínajícím jiné časy. V této lenošivé atmosféře se starší lidé cítí odpoutání od norem, které jim běžně vnucuje jejich sociální prostředí. Divák nabývá dojmu, že není obklopen staršími lidmi, ale spíše teenagery na letním táboře.

1. KONTEXT

ETNOGRAFICKÝ DOKUMENT

Je obtížné přesně určit, co dělá dokumentární film etnografickým, protože filmy, které byly v jednom historickém období označeny za etnografické, v jiném období nebo sociopolitickém kontextu za etnografické považovány nebyly. V každém případě mají etnografické dokumentární filmy do větší či menší míry blízko k sociální antropologii.¹⁰ Stejně jako se etnografie coby výzkumná metodologie, která zahrnuje terénní výzkum a zúčastněné pozorování, historicky proměňovala a stávala se reflexivnější či kritičtější, i etnografický film se dynamicky proměňuje v návaznosti na kritéria producentů a příjemců filmů tohoto specifického žánru.¹¹ Níže následuje stručný historický přehled hlavních představitelů a vývoje etnografického filmu.

Pokud jde o vztah mezi etnografickým dokumentem a antropologií, na počátku 20. století, kdy bratři Lumièreové natáčeli první záznamy skutečnosti (viz „Z počátků kinematografie“ v kolekci CinEd), antropologové, zpravidla ve službách správních orgánů koloniálních států, nesměle začínali film používat ke studiu ohrožených společností, jež byly v té době označovány za „primitivní“. Od té doby se rozšířil názor, že etnografický film se zabývá pouze „exotickými“ společnostmi. Ve 30. letech 20. století američtí antropologové Margaret Meadová¹² a Gregory Bateson použili film při svých terénních výzkumech na Bali, čímž do jisté míry pomohli odbourat předsudky o „primitivismu“, které do té doby v sociální antropologii zakořenily. Zásadní rozvoj vědeckého etnografického filmu coby výzkumného nástroje pro záznam lidských kultur začal v 50. letech 20. století. Američtí antropologové jako například Timothy Asch, John Marshall a Robert Gardner dokumentovali ohrožené společnosti a své dokumentární filmy někdy obohacovali o fiktivní vizuální prvky.¹³

Pokud jde o pozici etnografického dokumentu v dějinách kinematografie, mnozí považují za první etnografický snímek o Eskymácích amerického autora Roberta Flahertyho *Nanuk – člověk primitivní* (1922). Přestože Flaherty nebyl antropolog a film není čistě dokumentární, je tento snímek považován za etnografický dokument, protože režisér za polárním kruhem prováděl terénní výzkum formou zúčastněného pozorování a pokusil se zachytit každodenní život a střídání ročních období z pohledu domorodých Inuitů.¹⁴ Ve stejném období vznikly pozoruhodné dokumentární fil-

my, milníky v dějinách uměleckého dokumentárního filmu, které určitým způsobem využily filmový jazyk k transformaci prostého záznamu skutečnosti. Například *Muž s kinoaparátom* (1929) ruského autora Dziga Vertova, *Na slovičko, Nizzo* (1930) francouzského režiséra Jeana Viga nebo *Děšť* (1929) nizozemského filmaře Jorise Ivensa.

Ve 30. letech 20. století mělo velký vliv tzv. britské dokumentární hnutí. Toto hnutí, vedené Johnem Griersonem, ukotvilo představu, že dokumentární film je nástrojem pro informování a sociální intervenci, jehož konečným cílem je dosáhnout kolektivního uvědomění. Podle Griersonovy definice je dokumentární film „kreativním zpracováním skutečnosti“.¹⁵ Jeho dokument *Rybáři* (1929) pojednává o životě rybářů ve Skotsku, tedy o podobném tématu jako Loiosiosův film *Rybáři* a rybolov. Dalšími známými představiteli tohoto hnutí jsou Basil Wright a Harry Watt.



Muž s kinoaparátom (1929),
Dziga Vertov



Na slovičko (1930),
Jean Vigo



Děšť (1929),
Joris Ivens

10 Viz Jay Ruby, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

11 Eva Stefaniová, *10 Texts About Documentary*, Patakis, Athény, 2007, s. 87.

12 Margaret Meadová byla přesvědčena, že film je důležitým prostředkem porozumění a že je možné a důležité, aby se společnosti učily jedna od druhé. V roce 1976 založilo Americké přírodovědné muzeum, s nímž spolupracovala, na její počest Filmový festival Margaret Meadové. Festival je dodnes významnou institucí pro etnografické dokumentární filmy. Viz <https://www.amnh.org/explore/margaret-mead-festival>

13 Konstantinos Aivaliotis, *A concise overview of the history of ethnographic cinema*, Ethnofest – festival etnografických filmů, <https://www.ethnofest.gr/el/research-and-education/ethnographic-cinema-and-accessibility/introduction-to-ethnographic-cinema/>

14 Ibid.

15 Eva Stefani, *10 Texts on Documentary*, op. cit., pp. 23-27.

Za zmínku stojí, že filmovým hnutím, které etnografický dokumentární film svým vlivem posunulo od „exotických“ témat k důvěrně známým, byl neorealismus, který se rozvíjel v Itálii od roku 1943 do počátku 50. let. Neorealistické hrané filmy čerpaly náměty z každodenního života a sociální reality své doby. Zaměřovaly se na dělnickou třídu a okraje společnosti, využívaly amatérské herce, zaznívaly v nich místní přízvuky a dialekty a figurovaly fyzické prostory a lokace.¹⁶ Dva známé neorealistické filmy, které byly dokonce natočeny v rybářských vesnicích jižní Itálie, jsou *Země se chvěje* (1948) Luchina Viscontiho a *Stromboli* (1950) Roberta Rosselliniho.

Šedesátá léta vnesla do žánru etnografického filmu mnoho změn. Technologické inovace v podobě menších a lehčích kamer a možnost lepšího záznamu zvuku vedly k větší flexibilitě a bezprostřednosti filmové tvorby. Důležitým dokumentárním žánrem, který ovlivnil etnografický film, byl americký „direct cinema“, jehož nejznámějším představitelem je Frederick Wiseman se svým dokumentem *Titicut Follies* (1967) o psychiatrické léčebně. Dokumenty natočené stylem direct cinema přistupovaly ke kameře jako k neviditelnému nástroji záznamu. Při střihání filmu pak byly záběry reality vykresleny s dramatickou intenzitou. V Evropě mělo v témže období velký vliv „cinéma-vérité“ (pravdivý film) francouzského filmaře a antropologa Jeana Roucha. Na rozdíl od neviditelného používání kamery v žánru direct cinema vyzýval Rouch natáčené osoby k tomu, aby improvizovaly a s kamerou si „hrály“, a v dokumentu se tak aktivně podílely na odhalování svých vlastních, často zamlčovaných, prožívaných pravd.¹⁷ Například dokument *Šílení mistrů* (1955) zachycuje rituál jistého náboženského hnutí v tehdejší koloniální Ghaně, při němž jeho členové v transu a stavu připomínajícím posedlost napodobují složité vojenské rituály svých koloniálních dobyvatelů.

V 70. letech 20. století se v etnografickém dokumentárním filmu objevil nový směr – observační film, jehož průkopníky byli Herb Di Gioia, David Hancock a David MacDougall. Na počátku 70. let natočili Di Gioia a Hancock sérii čtyř observačních dokumentů nazvanou *Lidé Vermontu* (*Vermont People*), v nichž zkoumali aspekty života bílé dělnické třídy na americkém venkově. Observační dokument byl inspirován dvěma hlavními metodami sociální antropologie: terénním výzkumem a zúčastněným pozorováním. Podle Evy Stefaniové,¹⁸ řecké představitelky tohoto směru, vede dlouhodobé pozorování osob a situací k odhalení aspektů, které nejsou na první pohled patrné. Pro observační dokumenty se navíc vybírají nenápadné příběhy a schopnost takového snímku odhalit určité neviděné rozměry skutečnosti je bezvýhradně podmíněna vybudováním vztahu a vzájemného respektu mezi filmařem a natáčenými osobami.



Titicut Follies (1967), Frederick Wiseman



Šílení mistrů (1955), Jean Rouch



Peter a Jane Flintovi (1975),
Herb Di Gioia and David Hancock

¹⁶ Eva Stefaniová, *Documentary: The Observation Game*, op. cit., s. 57–59.

¹⁷ *Ibid.*, s. 59–67

¹⁸ *Ibid.*, s. 45–54.

HISTORICKÝ KONTEXT ŘECKÉHO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Historie dokumentárních filmů v Řecku se začíná psát tvorbou bratrů Janakiho a Milтона Manakiových na počátku 20. století v oblasti tehdejší osmanské Makedonie, tedy ve stejné době, kdy vznikají „Záběry bratří Lumièrů“ či „Venkovní výjevy“ z produkce společnosti Pathé.¹⁹ Svůj první a nejnámější minutový film, *Baba Despina*, natočili kolem roku 1905.²⁰ Během bouřlivého období válek a politických nepokojů na Balkáně mezi lety 1906 a 1940, se v Řecku natáčely především filmové týdeníky určené pro propagandu stranící tehdejší vládě a vzniklo rovněž několik folklorních dokumentů.²¹

V 50. a 60. letech 20. století se dokumentární film ocitl v hledáčku zpolitizovaných a průkopnických filmařů. Kromě toho se v Řecku, stejně jako v jiných evropských zemích, po válce rozvíjela jak komerční, tak umělecká filmová tvorba a cinefilie. K tomuto rozvoji přispělo zakládání filmových klubů a v roce 1963 rovněž vznik Řeckého filmového archivu. Pro pochopení vývoje řecké dokumentární filmové tvorby bude lepší, když si předtím, než o něm pohovoříme konkrétněji, stručně shrneme poválečnou společenskou situaci v Řecku.

Poválečnou politickou situaci panující v Řecku po druhé světové válce, během níž byla hlavním hnutím řeckého odboje proti okupačním vojskům Fronta národního osvobození (EAM) založená z iniciativy čtyř levicových stran a po občanské válce (1946–1949) popsala Maria Komninosová jako období „represivní modernizace“.²² V atmosféře studené války byly levicové myšlenky a levicově smýšlející lidé předmětem represí autoritářského státu a zároveň probíhal rychlý hospodářský růst a modernizace. Tento hospodářský růst však prohluboval sociální nerovnosti, což mělo za následek urychlený vznik politického rozkolu a ideologických konfrontací.²³ DAčkoli stát v roce 1960 založil Řecký filmový týden, předchůdce Mezinárodního filmového festivalu v Soluni, tehdejší institucionální rámec nebyl financování filmové produkce příznivě nastaven. Od počátku šedesátých let se rozvíjela společenská a kulturní aktivistická a protestní hnutí, jako například feministické a protiválečné kolektivy, jakož i „Nová vlna řeckého filmu“ (New Greek Cinema), avšak v zemi nakonec došlo ke kolapsu demokracie

19 Michaél Dacheux, *The Cinema of Origins*, Pedagogický balíček, CinEd, s. 610, <https://www.cined.eu/movies/60dc-945ce43cce0abc3d8884>

20 Na tyto průkopnické balkánské filmové tvůrce odkazuje umělecký film *Odyseův pohled* (1995) nejslavnějšího řeckého autora Theodorose Angelopoulouse.

21 Fotos Lamprinos, *My Power Lies the Love of the Lens. Newsreels as Documents of History (1895-1940)*, Kastaniotis, Athény, 2005.

22 Maria Komninosová, *From the Market to the Spectacle: A study on the construction of the public sphere and cinema in contemporary Greece (1950-2000)*, Papazisis, Athény, 2011, s. 53–63.

23 Stejně jako jinde v Evropě tvoří řecký stranický systém různé pravicové, středové a levicové frakce. Nicméně, řecké specifikum spočívá v tom, že pravice, která z občanské války vyšla jako vítěz, si zakládala na antikomunismu a represii lidových vrstev, zatímco levice coby poražený účastník občanské války zůstala ve svých projevech a aktivitách rozpolcena mezi defenzivním stranickým diskurzem a diskurzem masových sociálních protestních hnutí. Středová levice, jež stála mezi pravíci a levicí, usilovala v té době primárně o překonání polarizace společnosti, kterou zapříčinila občanská válka. Ibid, s. 70–73.

a nastolení vojenské diktatury, která trvala od roku 1967 do roku 1974. Hospodářský růst byl mimo jiné důsledkem vnitřní a vnější migrace, urbanizace a rostoucího cestovního ruchu. To byl také případ Lesbu v 60. letech 20. století, jež zachycuje dokumentu *Rybáři a rybolov*. Mnoho lidí se odtud odstěhovalo do měst nebo do zahraničí a ostrov se později, koncem 80. let, stal turistickou destinací a Molyvos jednou z jeho nejnavštěvovanějších obcí.

Pokud jde o poválečný vývoj dokumentárního filmu, Rousos Koundouros (bratr filmaře a umělce Nikose Koundourose) založil v roce 1953 „Institut vzdělávací a vědecké kinematografie“ (Institute of Educational and Scientific Cinema), jehož smyslem byla produkce vzdělávacích dokumentů. V roce 1960 byla na popud Rovirose Manthoulise založena „Skupina pěti“ (Group of 5), jejímž cílem bylo šířit a financovat tvorbu dokumentárních filmů. Dalšími členy této skupiny, která natočila celkem patnáct krátkých dokumentárních filmů financovaných státem nebo obchodními společnostmi, byli Rousos Koundouros, Iraklis Papadakis, Fotis Mesthenaios a Yannis Bakogiannopoulos. Leon Loisios byl politicky aktivní ve středolevicové a levicové straně Jednotná demokratická levice (EDA) a byl členem kolektivu s názvem „Filmový orgán EDA“, který tvořili režiséři, kameramani a filmoví technici. Loisios měl úzké vazby s tvůrci ze „Skupiny pěti“ a tři z jejích členů se podíleli na vzniku filmu *Rybáři a rybolov*, který vznikl v nezávislé produkci (Roviros Manthoulis, Fotis Mesthenaios a Yannis Bakogiannopoulos).²⁴

Ve dnech 1. až 10. září 1961 se v Aténách z iniciativy Rousose Koundourose konal první Mezinárodní festival etnografických a sociologických filmů. Součástí programu byly diskuse a projekce zhruba 110 filmů pod souhrnným názvem „Od Flahertyho *Nanuka po Kroniku jednoho léta* Jeana Rouché“. Na festival byly pozvány významné osobnosti dokumentárního filmu, mimo jiné Roberto Rossellini, Jean Rouch a Henri Storck. Od publika se festivalu dostalo vřelého přijetí a na projekce i debaty přišlo velké množství lidí. Řecká produkce byla zastoupena snímky *Rybáři a rybolov* (1961) Leona Loiose, *Anastenaria* (1959) Rousose Koundourose a *Ďáblův ostrov (The Devil's Island)* (1960) Antonise Triandafyllidise.²⁵ Z výše uvedeného je patrné, že v Řecku byl již od počátku 60. let filmům dokumentujícím skutečnost přikládán velký význam a filmaři při tvorbě svých uměleckých děl čerpali prvky ze své bezprostřední reality.

K významným uměleckým dokumentům tohoto období patří následující snímky: krátký politický dokument *Sto hodin v květnu (One Hundred Hours in May)* (1964) Dimose Theose a Fotose Lamprinos, který pojednává o atentátu na Grigorise Lambrakise, poslance za stranu Jednotná demokratická levice a vůdčí osobnosti řeckého mírového hnutí 60. let; krátký etnografický dokument Takise Kanellopoulouse *Makedonská svatba (Macedonian Wedding)* (1960), v němž jsou svatební zvyky a tradice zachyceny v kombinaci s mystikou a rytmy jara; dokument *Svitá-*

24 Maria Chalkouová, *Towards the creation of 'quality' Greek national cinema in the 1960s*, op. cit., s. 90, 103, 257.

25 Ibid, s. 66-67.

ní na Santorini (*Theraic Dawn*) (1968), v němž Stavros Tornes a Kostas Sfikas provádí vizuální sociální výzkum na ostrově Santorini v době, kdy zdejší zemědělské hospodářství postupně ustupovalo rozvíjejícímu se cestovnímu ruchu; dokumentární film *Megara* (1974) Sakise Maniatis a Yorgose Tsemberopoulose, který zachycuje boj zemědělců proti průmyslového vlastnění jejich pozemků v Attice. Institucí s velkým významem pro řecký dokumentární film byl Festival film a realita (*Cinema and Reality*), který v roce 1987 založil Andreas Pagoulatos. V roce 1999 byl založen Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Soluni a v roce 2010 se začal konat Ethnofest – festival etnografických filmů. V roce 2016 byl Řecký filmový archiv vyhlášen čestným archivem 37. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů *Cinéma du réel* v Centre Pompidou, na němž představil výběr řeckých dokumentárních filmů. Jedním z nejznámějších současných řeckých dokumentů je snímek *Eleusínská tragédie* (*Mourning*



Svitání na Santorini (1968),
Stavros Tornes and Kostas Sfikas



Megara (1974), Sakis Maniatis and
Yorgos Tsemberopoulos



Anasteneria (1959), Roussos Koundouros



Makedonská svatba (1960),
Takis Kanellopoulos



Sběrači (2011), Christos Karakepelis

Rock (2001) režiséra Filippose Koutsaftise, který na záběrech natočených v průběhu deseti let zachycuje každodenní život současných obyvatel Elefsiny a zároveň zaznamenává archeologické vykopávky prováděné v této oblasti. A konečně snímek Christose Karakepelise *Sběrači* (2011) poukazuje na těžkou práci sběračů kovového šrotu a kritizuje průmyslové hromadění bohatství z recyklace kovů.

2. AUTOŘI

LEON LOISIOS

Leon Loiosos se narodil v roce 1934 na Korfu. V letech 1954–1956 redigoval časopis o literatuře a umění *První krok (The First Step)*. V letech 1957–1959 studoval film na Filmové škole Stavrakos. V roce 1959 založil nezávislou produkční a distribuční společnost pro dokumentární filmy Specta a zároveň vedl uměleckou redakci časopisu *Cinema-Theatre*. V roce 1959 zahájil výzkum pro své první dokumentární filmy *Rybáři a rybolov*, *Život v Mytiléně* a *Lesbos*, které byly v letech 1961–1963 promítány na mezinárodních festivalech v Moskvě, Berlíně a Bělehradě. Film *Rybáři a rybolov* byl v roce 1961 promítán na prvním Mezinárodním festivalu etnografických a sociologických filmů v Athénách.



Leon Loiosos

Ve stejném období Loiosos spolupracoval s Institutem vzdělávacího a vědeckého filmu Rousseose Koundourose a působil jako generální tajemník správní rady Řeckého filmového klubu a Federace filmových klubů Řecka. Stýkal se s významnými osobnostmi filmové a umělecké tvorby, jako byl Roviros Manthoulis, který, jak jsme uvedli výše, inicioval v Řecku se „Skupinou pěti“ hnutí za vzdělávací a tvůrčí dokumentární filmovou tvorbu a přispěl tak k rozvoji řecké dokumentární tvorby a kulturního aktivismu umělců politické levice 60. let. Byl aktivním členem levicové strany Jednotná demokratická levice a v letech 1964–1965 plánoval výrobu série filmových týdeníků s názvem *Řecký život (Greek Life)*, známých také jako *Týdeníky EDA (EDA Newsreels)*. Jako vedoucí produkce se podílel na natáčení Manthoulisova filmu *Tváří v tvář (Face to Face)*, který byl dokončen v roce 1966 – rok před nástupem vojenské diktatury, jež zakázala jeho promítání. V roce 1967 byl Loiosos uvězněn a následně musel až do roku 1970 žít v nuceném exilu na ostrově Aigina. V roce 1982 založil společnost TV Journal Ltd. a až do roku 1993 spolupracoval na produkcích národní televize Ert1, například na seriálu *Panorama století (Panorama of the Century)*.

VÝBĚR Z FILMOGRAFIE

Lesbos, 1961

Život v Mytiléně, 1961

Řecký život (Týdeníky EDA), 1964–1965

Panorama století, spolurežie Fotos Lamprinos, 1982–1986

Ve fotbalové společnosti (In the Company of Football), spolurežie Dionysis Grigoratos, 1964–1965

Historické putování po moderním Řecku (Historical Journey Through Modern Greece), 1991–1992

Skryté poklady muzea Benaki (The Hidden Treasure of the Benaki Museum), 2005



Život v Mytiléně (1961), Leon Loiosos

EVA STEFANIOVÁ

Eva Stefaniová se narodila v roce 1964 v Alexandrii ve Virginii, USA. Studovala politologii v Athénách a film ve Francii, Spojených státech a Velké Británii. V roce 1997 dokončila doktorskou práci na Univerzitě Panteion. Je autorkou tvůrčích a observačních dokumentů a experimentálních filmů, výtvarnicí a spisovatelkou. V současné době kromě své umělecké činnosti rovněž působí jako profesorka na Katedře komunikačních a mediálních studií na Athénské univerzitě se specializací na filmovou teorii a praxi. Její filmy byly promítány a oceněny na mnoha mezinárodních festivalech (IDFA, Cinéma du Réel, Filmový festival Margaret Meadové, États généraux du film documentaire, Mezinárodní festival krátkých filmů v Oberhausenu a další), v muzeích a na mezinárodních výstavách. Eva Stefaniová je autorkou knih *10 Texts on Documentary* („10 textů o dokumentárním filmu“, 2007) a *Documentary: The Observation Game* („Dokumentární film: v hlavní roli observace“, 2016). Její články byly publikovány v řadě sborníků. V roce 2014 vydala svou první beletristickou knihu *Finn's Hair* („Finnovy vlasy“).



Eva Stefaniová

VÝBĚR Z FILMOGRAFIE

Athény (Athene), 1995

Akropole (Acropolis), 2001

Abrahám a Jákob (Abraham and Jacob), 2002

Bedna (The Box), 2004

Kolik je hodin? (What Time is It?), 2007

Spolubydlíci (Roommates), 2007

Návrat E. H. Gonata (The Return of E.C. Gonatas), 2012

Rukopis (Manuscript), 2017

Dny a noci Demétera K. (Days and Nights of Demetra K.), 2021



Bedna (2004), Eva Stefani

3. PROCES NATÁČENÍ

RYBÁŘI A RYBOLOV

Yannis Bakogiannopoulos, člen tvůrčího týmu, který se podílel na všech fázích výroby filmu, a autor namluveného textu, poskytl autorům této příručky archivní materiály k přednášce „Metodika natáčení etnografického dokumentu“, kterou přednesl na první Mezinárodním festivalu etnografických a sociologických filmů v roce 1961. Níže uvádíme výňatky z této přednášky, jež osvětlují, jak dokumentární film *Rybáři a rybolov* vznikl.



Filmový štáb při natáčení snímku *Rybáři a rybolov*

MEZI VĚDOU A UMĚNÍM

Pokud jde o metodu, je stejně nebezpečné aplikovat výhradně „vědecký“ i výhradně „umělecký“ přístup k tématu. První z nich umožňuje jen neúplné zachycení reality, zejména co do její hloubky, protože se opírá o logiku a funguje na principu juxtapozice jednotlivých pozorování, avšak mnohotvárnost života vyžaduje vnitřní syntézu a povrchní absurdno je nedílnou součástí našeho bytí. „Umělecký“ přístup s sebou nese tři nebezpečí. Jednak je to možná sil-

ná projekce osobnosti autora, v jejímž důsledku vznikne interpretace skutečnosti, jež může být zajímavá z estetického hlediska, ale falšováním objektivních dat podkopává opodstatněnost existence etnografického dokumentu. Druhým nebezpečím je povrchní žurnalistický nebo cestopisný aspekt, který v konečném důsledku vede k tomu, že jsou si všechny dokumenty navzájem podobné jak obsahem, tak formou. Třetí nebezpečí spočívá v potenciálním nadřazení estetického aspektu všemu ostatnímu, které má za následek hledání krásy za každou cenu. Kombinace vědeckého a uměleckého přístupu nám umožňuje těžit z výhod obou metod: vyjádřením vědecky objektivních a přesných pozorování univerzálně srozumitelným, bytostně emocionálním jazykem umění můžeme dosáhnout našeho cíle, jímž je zachycení a vystižení Pravdy.

TERÉNNÍ VÝZKUM A ZÚČASTNĚNÉ POZOROVÁNÍ

Prvotní myšlenka se zrodila při první návštěvě ostrova Lesbos. Důvěrné setkání s životem, který je naplněný, koncentrovaný, uzavřený a soběstačný a zároveň v neustálé interakci s přírodou, bylo totiž něco, co v lidech denně vystavovaných nevyzpytatelnému a roztříštěnému životu v Aténách dokázal vzbudit zájem. Tento odlišný životní prostor a čas byl tou nejdůležitější a zároveň nejobtížněji uchopitelnou skutečností. Následovala fáze prvotního utváření rozsáhlého materiálu, který měl být zfilmován, při níž byly hlavní objekty zájmu a první témata definovány a formovány podle pravidel úspornosti filmové tvorby.

V této fázi projektu sehrála důležitou roli přítomnost autentického místního obyvatele, Stratise Anastasselise [...], Anastasselis se stal řidičem a poradcem štábu. Všechny záležitosti s ním byly před natáčením dopodrobna probírány, aby měl režisér jistotu, že způsoby a specifický idiomatický jazyk místních zná do posledního detailu.

NATÁČENÍ

Natáčení je nejobtížnější částí tvorby etnografického filmu. Pravda se v dokumentu, který nechce být záznamem přírody, ale studií lidí, nenechá polapit tak snadno. Natáčení takového filmu vyžaduje vědomou a aktivní účast těchto lidí. [...] Proto jsme tyto lidi poté, co jsme se s nimi do hloubky seznámili a uspořádali jsme prostor, nechali nerušeně dělat si svou práci [...]. Filmový štáb se snažil být co nejvíce diskrétní a tichý. Vyčkával a natáčet se začalo až ve chvíli, kdy mu nikdo nevěnoval pozornost. Obrovský problém samozřejmě spočíval v tom, že žád-

ná scéna se nemohla opakovat. Štáb musel zvládnout pořídit všechny záběry za dobu reálného trvání dané scény. Pozitivem ovšem je, že při stříhání jsme byli schopni snadno a úspěšně zrekonstruovat reálný čas.

Kamera se vždy nejdříve přiblížila k natáčeným lidem, zaznamenala jejich existenci a pak opět ustoupila, čímž je zasadila do jejich prostředí a spojila je s realitou, která je obklopovala [...].



Kameraman Mesthenaios při natáčení filmu *Rybáři a rybolov*

Při dekupáži jsme usilovali o jednoduchost: volili jsme objektivy s normální ohniskovou vzdáleností a přirozené úhly záběru, při volbě poměru středních a širokých záběrů jsme pečlivě dbali na to, aby se předešlo nadměrnému používání detailních záběrů, a kameru jsme nechávali pohybovat přirozeně v návaznosti na pohyb natáčeného objektu.

STŘIH

Vyloučena byla tendence přikrašlovat zpracovávané téma tak, aby měl snímek lepší tempo, nebo je jakkoli dramatizovat. Střih nebyl použit jako autonomní výrazový prostředek, který umožňuje materiálu svévolně vtisknout estetický výraz, ale jako technický prostředek pro dokonalé uspořádání vizuálních prvků. Byla tak zachována jednota prostoru a času děje, již se podařilo na pořízených záběry zachytit. Po prvním střihu bylo mnoho scén přestříháno.

V případě potřeby byl použit syntetický střih. Dnes by samozřejmě nebylo přijatelné, aby byl ve filmu například rybář lovící dynamitem v jednom záběru a výbuch v jiném. Teprve jejich současná přítomnost v jednom záběru je propojuje skutečným a pro estetický účinek nezbytným vztahem.

ZVUK A KOMENTÁŘ

Zvuky byly vybrány tak, aby byly realisticky plné a podtrhovaly autentičnost. K vizuálnímu prostoru tak byl přidán prostor akustický, například v podobě neustálé přítomnosti moře.

Anastasselis, který štáb doprovázel, si po celou dobu natáčení systematicky zapisoval vše, co se před jeho očima odehrával – příběh na papíře. Z výsledného štosu těchto stránek popsaných prostým, živým a bohatým místním dialektem vznikl scénář pro voiceover [...]a byl vybrán vypravěč s hlasem, který svou syrovostí a rustikálností ladil s textem a s prostými obrazy života v Mytiléně.

V LÁZNÍCH

V návaznosti na zařazení jejího dokumentu do kolekce sbírky CinEd poskytla Eva Stefaniová autorům této příručky rozhovor o snímku V lázních. Níže uvádíme úryvky z tohoto rozhovoru, které osvětlují, jak dokumentární film V lázních vznikl.²⁶

²⁶ Celý rozhovor můžete zhlédnout [zde](#) (k dispozici jsou anglické titulky): CinEd: Rozhovor s Evou Stefaniovou (režisérkou filmu *V lázních*, 2008)

INSPIRACE

Vždycky jsem měla slabost pro lázeňská města, protože tam jezdila moje babička. [...] Babičkou jsem měla moc ráda a lázeňská města a lidé, kteří tam jezdí, mě vždy fascinovali. Dlouho jsem přemýšlela o tom, že bych chtěla natočit něco, co by nějak souviselo s lázeňskými městy, pořád dokola jsem o tom přemýšlela, až jsem se pak do toho jednou konečně pustila. [...] A také jsem vlastně navštívila Methanu, protože tam tehdy jeden můj kamarád absolvoval vojenskou službu, a protože byl lékař, dělal prohlídky lidem, kteří tam jezdili do lázní. Tam má fascinace dosáhla vrcholu a rozhodla jsem se, že o tom vážně chci natočit film

Protože na rozdíl od převládající představy, že stáří je nutně synonymem pro chřadnutí, staří lidé v sobě mají stále hravost, kterou jsem viděla v Methaně, a vlastně jsem se s ní setkávala i po celou dobu natáčení. Ti postarší lidé se totiž těšili, až zase přijde červen a budou se moci opět setkat a znovu prožít to, co zažili v předchozím roce, takže to bylo jako takový tábor, ale tábor plný radosti a veselí.

Co se mi moc líbilo a velmi mě dojalo, byl pocit pospolitosti, který jsem mezi těmi staršími lidmi našla, a také jejich radost a to, jak se aktivně družili a utužovali vztahy, a konečně i sexuální náboj, který tam byl cítit úplně všude. To jsou věci, které si člověk s tímto obdobím života nespojuje – a také bujarý smích. Tedy všechno, co lidé považují za atypické pro starší věk.

TERÉNNÍ VÝZKUM A ZÚČASTNĚNÉ POZOROVÁNÍ

Koupele se absolvují velmi brzy ráno, pak se spí a celý zbytek dne je takový uvolněný, vaří se, povídá, dívá na televizi. Po celý zbytek dne děláte tohle a družíte se s ostatními, takže si myslím, že musíte mluvit i o sobě, protože když se ostatním neotevřete, proč by se vám měli otevírat oni? Ale já jsem i chtěla, taky jsem se tehdy zrovna učila vyšívat. Mám starší lidi moc ráda, je mi s nimi příjemně, příjemněji než s lidmi mého věku, asi proto, že jsem v dětství strávila hodně času s prarodiči. Takže mě to bavilo, nedělala jsem to kvůli tomu filmu, nikdy nedělám nic kvůli filmu, pokud se mi nelíbí společnost, ve které jsem – to bych tam nešla. Takže to prostě tak nějak přirozeně vyplynulo. [...] Bylo tam pár lidí, kteří nechtěli, a s těmi jsem pak tedy čas netrávila.

OBSERVAČNÍ DOKUMENT

Co se týče formy [observačního dokumentu], nepožijí se žádné rozhovory. Vychází z toho, že se prostě snažíme na místě zůstat co nejdéle. Ne že by z toho byl vždycky automaticky úspěch, tedy ze záznamu delšího časového úseku, ale taky můžete za den získat úplně nejcennější materiál. Snažíme se nedělat rozhovory, ale přirozeně konverzovat, to znamená, že si otázky nepřipravujeme předem a většinou žádné otázky ani nemáme, prostě se necháme



V lázních (2008),
Eva Stefani

pohlíet tím, co se děje. Toto ponoření se do okamžiku je také to, díky čemu si natáčení můžete užít. [...] Trávili jsme spolu čas a bavili se a já si to užívala. Pokud si to nemůžete sami aspoň trochu užít, tak to nemá smysl – tak to alespoň vidím já.

Jiní lidé točí dokumenty sociologické povahy. Já ve svých filmech o sociologický pohled neusiluji, ani je nekoncipuji jako investigativní – kdy se má člověk něco dozvědět, vyvodit závěr. Jde mi spíše o to, aby si divák z filmu odnesl nějaké otázky, nějakou záhadu [...]. Snažím se spíše

zprostředkovat určitý zážitkový stav, u nějž bych si přála, aby jej prožil i někdo jiný, například ponoření se do vody, jde mi tedy spíše o zachycení afektivního zážitku [...] než o vykreslení situace, z níž vyvodíme nějaké závěry. [...] Observační dokument zůstává hádankou, pokud se v něm budete snažit dojít k jasným závěrům, nebude fungovat.

NATÁČENÍ

V bahenní lázni jsem byla celá od bahna a bylo to i trochu nebezpečné, protože jsem nemohla dosáhnout na dno. Hrozilo, že do tam spadnu i se svou malou kamerou. Ale jinak to nešlo, nemohla jsem zůstat venku, jak bych pak natáčela? Takže jsem do toho musela jít, nebo to vzdát. Tak jsem tam vlezla. Nebyla jsem tam hodněkrát, jen třikrát. Bylo to náročné i proto, že jsem musela natáčet z opravdu velké blízkosti. Pořád jsem se něčeho držela nebo mě zezadu držela nějaká žena, abych měla alespoň nějakou stabilitu a taky abych nenatáčela tu druhou ženu, kterou byste samozřejmě nepoznali, ale kdyby jí došlo, že ji natáčím, a ona nechtěla... [...] Nemohla jsem se seznámit se všemi, už proto, že jsem tam nestrávila moc času, ve Filip-poi jsem byla jen týden na rozdíl od Kaiafasu, kde jsem byla dlouho. Tam jsem strávila měsíc a půl. U dokumentárního filmu není vždycky třeba, aby člověk lidí, které natáčí, poznával dlouho, ne vždycky je to nezbytné.

Tam [v podzemních lázních v Kaiafasu], protože to byla taková zvláštní událost, že jsme šli také do vody, jsme se neseťkali s žádnými námitkami. Spousta věcí nám utekl, protože v jednu chvíli se rozbila kamera a oni pak začali velmi hezky mluvit o válce. To bylo ostatně téma, které se velmi často opakovalo – válka a okupace. A také se strhla obrovská hádka o válce a o Němcích [narážka na druhou světovou válku]. To se nám nepodařilo zaznamenat, protože se nám rozbila ta kamera a my tehdy nahrávali ještě na kazety, které nešly opravit... a já pak už nemohla chtít, aby se k tomu tématu vrátili.

Byli jsme dva [kameramani], ale někdy jsem natáčela i sama. Na lkarii jsem byla úplně sama. Vzpomínám si, jak jsem jednou byla na lkarii, abych zjistila, kde jsou takové brázdy... ne brázdy, ale taková místa v moři, kde jsou v té vodě termální lázně, a já nebyla připravena natáčet a neměla jsem s sebou plavky, ale bylo to buď, anebo, protože jsem další den zase odjížděla. Našla jsem je, a tak jsem si řekla, že tam vlezu ve spodním prádle a uvidím, že prostě počkám, kdo přijde. Tak jsem tam vlezla ve spodním prádle a říkala si, že ve vodě mě neuvidí [...] a přišli tam nějakí dva přátelé, kteří o něčem filozofovali, tak jsem se jich zeptala, jestli prosím můžu natáčet, že točím dokument... A oni na to: „Jen natáčeš, holka, natáčeš.“ Takže narazíte taky na lidi, kteří se vůbec nestydí. Myslím, že v tomhle směru pomáhá ta voda, do značné míry je to podle mě takové osvobozující. Protože jedna věc je potkat člověka slušně oblečeného na nějaké společenské akci a úplně něco jiného zase je, když se zrovna cachtá ve vodě...



**V lázních (2008),
Eva Stefani**

STŘIH

Střih mi vždycky zabere hrozně moc času, protože se nemůžu rozhodnout. Co je příběh, co je co... strašně se v tom zamotávám, a i když natáčím málo, nikdy toho totiž nenatočím moc, stejně nám střih trval rok. [...] Člověk má apriori představu, jak má výsledek vypadat a v natočeném materiálu to nemusí zrovna být. [...] Můžete mít nějakou představu – například máte už napsaný scénář –, které ale pak realita neodpovídá [...]. Něco vám utkví v hlavě, utkví vám třeba nějaký pocit, který sice vychází ze skutečnosti, ale je to prostě něco, co ve filmu chcete, i když zároveň říkáte, že se chcete nechat pohlit realitou, což se mi stává často, a oprostít se od toho vždy zabere spoustu času.

1. ROZDĚLENÍ FILMŮ NA KAPITOLY

RYBÁŘI A RYBOLOV



1 – Informace a úvodní titulky se záběry rybolovu a každodenních činností. (00:00)



2 – Vyprávění a záběry rybářů a pohledy na vesnici a starobylý hrad v Molyvosu, záběry kavárny a uliček ve vesnici a žen a dětí při jejich každodenních činnostech. (01:34)



3 – Vyprávění a záběry na různé druhy rybolovu za pomoci rybářských sítí a lodí. (03:08)



4 – Vyprávění a záběry nočního rybolovu za pomoci traulerů s vlečnými sítěmi a scéna s dětmi lovcími ryby s loučemi a harpunami. (04:44)



5 – Krátká sekvence s vyprávěním a záběry rybolovu za pomoci kiurtosu, techniky „zarganio“ a dlouhé lovné šňůry. (09:34)



6 – Vyprávění a záběry rybolovu za pomoci dynamitu. (10:31)



7 – Vyprávění a záběry žen jdoucích do kostela, mužů v kavárně a dětí před kinem. (12:16)



8 – Vyprávění a záběry rybolovu za pomoci motorového trauleru. (13:30)



9 – Vyprávění o dnech, kdy nelze rybařit, a záběry rybářů v rybářském oblečení a s náčiním čekajících v kavárně na změnu počasí. (17:36)



10 – Vyprávění a záběry rybolovu za pomoci plážového nevodu a jeho tahání ze břehu spolu se záběry lovu chobotnic a dětí lovcích na pláži. (18:18)



11 – Záběry dítěte, osla, kavárny a relaxujících lidí ve vesnici. V posledním záběru hodí rybář síť směrem k objektivu kamery. (21:50 - 22:39)

V LÁZNÍCH



1 – Záběry z rodinného archivu filmařky s babičkou doprovázené jejím vyprávěním formou voiceoveru o jejím vztahu k lázeňským městům. Temný záběr na podzemní lázně a úvodní titulky. (22:56)



2 – Titulek „Jezero“, záběry na jezero, staré muže hrající karty a ženy, které buď mluví do kamery, nebo hovoří mezi sebou uvnitř a vně lázeňských zařízení. (23:56)



3 – Titulek „Parlament“, záběry na návštěvníky lázni u moře připravující se na neformální shromáždění, věšení zrcadla a záběry na různé mužské řečníky na shromáždění. (27:49)



4 – Titulek „Ranní koupel“, záběry lodí plujících po jezeře tam a zpět a záběry podzemních lázni v pološeru, v nichž návštěvníci mluví na kameru a při tom zpívají a žertují. (32:56)



5 – Scéna, v níž se starší muž s filmařkou dělí o své vzpomínky, zatímco jí ukazuje fotografie. (37:45)



6 – Titulek „Bahenní koupel“, záběry žen, které si užívají bahenní koupel a u toho zpívají, smějí se, pokřikují a mluví na kameru. (39:09)



7 – Titulek „Zaoceánský parník“, záběry na neformální shromáždění návštěvníků lázni a záznamem proslovu muže, který říká: „Přátelé, jsme všichni společně na zaoceánském parníku.“ (42:16)



8 – Titulek „Poledne“, jedna žena vaří, další ženy se scházejí, pijí kávu a předpovídají budoucnost z šálku kávy. (47:49)



9 – Titulek „Horký minerální pramen“, záběry z pláže, lidé se baví o léčbě lepry a uzdravení těla i ducha. (51:51)



10 – Titulek „Koupel za pozdního odpoledne“, záběry starších lidí, jak flirtují, zpívají a tančí v týchž podzemních lázních. (55:27)



11 – Titulek „Poslední parlament“, záběry z rozlučkového shromáždění neformálního parlamentu a recitace básně. (1:05:17)



12 – Závěrečné titulky a záběry starších lidí v bazénu. (1:12:04)

2. FILMOVÉ OTÁZKY

ROLE VODY

Společným prvkem obou dokumentů je to, že jsou byly natočeny v převážně vodním prostředí. Záběry ze života lidí na souši, jak v rybářské vesnici, tak v lázeňských zařízeních, vždy doprovází záběry, ve kterých dominuje voda. Je možné, že prvek vody, který tato místa obklopuje a protéká jimi, nás vede k tomu, že tyto natočené skutečnosti vnímáme jako poetičtější. Tím, že jsou lidé a věci zachyceni na záběrech obklopeni vodou, je pozornost diváků poutána na jejich pohyb, přemisťování a proudění. Tím, že zachycují vodu, oba dokumentární filmy – každý svým vlastním způsobem – proměňují záznam skutečnosti v umělecký zážitek, díky němuž nesledujeme jen statické obrazy lidí, ale obrazy plynoucí v rytmu, který prohlubuje náš prožitek z jejich sledování. Koneckonců voda a film sdílí dvě vlastnosti: pohyb a plynutí. Film zachycuje obrazy vody již od svých prvopočátků. Jeden z prvních sledovacích záběrů (anglicky „tracking shot“) v historii kinematografie byl pořízen na plovoucí lodi (viz Souvislosti, s. 33). Vzhledem ke schopnosti tohoto nového média zachytit pohyb a čas se zájem filmařů přirozeně obracel k prvku, který plynutí času vyjadřuje nejlépe (jak se ostatní říká: „čas plyne jako voda“). Jinými slovy, zkoumáním vody coby filmového obrazu zkoumali zároveň možnosti filmového média. Voda je tedy ideální prostředí, když chce autor vyjádřit, že svět je v neustálém pohybu a nepřetržitě se mění a že i samotná realita může mít hlubší vizuální rytmus. Filmy, které zkoumají obrazy vody, mají vlastně potenciál odhalit běžně neviditelný rozměr, protože realitu vykreslují jako něco, co je v neustálém pohybu.²⁷

Rytmus filmu *Rybáři a rybolov* udává rybolov – náročná práce, která poukazuje na nesnadný život lidí živených mořem. Kamera si navíc udržuje odstup, ve filmu je jen hrstka záběrů tváří z blízka, natáčené osoby se nedívají do kamery a s tvůrci filmu na záznamu vůbec nekomunikují. Přesto dokument expresivním využitím obrazů moře ukazuje spolupráci, kterou vyžaduje většina metod rybolovu. Ve filmu je mnoho záběrů s panoramatickým pohybem kamery, které zachycují život v přístavu, ale také poměrně dlouhé sledovací záběry z paluby lodi, které sledují pohyb lodí a zprostředkovávají nám pocit, který člověk zažívá při plavbě na moři. Ale i v záběrech, na nichž moře zachyceno není, například v záběrech dětí a žen, je přítomen mořský vánek, čímž se poeticky skládá ucelený portrét místa na mořském pobřeží.

Ve snímku *V lázních* se režisérka za kamerou v mnoha případech koupe spolu se zachycenými lidmi v lázních. Vzniklá intimita tak usnadnila natáčeným lidem obracet se na kameru bez

ostychu a rozpaků. Vodní či tekutý prvek na záběrech lidí ve vodě nebo v bahně neplní pouze dekorativní funkci, ale zdá se být rovněž funkční, neboť přispívá k uvolněnosti komunikace. Navíc, díky času, který filmařka věnovala tomu, aby se s návštěvníky lázní před natáčením seznámila a pobavila, pak byli tito postarší lidé ochotni odhalovat aspekty svých já, které společnost u lidí v jejich věku již běžně neočekává – žertují, smějí se, flirtují a zpívají, čímž „zahánějí“ neduhy a problémy spojené se stářím. Stefaniová upřednostňuje poměrně dlouhé záběry snímané z ruky, které sledují pohyb či pohledy natáčených osob. Tento způsob, který je méně závislý na využití stříhu, umožňuje autorce zaznamenat situace a vztahy nechat přirozeně se odvíjet v průběhu jednotlivých záběrů a jejich střídání, takže diváci při sledování filmu mají věrněji zprostředkováno reálné plynutí času zaznamenaných událostí.

REKONSTRUKCE ZACHYCENÉ REALITY

Střih je fáze v procesu výroby dokumentárního filmu, během níž režisér se stříhačem konstruuje nebo vymýšlejí příběh. V jistém smyslu plní stříhač s režisérem roli scenáristy. Poté, co několikrát zhlédnou natočený materiál a vyzkouší různé způsoby, jež jim umožňují odvyprávět realitu zachycenou kamerou, v podstatě začnou psát celý příběh úplně od začátku. Pracují jak na celkové struktuře vyprávění, tak na detailech jednotlivých scén. Jak říká Eva Stefaniová, u observačních dokumentů se autoři stříhovou prací nesnaží docílit emocionálního vyvrcholení, ale nenápadně odvyprávět příběh, jehož smysl diváci odvozují ze souvislostí mezi zdánlivě bezvýznamným děním a situacemi v mozaikovém mikrokosmu filmu.²⁸ Podstatou dokumentárních filmů zařazených do tohoto programu není dramatický příběh se zápletkou točící se kolem dosažení určitého cíle, při jehož sledování se divák silně identifikuje s konkrétními postavami. Tyto dokumenty jsou sice uspořádány a strukturovány jednoduše a srozumitelně, ale jako výsledné celky nám předkládají vyprávění, jež nám uměleckou formou odhalují v jednom případě podobu soužití rybářské komunity s mořem a ve druhém hravé vztahy, které mezi sebou navazují starší návštěvníci termálních lázní.

Ve filmu *Rybáři a rybolov* je celková struktura dána nejprve představením různých metod rybolovu a poté problémy, které vyvstávají, například když počasí neumožňuje vyrazit na lov na otevřeném moři. Dokument však od začátku nepředkládá pouze záběry rybolovu, ale prokládá je i záběry žen a dětí, například při nedělních aktivitách, a splétá tak tapisérii vykreslu-

27 Amy Suzanne Houghová, *The Liquid Eye: A Deleuzian Poetics of Water in Film*, dizertační práce, Kalifornská univerzita, 2019, s. 31–35, https://escholarship.org/content/qt4qt0j2xf/qt4qt0j2xf_noSplash_4fc78cbedbd933d30ba64d7b7a7ced0f.pdf

28 Eva Stefaniová, *Documentary: The Observation Game*, op. cit., s. 103.28

jíci vztah obyvatel rybářské vesnice k moři. V jednotlivých scénách je navíc vždy zachována rovnováha mezi širokými záběry, které divákovi umožňují mohl vnímat prostředí a prostory, středními záběry a několika záběry zblízka, které zdůrazňují lidi a jejich činnosti. Navíc, jak bylo zmíněno výše, je ve filmu hodně poměrně dlouhých záběrů a sledovacích záběrů pořízených z paluby lodi. Stříhem umně využívajícím obrazy života na moři a u moře s všudypřítomným prvkem vody byl snímku vtisknut vizuální rytmus připomínající svým plynutím pohyb vody, který diváka vede od moře k pevnině a zpět na moři, a filmu pomáhá vykreslit život v této rybářské komunitě. Tento plynoucí vizuální rytmus podtrhuje i zvuková stránka filmu, která například kombinuje zvuky moře a rybářského vybavení s hudbou modernistického skladatele Yorgose Sicilianose.²⁹Hudební doprovod je napsán pro kytaru, violoncello, klavír, flétnu a santúr a kromě melodických motivů v něm zaznívají také témbrové kontrapunky k zobrazovanému ději. Sicilianos v hubením doprovodu spojil různé rafinované idiomy lidové hudby s modernější experimentální hudbou. Akustické obrazy utvářené zvukovou stránkou a hudebním doprovodem jsou důležitými složkami specificky plynoucího rytmu dokumentu.

Dalším prvkem, který dokument strukturuje, je voiceover. Stojí za zmínku, že když se po válce začala rozvíjet etnografická dokumentární tvorba, bylo používání voiceoveru (tedy formy extradiegetického komentáře, kdy mluvčí přímo oslovuje diváky, aniž by se ve filmu objevil) kritizováno, protože voiceover v mnoha případech divákům diktoval, co mají vidět, co si mají myslet a co mají cítit.³⁰ V tomto dokumentu sice namluvený text informuje diváky o metodách rybolovu, jak bylo zmíněno výše, ale díky spolupráci tvůrců s obyvatelem ostrova (viz Proces natáčení, s. 14–15) rovněž čerpá z místních jazykových idiosynkrazí, díky čemuž působí akustický obraz doprovázející obrazový materiál autentičtěji.

Na začátku snímku *V lázních* slyšíme zvuk mořských vln a vidíme západ slunce. Poté slyšíme hlas režisérky, která vypráví, jak ji babička brávala do lázní, a sledujeme video z rodinného archivu, na kterém je zachycena jako dítě s babičkou na pláži. Stefaniové používá ve svém dokumentu voiceover pouze jednou na začátku filmu, kdy hovoří v první osobě a divákům nesměle popisuje své subjektivní zážitky, jež ji motivovaly k natočení tohoto observačního dokumentu. Následně je narativní struktura tvořena střídáním záběrů lázní a aktivit starších lidí v lázeňských městech. Ačkoli záběr z potměných lázní, který následuje bezprostředně po záběrech z rodinného archivu, od počátku navozuje atmosféru tajemného, vodního pro-

středí, první dvě sekvence Stefaniová věnuje záběrům na starší lidi zachycené mimo vodu. Rovněž se zdá, že se režisérka snaží zachovat rovnováhu mezi prostorem věnovaným mužům a ženám. Například po scénách, v nichž sledujeme neformální shromáždění mužů, následují záběry žen buď v bahenní lázni, nebo při kávovém rituálu, a scénu se ženami v podzemní lázni a mužem, který pronásí poměrně vtipný stereotyp (podobný stereotypu, který pronásají ženy o mužích), zase záběry staršího muže, který nám ukazuje staré fotografie a vypráví o svých vzpomínkách. Stříhovým zpracováním snímku, kdy se střídají záběry pořízené ve vodě a mimo ni, se tedy autorka snaží zprostředkovat divákům fyzický pocit, který starší návštěvníci lázní zažívají, ale také jejich hravé interakce – flirtování, zpěv a hádky –, jakož i celkovou atmosféru kamarádství a příslušnosti k tomuto dočasnému společenství. Dojemná scéna loučení a plánování opětovného setkání příští rok zařazená ke konci filmu působí jako protipól k tomu, co jsme do té chvíle viděli, jelikož je poněkud melancholičtější. Stříh zde tak propojuje tento emocionální zážitek s radostnými stavy, jež starší návštěvníci lázní prožívali ve vzájemné společnosti v předchozích scénách. Kromě hudebního podkresu úvodních a závěrečných titulků zaznívají v celém dokumentu pouze přirozené zvuky. Stefaniová navíc používá záběry s poměrně dlouhou stopáží a zaznamenaným přirozeným pohybem kamery, čímž divákovi zprostředkovává dojem neustálého pohybu typického pro vodní prostředí. Tím, že tyto rozpohybované záběry poskládala do relativně jednoduché struktury, se jí podařilo docílit toho, že hravé koupací rituály starších lidí jsou intuitivně srozumitelné.

29 Viz Valia Christopoulouová, Yorgos Sicilianos, Hellenic Music Centre, https://hellenicmusiccentre.com/index.php?id_category=40&controller=category&id_lang=1

30 Eva Stefaniová, *Documentary: The Observation Game*, op. cit., s. 61–62.

ANALÝZA SNÍMKU RYBÁŘI A RYBOLOV

ANALÝZA FILMOVÉHO POLÍČKA

Návrat do přístavu

(Kapitola 9, 17:36)

POPIS

Toto políčko je z desetivteřinového záběru, prvního ze sekvence zařazené ke konci filmu, která pojednává o neúspěchu při rybolovu a poukazuje na skutečnost, že ne vždy se rybáři z výpravy vracejí s dobrým úlovkem.

Stejně jako všechny filmové obrazy je i toto konkrétní políčko vymezeno pravoúhlými okraji obrazovky. Vlevo je vidět budova, která s výjimkou kousku oblohy v levém horním rohu dominuje prostoru u levého okraje. V dolní části políčka vidíme moře a drobné vlnky a odrážející světlo nám zprostředkovává jeho strukturu. Vidíme rovněž molo. V pozadí jsou vidět kopce a hory a v horní části políčku pak obloha s řídkými mraky. Zleva doprava kráčí po molu muž směrem k jeho konci. Pohyb v tomto obraze vychází zprava doleva, z místa, kde do záběru vjíždí loď, která míří k molu a je navigována mužem stojícím na přídí. Získáváme dojem, že loď dopluje až k molu a vrátí se do přístavu.

ANALÝZA

Analýza vizuální kompozice políčka nám umožňuje si položit otázku, zda vypráví nějaký příběh – tedy jak může jedno filmové políčko zachycující jediný okamžik vyjádřit hlavní myšlenku celého dokumentárního filmu. Pro Henriho Cartier-Bressona, který je považován za jednoho z nejvýznamnějších fotografů 20. století, je „rozhodující okamžik“ zachycen tehdy, když na fotografii „[...] ve zlomku vteřiny současně doceníme význam události i přesné uspořádání forem, které této události dodává patřičný výraz.“³¹

Kompozice tohoto konkrétního políčka je geometricky uceleně uspořádána. Vizuální informace jsou uspořádány vertikálním tvarem budovy a horizontálním tvarem mola vyběhajícího zleva, mírným zvlněním klidné hladiny moře od spodní části obrazu horizont a statickými objemy hor v pozadí a jasnou oblohou, která se rozprostírá v horní části obrazu. Úroveň, na níž je horizont umístěn, jakož i použité odlišné odstíny šedé utváří vyváženou geometrickou kompozici, která ladí s horizontální dynamikou pohybu ve dvou třetinách obrazu:³² lodí a lidí, kteří se se-



tkají v rozhodujícím okamžiku návratu do přístavu. Vizuální kompozice políčka odkazuje na jeden z hlavních narativních prvků dokumentu: návratu do přístavu z rybolovu a setkání rybářů s ostatními vesničany, se kterými se podělí o úlovek.

ANALÝZA ZÁBĚRU

Dívka: tvář místa

(Kapitola 2, 02:53–03:07)

POPIS

Toto je poslední záběr z úvodní scény dokumentu. V záběru vidíme malou holčičku, která jde po vyšlapané dlážděné cestičce. Kamera zůstává nehybná, ale pohybuje se kolem své osy, přičemž holčičku sleduje, jak sestupuje po schodech a blíží se ke kameře. Hned na začátku je tak naznačeno, že dokument nepojednává pouze o rybolovu, ale také o život v této komunitě.

31 Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, Simon & Schuster, New York, 1952.

32 K pravidlu třetin viz Yannis Skopeteas, *Camera, Light and Image in the Digital Audiovisual Recording*, Ion, Athény, 2017, s. 246–247.



ANALÝZA

Záběr začíná jako široký, postupně se mění na střední záběr a končí jako záběr zblízka, přičemž je doprovázen hudebním podkresem, který připomíná cinkání. Proměna záběru z širokého přes střední až v záběr zblízka je dána pohybem dívky v prostoru vůči pohybu kamery snímající z neměnného bodu. Na začátku záběru, kdy je široký a kamera v poměru k dívce stojí nízko a snímá zdola nahoru, se holčička pohybuje do strany z levého horního rohu obrazovky do jejího středu. Díky dlážděnému prostoru s jasnými rovinami a pohybu dívky se diváci v obraze na tomto širokém záběru snadno orientují. Vidíme, že holčička si při sestupu drží šaty, pravděpodobně proto, aby jí je nezvedal vítr, a že na druhé straně, kterou nevidíme, drží něco v ruce. Poté, zatímco dále schází po dlážděné ulici, se záběr za pohybu kamery mění ve střední a dívka je snímána z čelního úhlu. Střední záběr nám odhaluje dívčinu tvář, a pokud se na ni zadíváme pozorně, uvidíme, že vyplazuje jazyk. Tím, že nám ukazuje její tvář, střední záběr může potenciálně vyvolat emocionální reakce, protože nám umožňuje blíže si prohlédnout pohyby dívčina těla. Když dívku pozorujeme, zároveň cítíme, že by mohla spadnout nebo by jí mohl srazit poryv větru, cítíme jakési blíže nespecifikované nebezpečí... Když dívka prochází kolem kamery, záběr se mění v detailní. Poté se relativní pozice kamery změní – holčičku snímá z výšky – a záběr končí tím, že zaostří na její druhou ruku a odhalí, že dívka v ní drží bochník chleba a knihu. Hudební podkres v nás vyvolává dojem, že by snad mohla být na cestě do školy, a celkově vyznívá vesele.

Záběru se daří vytvořit plynule se odvíjející a afektivní obraz, protože kromě pohybu dívky a pohybu kamery využívá rovněž jednak přechod od širokého záběru přes střední a po záběr zblízka a jednak geometrické uspořádání a dynamiku diagonálních rovin, vytvářených sklonem a strukturou schodů na dlážděné ulici. Středobodem záběru je ona dívka, ale ve zbytku filmu se již neobjevuje. Dokument nechce divákovi představovat konkrétní lidské postavy a vyvolávat emoce prostřednictvím jejich osobních příběhů. Záběr na tuto holčičku představuje letmý obraz, který je spolu s dalšími záběry mužů, žen a dětí jen jednou ze součástí komponovaného objektivního, ale zároveň kreativního filmového portréту jednoho místa.

ANALÝZA SEKVENCE

Noční rybolov

(Kapitola 4, 04:44 - 09:33)

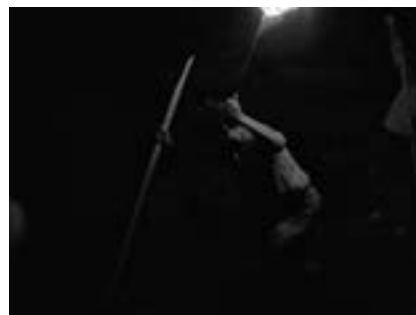
POPIS

Zatímco ostatní druhy rybolovu jsou v dokumentu popsány stručněji, tato konkrétní sekvence (se čtyřmi scénami a celkem dvaadvaceti záběry), která zobrazuje noční rybolov za použití traulerů, je delší než ostatní a má ústřední význam. Dokument zde využívá hry světla a tmy a pomocí střihu v necelých pěti minutách vykresluje život rybářů, období od odpoledne do úsvitu následujícího dne. V celé sekvenci slyšíme zvuky moře a rybářských člunů i hudební melodii a tóny.

První scéna, v níž sledujeme přípravu traulerů, se skládá z deseti záběrů, přičemž je dodržen poměr záběrů zblízka, středních záběrů a širokých záběrů. Po středních a detailních záběrech mužů odtlačujících člun pořízených z moře následuje široký záběr, tentokrát pořízený z plá-

že. Akustický obraz utváří zvuky člunu taženého do moře a vplouvajícího do vody. Navíc po širokém záběru, v němž vidíme molo s čluny a v popředí a uprostřed obrazu rybářskou lampu a slyšíme poněkud melancholickou kytaru, následuje polodetail muže kontrolujícího rybářskou lampu snímáný z nadhledu. Záběr divákovi poskytuje neobvyklý pohled na obličej muže, protože není snímán z čelního pohledu nebo ze strany jako obvykle, ale z nadhledu, jako by ležel na hladině moře.

Druhá scéna, v níž potmě rybaří skupinka chlapců, se skládá ze čtyř záběrů, v nichž je slyšet pouze šumění mořských vln a vítr. Všechny záběry jsou nasnímány z podhledu a z jednoho místa, přičemž kamera je pravděpodobně umístěna přímo na kamenité pláži. Kameraman zde využívá kontrast světla a tmy (šerosvit). První záběr scény je široký a nasnímáný z přímého úhlu. Otevírá jej úplně černý obraz. Horizont na záběru je poloosvětlený, což podtrhuje světla hořících loučí, které chlapci nesou. Ve druhém záběru, kdy kamera zabírá obličej chlapce z podhledu, působí ostatní postavy, jako by se vznášely ve vzduchu. Třetí, střední záběr sleduje dalšího chlapce a zachycuje tento způsob rybolovu v jeho úplnosti. Čtvrtý záběr je široký a je koncipovaný tak, že doplňuje úvodní záběr. První a po-



slední záběr byly totiž natočeny najednou jako jeden záběr. Při střihání filmu však byla první část zařazena jako závěrečný záběr, a část, která po ní původně následovala, byla použita jako úvodní záběr této scény.

Třetí scéna, zobrazující noční rybolov za použití traulerů, se skládá ze šestnácti záběrů. První čtyři jsou široké a střední a vidíme na nich, jak traulery s rybářskými lampami vyplouvají dál na moře. Slyšíme zvuky moře a rybářského náčiní a drásavý hudební doprovod s pomalými basovými tóny violoncella a klavíru. Pohyb kamery v některých z těchto záběrů kopíruje pohyb plavících se traulerů. Následujících deset širokých a středních záběrů je soustředěno na hlavní trauler, z něž rybáři nahazují sítě a vytahují v nich ryby, zatímco ve středních a detailních záběrech se kamera zaměřuje na rybářské vybavení a muže, v jejichž výrazech se zračí náročnost této profese. Poslední dva záběry, v nichž se lodě vracejí před svítáním na pevninu, byly natočeny v pohybu jako sledovací záběry. I tuto scénu tvoří kombinace širokých, středních a detailních záběrů, jež umožňuje proces rybolovu vykreslit v jeho úplnosti. Co činí tuto konkrétní scénu tak působivou, je všudypřítomná tma, kterou dále podtrhuje fotografické využití kontrastního světla rybářských lamp.

Poslední scéna, která sestává z dvanácti záběrů, je na rozdíl od té předchozí natočena za vydatného ranního světla. Hudba je živější, zaznívají v ní vyšší tóny violoncella, klavíru, kytary a flétny, a díky melodiím hraným na santúr, jeden z tradičních nástrojů ostrova Lesbos, je rovněž folklornější a melodičtější. Scénu otevírá obraz grilu, na kterém se připravují ryby pro rybáře po nočním rybolovu. Poté se záběr rozšiřuje a v širokém záběru vidíme muže při jídle a také na několik koček, které situace „využívají“. Následují tři široké a střední záběry na přístav a navrátivší se muži, z nichž někteří odpočívají a jiní se dělí o jídlo. V dalších pěti středních záběrech a polodetailech se kamera přibližuje k tvářím a zaměřuje se na gesta, prokládá je záběr na psa a narativ se opět snaží zdůraznit náročnost živobytí těchto lidí. Scénu uzavírá široký záběr na přístav. I zde je pomocí širokých, středních a detailních záběrů zachycen přístav, jedno z míst setkávání vesničanů. V této scéně se však kamera dostává o něco blíže, světlé střední až detailní a detailní záběry jsou soustředěny na tváře rybářů a zachycují jejich únavu.





ANALÝZA

Analýza této sekvence bere v úvahu jak to, jak byla každá scéna sestříhána zvlášť, tak to, jak jsou jednotlivé scény nakombinovány. Především je z výše uvedených popisů zřejmé, že téměř každá scéna dodržuje poměr širokých, středních a detailních záběrů, aby byl zachycen celý prostor, jakož i blíže činnosti a osoby, které je vykonávají. Za poznámku stojí, že se dokument vyhýbá velkým detailům, protože autoři usilovali především o nezaujatý a pokud možno objektivní styl. Nicméně natáčení ve tmě v prostředních scénách mu přece jen dodává dramatictější tón.

Co se týče vztahu mezi jednotlivými scénami, první byla natočena za odpoledního světla a poslední za ranního, zatímco obě prostřední byly natočeny za tmy. V nočních scénách, v nichž je využíváno kontrastu světla a tmy, nejsou formy kompozice vymezeny obrysy prostředí, ale rozlišeny prostřednictvím juxtapozice světlých a tmavých ploch. Světlo není do prostoru pouze rozptýleno, ale samo prostor utváří a zvýrazňuje tváře a činnosti rybářů. Realita se tak dramaticky proměňuje ve hru světla a tmy.

Scéna s chlapci s loučemi navozuje tajuplnou atmosféru. Zatímco se realita chlapců natáčením transformuje, máme prostor rozeznat ve světle loučí jejich tváře. Můžeme říci, že zde sledujeme zároveň záznam reality i její specifický obraz, z něž se vynořuje realita nová, obrazová. Je to dramatizace skutečnosti, jež odhaluje další estetické a smyslové rozměry zachycené činnosti. Tato konkrétní scéna navíc z dramaturgického hlediska funguje jako prolog ke zbytku sekvence a zesiluje následující scénu, v níž je zachycen noční rybolovu za použití traule-rů a která je více popisná.

Pokud se pozorně zaměříme na to, jak se tato konkrétní sekvence odvíjí, můžeme pochopit, jak jí byl prostřednictvím střihu vtisknut tvůrčí výraz. Střih pomáhá celý proces rybolovu od soumraku do úsvitu srozumitelně vykreslit, ale také jej zpracovat kreativním a estetickým způsobem za využití hry hry světla a tmy a záběrů tváří rybářů v ranním světle.

Je však třeba podotknout, že součástí tohoto tvůrčího zpracování jsou i zvukové obrazy. Ve prostředních, nočních scénách, především pak v druhé scéně s chlapci, přichází pauza v hudebním doprovodu a je slyšet pouze šumění moře a vítr, což může přispívat k dramatickému vyznění scény. Nízké tóny a znepokojivý hudební podkres ve třetí scéně, v níž sledujeme noční rybolov, pomáhají vyjádřit náročnost a namáhavost tohoto druhu rybolovu. Navíc kyta-ry zaznívající v první scéně mají melancholičtější výraz, zatímco hudební doprovod v poslední scéně je živější a je do něj rafinovaně zakomponována místní akustická idiosynkrázie, která dokresluje atmosféru uvolnění a odpočinku po celonočním rybolovu a opětovném setkání v přístavu, v tomto společném komunitním prostoru rybářské vesnice. A konečně namluvený komentář, který v prvních třech scénách spíše popisuje zaznamenané činnosti, v poslední scéně obrací naši pozornost k propadlým tvářím odpočívajících rybářů, v nichž se zračí jejich strasti a únava z tvrdé práce.

ANALÝZA SNÍMKU V LÁZNÍCH

ANALÝZA FILMOVÉHO POLÍČKA

Obklopeni mořem
(Kapitola 3, 27:49)

POPIS

Toto filmové políčko pochází z prvního záběru ve třetí sekvenci filmu, který trvá pouhých šest vteřin. Tato sekvence, která nese název „Parlament“, nás seznamuje s neformálními shromážděními návštěvníků lázní v Edipsosu. Na políčku vidíme mořskou scenérii. Jedná se o široký záběr pořízený nehybnou kamerou, v němž moře zabírá zhruba dvě spodní třetiny obrazu. Vidíme lidi koupající se v moři s hladinou mírně zvlněnou jejich pomalým pohybem ve vodě. To, jak je kamera v horní části políčka zaostřena na horizont, harmonicky dokresluje nehybnost vody, zatímco samotný vizuální střed obrazu dává svou prázdnotou vyniknout okrajům obrazu.

ANALÝZA

Prostřednictvím jednoduché a jasné vizuální kompozice kombinuje toto filmové políčko geometrickou abstrakci, tj. uspořádání koupajících se lidí v různé tvary a linie, s otevřenou perspektivou mořské scenérie. Toto filmové políčko obsahuje zároveň statickou i dynamickou krajinu – na jedné straně klid a nehybnost a na druhé straně drobné pohyby a latentní změny v atmosféře pramenící z klidného moře a náznaku měnícího se světla na otevřeném horizontu. V obraze vidíme hlavy koupajících se lidí jen jako malé body, protože jejich těla jsou ponořena v moři. Tímto záběrem nám autorka ukazuje, že koupající jsou obklopeni mořem a že i přes jejich hravé hašteření v dalších záběrech bude všemi záběry postav v celém dokumentu prostupovat uklidňující a terapeutický prvek vody. Jinými slovy, režisérka zde stanoví, že prostorem, v němž se bude dokument odehrávat, je tekutý prostor vody.



ANALÝZA ZÁBĚRU

Zpodobnění radosti
(Kapitola 6, 39:09 - 39:44)

POPIS

Tento konkrétní záběr je úvodním záběrem sekvence, v níž je popsáno, co bychom mohli nazvat „radostí z bahenní koupele“. Jedná se o záběr pořízený ruční kamerou, který začíná středním záběrem a končí záběrem zblízka. Na začátku vidíme uprostřed záběru záda postavy pokryté bahněm, a slyšíme ženský hlas zpívající dětskou melodii. Kamera postavu dožene ve chvíli, kdy otáčí hlavu směrem k pozadí záběru, přičemž ji zabírá ze strany. Hned poté se postava otočí ke kameře a my vidíme ženskou tvář pokrytou blátem, na níž vynikají její rozesmáté oči a široký úsměv. Všude kolem vidíme další osoby a těla pokrytá blátem v prostoru areálu na pravé straně obrazu. Ke konci záběru, přibližně stejně blízko objektivu, žena kameru osloví a zvolá: „To je nádhera! Na Adama!“



ANALÝZA

Stefaniová tuto scénu z bahenní lázně uvozuje obrazem těla, a co víc, tváře. Svou volbou začít portrétem radosti z bahenní koupele, která z této ženy vyzařuje, pořízením z ruky kamerou s běžným objektivem pro záběry zblízka signalizuje, že její způsob pozorování není vůbec nezúčastněný a nebude si při něm udržovat odstup. Výchozím bodem není prostor, ale to, co lidé v tomto prostoru prožívají. Pohyb těla spolu s pohybem kamery vytváří vizuální juxtapozici různých os a směrů, zatímco přítomnost dalších těl v pozadí celou kompozici umocňuje. Ve výsledku dochází k harmonickému prolnutí rytmu udávaného ženou a rytmu sledovaného kamerou. Filmový obraz zde tak plní především roli prožitku z pohledu filmaře, který je záznamem zprostředkovaným očím diváka.

Tato observační hra navíc díky pohotovosti kamery odhaluje důvěrný vztah, který filmařka s radostnou ženou navázala. Takovýto přístup nelze aplikovat, pokud je kamera používána jako neosobní prostředek záznamu, ale pouze tehdy, když je používána jako prostředek pro navazování vřelých, osobních vztahů mezi filmařem a natáčenými subjekty. Navíc píseň, kterou si žena prozpěvuje, snad může vyjadřovat její touhu po jakémsi návratu do dětství, kdy člověka nespojují konvence, a její slova značit oslavu nahého těla.

Zachycená nahá těla a tváře jsou nicméně pokryty bahnem. Natočení lidí tedy nejsou tak docela nazí. Rozměr tělesnosti je zde vytvářen úplným pokrytím nahých těl termálním bahnem a odkazuje na sochařské/plastické umění. Tvárnost vizuální formy je u uměleckého díla, jehož prostřednictvím je vytvářen pohyb, zcela nezbytná. A pohyb je zase nezbytný, proto, že právě skrze něj se dílo propojuje se životem a odkazuje na něj. Pro analýzu tohoto snímku je klíčovým konceptem transformace. Pohled kameramana transformuje zjevnou a bezprostřední skutečnost v něco jiného, v cosi, co poukazuje na tvárnost vizuálního umění a jejím prostřednictvím zprostředkovává prožívanou radosti z bahenní koupele. Vyvrací tak postoj, který pozorování chápe jako synonymum objektivitu. V observačním dokumentu je mnohem důležitější tvůrčí zpracování skutečnosti za účelem zprostředkování určitého prožitku vizuálními a akustickými prostředky.

ANALÝZA SEKVENCE

S kamerou v lázni

(Kapitola 5, 32:56 - 37:45)

POPIS

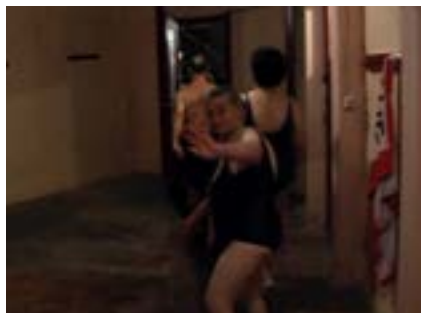
Tato sekvence nese název „Ranní koupel“ a ukazuje převážně starší lidi, kteří se koupají v tmavých podzemních lázních, užívají si vody, zpívají a občas osloví kameru. Sekvence zahrnuje také scény, v nichž návštěvníci připlouvají lodí k lázeňskému zařízení na břehu jezera a zase odplouvají. Sekvence sestává ze tří scén a celkem jednadvaceti záběrů.

První scéna zachycuje cestu do lázní a skládá se ze sedmi záběrů. Zatímco první, široký záběr pojímá jezerní scenérii, v následujícím detailu se kamera obrací na starší ženu, která na kameramanku reaguje písní. Po několika záběrech starších lidí nastupujících na loď následuje sledovací záběr z paluby lodi směřovaný do strany, poté záběr na vnitřek lodi a skupinku

návštěvníků lázní, a nakonec další sledovací záběr z paluby, tentokrát ve směru plavby, který ukazuje cíl cesty. Široké a střední záběry v této scéně vykreslují zážitek z jízdy na lodi a sledovací záběry jej doplňují o zprostředkovávají dojem plavby. Detailní záběr na zpívající ženu navíc navozuje pocit uvolněnosti a pohody.

Druhá scéna zachycuje samotné lázně a sestává z dvanácti záběrů. Na prvních třech vidíme vstup do lázeňské místnosti. V jednom z nich jedna žena mává do kamery a v prostředním se dvě ženy křížují, zatímco sestupují k vodě. Následuje široký záběr snímaný shora dolů, pravděpodobně z nízkého úhlu na schodišti, který nám ukazuje prostor lázní. V dalších záběrech je natáčející zjevně ve vodě a kamera zabírá zblízka ženu, která mluví a dívá se přitom do objektivu, pak další ženu, která se usmívá, a třetí, jak zpívá. Záběr na zpívající ženu je proložen týmhž širokým záběrem na lázeň, který těmto záběrům předcházela. Poté vidíme muže s tváří osvícenou ze strany, jak vypráví vtip založený na stereotypu ohledně ženského pohlaví. Posledním záběrem scény je široký záběr pořízený z jedné strany prostoru lázní směrem ke schodišti, který nasnímaný téměř z úrovně hladiny vody a proti světlu. To, že úvodní záběr dokumentu je podobný tomuto poslednímu záběru této sekvence, má svůj význam.





Poslední scéna této sekvence, která se skládá ze dvou záběrů, zachycuje návštěvníky lázní, jak se lodí plaví zpět ke svému ubytování. Scéna začíná polodetailem muže, který se dívá dalekohledem do kamery. Poté, když dalekohled předává mladšímu muži, se záběr mění v detail levého profilu tohoto druhého muže. Když pak mladší muž otočí hlavu doprava, kamera se otočí za jeho pohledem a my vidíme břeh jezera, na který se dalekohledem dívá. Proměnu záběru, kdy kamera přechází z detailního záběru na tváře obou mužů k širokému záběru na břeh, zde doprovází přirozený pohyb kamery natáčející tento sledovací záběr z paluby lodi. Závěrečný záběr zachycuje pár při výstupu z lodi a poté je sleduje při návratu k ubytování.

ANALÝZA

Stojí za zmínku, že ústřední scéna této sekvence v potmělé lázni je předznamenána v úvodním záběru filmu s úvodními titulky a její význam pro celý dokument je tak stanoven hned na začátku. Stefaniová napříč celou sekvencí skládá jednotlivé obrazy srozumitelným způsobem, který divákům umožňuje vnímat časoprostorovou jednotu. Záběry z plavby lodí do termálních lázní a zpět za slunečního světla proto, aby zdůraznila léčebný rituál v potměných podzemních lázních. V první scéně je kromě přechodu mezi prostředím zaznamenána také euforie návštěvníků lázní, kterou nám zprostředkovává žena zpívající do kamery. Ve scéně, v níž sledujeme jejich návrat, pak Stefaniová dlouhým sledovacím záběrem, na němž se muži dívají dalekohledem nejprve přímo do kamery a pak směrem ke břehu jezera, naznačuje, že pojetí natáčení jako hry spočívá v tom, že nejen člověk za kamerou pozoruje natáčené osoby, ale že i ony zároveň pozorují jej. V jistém smyslu jsou návštěvníci lázní i se samotnou filmařkou účastníky hry, jímž je natáčení tohoto observačního dokumentu, a hrají si spolu.

Tato vzájemná hra je patrná v ústřední scéně v potmělé lázni, kde již v prvním záběru žena vítá kameru, ale zároveň hraje samu sebe. Po širokých a středních záběrech prostoru a pře-

sunu do podzemních lázní se dokumentaristka s kamerou v ruce stává jednou z koupajících se lidí a interaguje s ostatními lidmi ve vodě, kteří ji pozorují a komunikují s ní. Stefaniová natáčí v pološerém prostoru pod úhlem od úrovně hladiny vody, se světlem svítícím do kamery a omezenou ostrostí záznamu. Může si to dovolit díky tomu, že s nimi strávila nějaký čas a že jim dala prostor, aby pozorovali také oni ji, a protože z jejich interakcí následně vzešly vzájemné sympatie. A tak se zdá, že zde, stejně jako ve scéně z bahenních lázní, se natáčené subjekty aktivně podílí na dramaturgii dokumentu. Stefaniová při vzájemném pozorování během koupacího rituálu používá kameru jako katalyzátor a noří se do hlubších rovin reality, které nejsou na první pohled zřetelné.

Potemnělé prostředí podzemní lázně, ve kterém natáčení probíhalo, je zvláštní prostor, který nabývá symbolického významu. Je zde prvek sestupu do hlubin a rituálního procesu. Návštěvníci sestupují po schodišti do pološerého prostoru a někteří se před vstupem do termální vody dokonce pokřizují. Ve všech kulturách a mytologiích je voda zdrojem života, mocným živlem, který léčí, obnovuje a zajišťuje dlouhověkost. Koupel symbolizuje očistu a má očištné účinky. Jednou z rituálních léčebných praktik je i sestup k pramenům a do tůní, který symbolicky odkazuje na sestup do hlubin země, z nichž lze čerpat sílu a omlazující moc. Kamera snímá subjekty a interaguje s nimi v pološeré termální lázni. Tím nám umožňuje poznat aspekty chování těchto lidí, které by v jiném prostředí neprojevíli. V tomto prostoru termálních lázní si starší lidé kromě léčebných účinků vody užívají také vzájemnou družbu. Dokument tak zachycuje nejen rituál koupání, ale také drobné společenské rituály, kterými se starší lidé omlazují – flirtují, smějí se a zpívají.



1. ODRAZY OBRAZŮ

- 1 – *Rybáři a rybolov* (1961), Leon Loisos
- 2 – *Mořský páv* (*Peacock of the Sea*) (1939), Leo Matiz
- 3 – *V lázních* (2008), Eva Stefaniová
- 4 – *Koupele v Asnières* (1884), Georges Pierre Seurat



1



2



3



4

2. DIALOGY MEZI FILMY

Mezi filmy programu řeckých etnografických dokumentů a dalšími programy a filmy kolekce CinEd, jakož i dalšími hranými a dokumentárními filmy z dějin kinematografie, které buď zahrnují prvky reality,³³ nebo kreativně využívají obraz vody, existuje mnoho zajímavých souvislostí, a to jak co do obrazových témat, tak co do filmových technik.

FILM JAKO ZÁZNAM REALITY

„Z POČÁTKŮ KINEMATOGRAFIE“

Jedna ze souvislostí propojuje tyto snímky s programem „Z počátků kinematografie“ z kolekce CinEd, zejména pak se „Záběry bratří Lumièrů“ a „Venkovními výjevy“, což byly v podstatě krátké dokumentární filmy, protože ti první filmaři zaznamenávali scény z každodenního života. V počátcích kinematografie převládaly dva tvůrčí trendy – snaha zaznamenávat realitu a touha vytvářet fantastické světy za hranicemi reality. Film se pro tyto účely používal od samého počátku, protože umožňoval zaznamenávat jevy okolního světa a zachycovat „neobyčejnost obyčejného“, jak řekl Jean-Luc Godard.³⁴

Podobně jako ve snímcích programu řeckých etnografických dokumentů zachycují některé ze „Záběrů bratří Lumièrů“ vodní prostředí a dospělí i děti, jak se věnují různým vodním aktivitám – plaví se na lodi, rybaří nebo plavou. Mnoho sledovacích záběrů v řeckých dokumentech tohoto programu bylo pořízeno z paluby lodí. Zde stojí za zmínku, že jeden z prvních sledovacích záběrů v dějinách kinematografie, tedy záběrů, při jejich záznamu se kamerou pohybuje v prostoru, pořídil Alexandre Promio z gondoly v Benátkách někdy mezi lety 1895 a 1900. Snímek Gabriela Veyreho z roku 1900 *Vesnice Namo: panorama natočené z rikši* (*Namo Village: Panorama Taken from a Rickshaw*) zaznamenávající tradiční vietnamskou komunitu, který rovněž zahrnuje sledovací záběr, lze považovat za raný etnografický dokument. Totéž lze říci o filmu *Život cikánů* (*Gypsy Life*) o jedné kočovné komunitě, který vznikl v produkci společnosti Pathé.



Lod' vyplouvající z přístavu
(1895-1900),
Lumière Views



Moře
(1895-1900),
Lumière Views



Děti při lovu krevet
(1895-1900),
Lumière Views



Panorama kanálu Canal Grande natočené z lodi
(1895-1900), Lumière Views



Vesnice Namo: panorama natočené z rikši
(1895-1900), Lumière Views



Život cikánů (1908),
a Pathé France production



V lázních (2008),
Eva Stefani

³³ Pro pojednání o vztahu mezi realitou a fikcí viz *Reality in Fiction*, Le Cinéma, cent ans de jeunesse, <https://www.cinema-centansdejeunesse.org/en/resources/all-the-questions/reality-in-fiction.html>

³⁴ Michaël Dacheux, *The Cinema of Origins*, op. cit., s. 27.

NANUK – ČLOVĚK PRIMITIVNÍ A MUŽ Z ARANU

Dokumentární snímek *Nanuk – člověk primitivní* z roku 1922 byl mezníkem v dějinách dokumentárního filmu. Jeho autor, americký filmař Robert Flaherty, se sblížil s eskymáckou rodinou a poté ji požádal, aby na kameru znovu přivedla k životu nedávno zaniklé způsoby Eskymáků, například stavbu iglů nebo tradiční způsoby lovu a rybolovu. K podobnému námětu se pak Flaherty navrácí ve svém dokumentu *Muž z Aranů* z roku 1934, v němž zaznamenává život jedné rodiny v chudé ostrovní vesnici v Irsku.



Nanuk – člověk primitivní
(1922), Robert Flaherty



Rybáři a rybolov (1961),
Leon Loisis



Muž z Aranů (1934),
Robert Flaherty

RYBÁŘI

John Grierson byl vůdčí osobností britského hnutí sociálního dokumentárního filmu. Jeho snímek *Rybáři* z roku 1929 zřejmě ovlivnil Loisiuse, který ve svém dokumentu *Rybáři a rybolov* mistrně vyvažuje prostý záznam a tvůrčí zpracování reality zachycené rybářské vesnice.³⁵



Rybáři (1929),
John Grierson



Rybáři a rybolov (1961), Leon
Loisis

ITALSKÝ NEOREALISMUS

Italský neorealismus, který vycházel z filmového žánru na pomezí dokumentárního a hraného filmu, měl na etnografické dokumentární filmy významný vliv. Luchino Visconti a Roberto Rossellini zachycují ve svých neorealistických dramatech *Země se chvěje* (1948) a *Stromboli* (1950) rybářské komunity na Sicílii. Ve filmu *Země se chvěje* jsou chudí rybáři vykořisťováni obchodníky s rybami. Jedna z rodin se snaží z této situace vymanit a osamostatnit se. Snímek *Stromboli* vypráví příběh ženy, kterou rybářská komunita na stejnojmenném sopečném ostrově odmítá přijmout a pohrdá jí.



Země se chvěje (1948),
Luchino Visconti



Stromboli (1950),
Roberto Rossellini

„PROGRAM LITEVSKÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ“

Další souvislost můžeme spatřovat mezi snímkem *Sny stoletých* (1969) Robertase Verby zařazeným do „Programu litevských dokumentárních filmů“ v kolekci CinEd a filmem *V lázních*, protože oba vykreslují starší lidi nekonvenčním a někdy komickým způsobem. Zatímco Verba ve své filmové montáži vedle sebe v prosté juxtapozici řadí záběry dětí a starých lidí, aby tak ztvárnil koloběh života, Stefaniová se rozhodla zachytit drobné projevy radosti a škádlení starších lidí, díky nimž působí jako děti. U *Snů stoletých* však nacházíme také souvislost s filmem *Rybáři a rybolov*, a to v tom, že oba snímky zachycují malou tradiční komunitu, která je na hony vzdálená modernizovaným městům šedesátých let. *Cesta lukami zahalenými v mlze* (1973) Henrika-se Šablevičiuse pak stejně jako film *Rybáři a rybolov* zachycuje již zaniklé profese, přičemž oba snímky tak činí svým vlastním poetickým způsobem.



Dreams of Centenarians (1969), Robertas Verba



³⁵ Archivní materiál Řeckého filmového archivu, nepublikovaný program Filmového klubu, nedatováno.

VODA VE FILMU / SYMBOLIKA VODY

Voda, přírodní živěl, který je v neustálém pohybu, je častým filmovým motivem. Kinematografie již od svých počátků dokazuje, že voda dokáže audiovizuálně ztvárnit a vyjádřit lidské touhy, sny a střežená tajemství. Z formalistického hlediska je voda pro filmaře zajímavá svými vizuálními vlastnostmi, například pohybem, hloubkou a průhledností. V mnoha filmech má použití vody coby kulisy svou funkci, jelikož umožňuje vytvořit imerzivní filmový zážitek. Vodní prostředí filmařům umožňuje hrát si s kontrasty, jako je světlo/tma, hloubka/povrch, zjevné/skryté, přítomnost/odraz. Nadto byla vodě již od starověku přisuzována rozličná symbolika, neboť byla považována zároveň za zdroj života i za původce kataklyzmatické zkázy. V moderní době pak voda může symbolizovat „bránu“ do jiných nebo imaginárních světů. Přítomnost vody na obrazovce proto nevyhnutelně divákům evokuje celou řadu možných symbolických významů.

KÁMEN V KAPSE

Snímek portugalského režiséra Joaquina Pinta *Kámen v kapse* (1987) z kolekce CinEd je sice hraný, ale je v něm patrný dokumentární přístup. Tento příběh o dospívání mladého hrdiny se odehrává v jedné rybářské vesnici v Portugalsku na konci 80. let 20. století. Ve filmu je mnoho scén, které zachycují rybářskou komunitu, rybářské tradice a legendy a příběhy, které se ve vesnici vypráví, podobně jako je tomu v o dvacet let starším dokumentu *Rybáři a rybolov*. Obě komunity zobrazené v těchto filmech čekal stejný osud: staly se turistickými destinacemi.



Kámen v kapse
(1987), Joaquim Pinto

ZAČÁTEK ŠKOLNÍHO ROKU / SVĚTÝLKO

V krátkém filmu Jacquese Roziera *Začátek školního roku* (1955) z kolekce CinEd utíká mladý žák ze školy a vydává se k řece. V jednu chvíli, zatímco se vznášá na hladině, se mu při zjevení krásy přírody. Místo výkladu školního učiva se mu tak toho dne na základě reflexe přírody dostává uvědomění si vlastních smyslů. To, co mu toto smyslové probuzení umožnilo, je jeho křest vodou, podobně jako termální voda „překřtí“ starší návštěvníky lázní, kteří v ní žertují a někdy laškují. Je zajímavé, že v dalším krátkém filmu tohoto programu, *Světýlku* (2002) Alaina Gomise, v němž mladá Fatima v senegalském Dakaru objevuje svět prostřednictvím svých smyslů, se vodní živěl sice fyzicky neobjevuje, ale je přítomen v dívčích představách. Když pak dívka na konci filmu stane na břehu oceánu, je ohromena mořským vánkem.



Začátek školního roku
(1955), Jacques Rozier



Světýlku (2002),
Alain Gomis

JAK JSEM STRÁVIL KONEC SVĚTA

Ve filmu rumunského režiséra Cătălina Mitulesca *Jak jsem strávil konec světa* (2005) z kolekce CinEd, který se odehrává v roce 1989, krátce před pádem komunistického režimu v zemi, musí mladí protagonisté přeplavat Dunaj, aby unikli Ceaușescovu režimu. Řeka tak představuje fyzickou i symbolickou hranici mezi světem, z něhož chtějí uniknout, a světem, v němž chtějí nalézt útočiště. Ve filmu se objevuje rovněž motiv cesty po moři, který předznamenává jeho vyvrcholení, kdy hrdinka po moři procestuje svět.



Jak jsem strávil konec světa (2005), Cătălin Mitulescu

BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK

Ve snímku francouzského režiséra Jeana-Luca Godarda *Bláznivý Petříček* (1965) z kolekce CinEd se milenci svrhnut své auto do moře, izolují se od světa v místě na pobřeží a coby novodobí Robinsoni se odvracejí od konzumní kultury.



Bláznivý Petříček (1965), Jean-Luc Godard

MODRÝ TYGR

V českém snímku *Modrý tygr* (2012) z kolekce CinEd, v němž režisér Petr Oukropec kombinuje animaci s hraným filmem, figurují pražské veřejné lázně coby místo se zásadním významem pro příběh filmu. Mladá hrdinka Johanka v nich poprvé spatří své vize a v závěru filmu odsud její rodina uniká na vorech na ostrov, kam se uchýlil také modrý tygr.



Modrý tygr (2012), Petr Oukropec

DO HLUBIN

V krátkém filmu chorvatské režisérky Antonety Alamatové *Do hlubin* (2017), který se odehrává na slunném ostrově na pobřeží Jaderského moře, se dospívající hrdinka snaží zahojit své šrámy na duši utrpěné v násilnickém rodinném prostředí potápěním a splýváním na hladině moře.

V tomto filmu, stejně jako v některých dalších výše zmíněných snímcích, se postavy dostávají do existenciální slepé uličky, z níž však již nevede cesta zpět. Útěky skrze vodu symbolizují nové začátky. Koneckonců překročení na nový břeh je v mytologiích a biblických textech spojován s vykořeněním a přechodem nezbytným pro proměnu nebo nový život.



Do hlubin (2017), Antoneta Alamat

LÍBÁNKY

Hraný film s prvky černé komedie *Líbánky* (*Honeymoon*) (1979) režiséra Giorgose Panousopoulose vznikl v kontextu Nové vlny řeckého filmu a natáčel se v lázeňském městečku Kafiafas, kde některé pasáže svého dokumentu *V lázních* natáčela také Stefaniová. Příběh vypráví o postarším páru, který se opět vydává do týchž lázní a setkává se zde se svými přáteli. Manžela, který byl zrovna poslán do důchodu, sžirají chmurné představy o budoucnosti a v záchvatu šílenství svou ženu zabije. Stejně jako Stefaniová i Panousopoulos zobrazuje stáří hravým způsobem a vodu využívá jako narativní prvek oddělující vzpomínky a tužby protagonistů od jejich přítomné reality – představ od skutečnosti.



Líbánky (1979), Giorgos Panousopoulos

3. SPOJITOSTI S DALŠÍMI FORMAMI UMĚNÍ

PREHISTORICKÉ A STAROVĚKÉ ŘECKÉ UMĚNÍ

V Egejském moři a zejména na Kykladských ostrovech se rozvinula velmi významná civilizace, známá jako kykladská kultura (3. a 2. tisíciletí př. n. l.). Obyvatelé Kyklad byli národem mořeplavců. Jejich život byl provázán s mořem a rozvíjeli obchodní vztahy s Egyptem, Malou Asií, minojskou Krétou a mykénskými městy ve středním a jižním Řecku. Freska „Rybář“ (asi 1650 př. n. l.) nalezená u vesnice Akrotiri na ostrově Théra zobrazuje mladého rybáře, který v obou rukou drží ryby.



Rybář (asi 1650 př. n. l.)

Archeoložka Mimika Giannopoulouová napsala:³⁶ „V kosmologických mýtech a také v před-sokratovské filozofii nacházíme vodní živel na počátku i na konci každé kosmické události. Voda nese celou řadu různých symbolických významů spojených se zrozením a znovuzrozením života, plodností, kterou zajišťuje matce Zemi, očistou smrtelníků i nesmrtelných. Koupel coby rituální akt předchází posvátným sňatkům bohů označovaným jako ‚hieros gamos‘ a je nedílnou součástí praktik při uctívání mužských a zejména ženských božstev. Dokonce i vůbec první sňatek, sňatek prvního boha Úrana, ztělesnění nebe, s Gaiou, matkou Zemí, se odehrál za bouře [...].“

³⁶ Mimika Giannopoulouová, *In the beginning was the myth: the baths of the gods* in Eleni Papadopoulouová, Chryssa Bourbouová, Mimika Giannopoulouová, *Bath Time! Body, Water, Dialogues*, katalog k výstavě v Archeologickém muzeu v Chanii, 2022, s.32. Katalog je k dispozici ke stažení v angličtině zde: https://amch.gr/wp-content/uploads/2023/04/amch-publications-bath-time_en.pdf

Mořská voda figuruje také v mýtu o zrození Afrodity, podle nějž se z ní tato bohyně vynořila u Kythéry nebo Kypru. Tam ji také podle Homérova vyprávění Hóry a Grácie vykoupaly, pomazaly a oblékly, než ji předaly Zefyrovi, který ji měl představit bohům Olympu (Homér, *Odyssea*, 8.364). Okamžik před koupelí nebo po ní je po staletí zvěčněn v bezpočtu uměleckých děl, jež bohyni zobrazují v nahé nebo polonahé podobě. [...] Afrodité je oslavována jako dokonalý vzor krásy a touhy, konceptů, jež motivují a formují nejvznešenější i nejpřízemnější lidské činy. Mramorová soška z města Chania datovaná do 2. století př. n. l. ztvárňuje polonahou bohyni v póze typu Venus Pudica (cudná Venuše). Sošky tohoto typu starověcí Řekové nabízeli ve svatyních jako obětinu nebo si je umísťovali do domů, veřejných budov, na kašny a do hájů jako čitelný symbol všeho, co tato bohyně ve světě bohů a lidí zosobňovala.“



Mramorová soška bohyně Afrodité
(pozdní 2. století př. n. l.)
Archeologické muzeum v Chanii

Ve starověkém Řecku a následně v dobách Římské říše měly vodní zdroje, ať již s vodou termální, či obyčejnou, a lázně velký význam pro udržování hygieny, a jak dokládají vyobrazení na vázách, byly rovněž velmi oblíbené. Tyto nádoby sloužily k různým účelům včetně skládování, míchání, uchovávání v chladu, přepravy tekutin nebo potravin a byly zdobeny propracovanými vyobrazeními.

Na váze na fotografii níže můžeme podle archeoložky Efi Oikonomouové vidět následující:³⁷ o součásti akvaduktů v reakci na rostoucí poptávku po tekoucí vodě v důsledku nepřetržitého nárůstu počtu obyvatel. Některým kašnám, jež byly spojovány s nymfami, byly dokonce přisuzovány magické a ochranné vlastnosti. Žena vyobrazená na váze si s hřebenem v ruce upravuje své dlouhé vlasy, které jsou stejně jako její bujná ňadra symbolem ženskosti a erotična. Běžným motivem vyobrazení na vázách jsou mladé dívky, kterých se v důsledku jejich bezstarostného a provokativního chování u kašny zmocňují muži. To, že je dívka prosta oděvu, naznačuje, že pozbyla ochrany, kterou jí poskytuje domov, zatímco na druhé straně je vyobrazeno hrozící nebezpečí v podobě číhajícího bojovníka.“



Hliněná váza typu peliké z Attiky s malbou ve stylu malíře Nikoxena (pozdní 5. století př. n. l), Národní archeologické muzeum

IKONOGRAFIE

V náboženském umění často nacházíme vyobrazení zázraku rozmnožení chlebů a ryb Ježíšem Kristem, jako například na mozaice v Bazilika sv. Apolináře v Classe v Ravenně (6. století). Zajímavé je rovněž vyobrazení rybolovu s rybářským světlem v pozdně byzantském vydání epické básně Cynegetica básníka Pseudo-Oppiana.³⁸



Zázrak rozmnožení chlebů a ryb (6. století), mozaika v Bazilika sv. Apolináře v Classe v Ravenně



Rybolov s rybářským světlem (okolo roku 1060), miniatura doprovázející Pseudo-Oppianovu básně Cynegetica

VÝTVARNÁ UMĚNÍ

Francouzský malíř Paul Cézanne, jeden z nejvýznamnějších autorů moderního umění, téma koupání zpracoval ve svých obrazech a v řadě kreseb již v 70. letech 19. století. Svou kariéru zahájil jako impresionistický malíř. Jeho dílo je tak ovlivněno experimentováním s vizuálními účinky barev, jež bylo pro tento směr charakteristické. Cézanne se však na rozdíl od ostatních impresionistů nezajímal primárně o schopnost barev zachytit určitou náladu, nýbrž jejich schopnost vyjádřit hmotnost a prostorovost a snažil se ztvárnit perspektivu výhradně pomocí barev. Jeho obraz „Velké koupání“ (1898) je považován za přelomové dílo v dějinách umění.³⁹



Koupání (1896-1898), Paul Cézanne



Velké koupání (1898), Paul Cézanne

³⁷ Efi Oikonomouová, „4. 1. Hliněná váza typu peliké z Attiky s malbou ve stylu malíře Nikoxena,“ in Eleni Papadopoulouová, Chryssa Bourbouová, Mimika Giannopoulouová, *Bath Time! Body, Water, Dialogues*, op. cit., s. 116.

³⁸ Manos Koutrakis, Dimitra Mylonaová, *Fishery and fish processing in Greece from antiquity to the present day*, Demeter Journal, Hellenic Agricultural Organization – Demeter, 2018, s. 21, https://www.elgo.gr/images/foanna/periodiko/Teyxos_21/

³⁹ Ulrike Becks-Malornyová, *Paul Cézanne (1839–1906): Pioneer of Modernism*, Taschen, Kolín nad Rýnem, 2001.

Mexická malířka Frida Kahlo je známá především svými autoportréty, na kterých zobrazuje své strádající tělo a bouřlivý život. V dětství Kahlo onemocněla dětskou obrnou a jako náctiletá utrpěla vážné zranění při autonehodě. Obraz „Co mi dala voda“ (1939) nás vyzývá, abychom se k autorce připojili ve vaně a nahlédli její život z jejího subjektivního pohledu. V tomto díle je její koupel vyobrazena jako horečnatý surrealistický sen plným groteskních obrazů: z jícnu sopky se tyčí Empire State Building v plamenech, zatímco maskovaný muž škrtí z pláže plovoucí nahou ženu provazem, na němž balancují komáři a pavouci.



**Co mi dala voda (1939),
Frida Kahlo**

V dílech řeckého lidového malíře Theophila (fresky, malby na různých předmětech a látkách) je ve svěžím stylu naivního malířství vyobrazen malířův svět – svět bohů, hrdinů a obyčejných lidí – koexistující s prvky a obrazy z dobře známé reality a krajiny ostrova Lesbos, odkud pocházel.⁴⁰ Na obraze „Gripus Mytilene“ vidíme zachycen život v rybářské vesnici.



**Gripus Mytilene (1928),
Theophilos**

A konečně řecký rytec Tassos v 50. letech 20. století, tedy ještě předtím, než se plně zaměřil na černobílé dřevoryty, které jsou pro jeho tvorbu typické, tvořil barevné dřevoryty s náměty ze života zemědělců a rybářů.



Rybáři (1959), Tassos



**Rybáři z Aiginy (1958),
Tassos**

⁴⁰ Theophilos Chatzimichael, Národní galerie, <https://www.nationalgallery.gr/en/artist/theophilos-chatzimichael/>

Níže najdete několik orientačních návrhů pro výuku programu Řecké etnografické dokumentární filmy, které zohledňují věk žáků. Některé z návrhů však lze po vhodných úpravách použít pro všechny věkové skupiny. Dokument *Rybáři a rybolov* je vhodný pro žáky základních škol, zatímco oba dokumenty dohromady jsou vhodné pro žáky středních a vysokých škol. Tyto návrhy vycházejí z pedagogických zásad CinEd (viz s. 2). Obecně platí, že k rozboru dokumentů je třeba přistupovat jednak logicky, ale hlavně smyslově, tedy vycházet z toho, co děti při jejich sledování vypořizovaly a co si myslely. Cíl je dvojitý, a to aby se žáci s dokumentárními filmy seznámili a pokud možno si s nimi také „hráli“ a zároveň aby pozorovali, diskutovali a interpretovali sociokulturní kontexty těchto dokumentů na základě toho, jak jsou vyjádřeny filmovým jazykem.⁴¹ Navrhovaná metoda zahrnuje diskusi a/ nebo aktivity probíhající před a po promítání a jejím cílem není získat konkrétní odpovědi, ale rozvinout popisné, analytické a vyjadřovací dovednosti žáků, jakož i jejich schopnost vést dialog a spolupracovat. Jinými slovy je tento přístup k filmovému dílu méně kognitivní a spíše explorativní a zážitkový. Z tohoto důvodu využívají následující možné scénáře výuky prvky dramatické výchovy.⁴²

41 Pro více informací o filmovém jazyce dokumentárního filmu a slovníček filmových pojmů viz Panagiotis Kyriakoulakos, Evangelos Kalampakas, *The Audio-visual Construction*, Kallipos, Open Academic Editions, 2015 <https://hdl.handle.net/11419/5719>. Frank Eugene Beaver, *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*, Peter Lang, New York, 2007.

42 Avra Avdiová, Melina Chatzigeorgiouová, *The Art of Drama in Education, 48 proposals for theatre education workshops*, Metaixmio, Athény, 2007. Bolton Gavin, *Selected Writings on drama in education*, Longman, Londýn, 1986.

RYBÁŘI A RYBOLOV

ŽÁCI VE VĚKU 6–8 LET

PŘED PROJEKČÍ FILMU

- Podpořte diskusi o názvu dokumentárního snímku *Rybáři a rybolov* a zeptejte se žáků, co z názvu vyčetli. Můžete se jich například zeptat, jaký význam má slovo „rybáři“ pro oblast nebo zemi, ve které žijí (v případě, že nepocházejí z Řecka). Poté se jich zeptejte, co si představují pod pojmem „dokumentární film“, a k filmu, na který se budou dívat, jim navíc můžete říci něco na úvod, například jim můžeme vylíčit, jak v minulosti vypadal a co obnášel život v rybářské vesnici.
- Po zhlédnutí jedné nebo dvou ukázek z dokumentu žáky vyzvěte, aby popsali, co viděli. Poté se jich zeptejte, o čem si myslí, že příběh, který uvidí, bude.
- Zvuky filmu: Třída si poslechne krátkou ukázkou z dokumentu (např. 01:07–01:23, 09:30–09:45 nebo 17:20–17:35). Vyzvěte žáky, aby popsali, co slyšeli – nejdříve bez navádění a následně v případě potřeby je zkuste nasměrovat. Zvuky moře? Zvuk motoru? Křik ptáků? O jaké ptáky by se mohlo jednat? Jaké další zvuky slyšeli? Na základě zvuků, které slyšeli, se jich zeptejte, o čem si myslí, že by film mohl být?

PO PROJEKCI FILMU

- Prodiskutujte s žáky, co ve filmu viděli. O čem je jeho příběh? Jak začíná? Co všechno se v příběhu stane? Co v něm vystupují za postavy? Co žákům utkvělo? Co je překvapilo? Bylo ve filmu něco, čemu nerozuměli? Co se jim na filmu nejvíce líbilo? Co je hlavním tématem filmu?
- Rozdělte žáky do skupinek ideálně po třech až pěti členech a vyzvěte je, aby společně nakreslili obrázek představující část vesnice zachycené ve zhlédnutém dokumentárním filmu. Nakreslené obrázky je pak nechte umístit na velký arch bílého papíru nadepsaný nějakým

nekonkrétním názvem jako například „Bylo nebylo...“ nebo jiným obdobným textem dle jejich vlastního výběru.

- Ukažte žákům ve skupinkách vytištěné snímky z filmu a vyzvěte je, aby zkusili reprodukovat zvuky, které v dané okamžiky ve filmu zaznívaly. Těmito zvuky může být řeč, melodie, píseň i zvuky prostředí.
- Nechte žáky ve skupinkách vytvořit ze svých těl skupinovou sochu, která bude vyjadřovat námět snímku *Rybáři a rybolov*.

ŽÁCI VE VĚKU 9-12 LET

PŘED PROJEKČÍ FILMU

- Nechte žáky, ať si prohlédnou snímky z dokumentu *Rybáři a rybolov* a z dalších filmů z kolekce CinEd (viz Souvislosti, s. 32–36) a poté je vyzvěte, aby popsali a porovnali, co na nich je a co vše na nich vidí? Co mají společného a co je na nich naopak odlišné? Co se žákům vybavuje nebo co je napadá, když se na tyto snímky dívají?
- Pobavte se s žáky o tom, zda vědí, co je to dokumentární film a jak se liší od hraného filmu. Jaké dokumentární filmy již měli možnost zhlédnout? Co je zaujalo? Co se jim líbilo? Co na ně zapůsobilo – ať už v pozitivním, nebo negativním smyslu?
- Vedte s žáky diskusi o tom, jak se podle nich žije na vesnici u moře nebo na ostrově. Jak si představují každodenní život obyvatel takové vesnice? Jaká povolání by tam mohla být? Jak mohl jejich každodenní život vypadat v 60. letech 20. století?

PO PROJEKCI FILMU

- Rozdělte žáky do skupinek a vyzvěte je, na základě vytištěného snímku z dokumentu nakreslí, co si představují, že je mimo daný záběr – nalevo a napravo od snímku a nad a pod snímkem. Kresby je pak nechte rozmístit na velký arch lepenky jako koláž nadepsanou „Klidná vlna života“ (fráze, která zaznívá v samotném filmu).
- Zadejte žákům ve skupinkách, aby vytvořili živý obraz například na téma „Tolik úsilí pro půl koše ryb“ nebo „Solidarita vzešla ze společné dřiny“ (fráze, které zaznívají v samotném filmu) a vymysleli pro svůj obraz název. Mohou se inspirovat různými druhy rybolovu zachycenými ve filmu a použít je. Poté je vyzvěte, aby do svých živých obrazů vnesli pohyb, a následně mohou rozpohybovaný obraz doplnit i o mluvené slovo – mohou například říkat, co si podle nich jednotlivé postavy myslí.
- Žákům předložte vytištěné snímky tváří postav z filmu. Každá skupinka si jeden vybere a poté budou mít za úkol sepsat myšlenky a pocity zachycené osoby. Žáky můžete také nechat sehrát scénu z filmu a natočit ji na video, přidat hudební podkres a komentář formou voice-overu a výsledek pak porovnat s původní scénou.

RYBÁŘI A RYBOLOV / V LÁZNÍCH

ŽÁCI VE VĚKU 13–15 LET

PŘED PROJEKČÍ PROGRAMU

- Nechte žáky prohlédnout si několik snímků z dokumentárních filmů *Rybáři a rybolov* a *V lázních*. Následně s nimi zahajte diskusi o tom, co by mohlo být hlavním námětem obou filmů a proč jsou podle nich tyto snímky zařazeny do společného programu.
- Vedte diskusi o námětech a kontextu vzniku filmů, o životě v tradiční řecké rybářské vesnici v severovýchodní části Egejského moře na počátku 60. let 20. století nebo o tom, co jsou to podle nich termální lázně a lázeňská města.
- Ukažte žákům sérii snímků postav z filmů *Rybáři a rybolov* a *V lázních* a vedte s nimi diskusi na následující témata: Co vidí? Čeho si všímají na tvářích postav? Jaké pocity mohou postavy prožívat? Čím jsou si podobné a čím se liší? Co je v popředí a co v pozadí těchto snímků? Dokážou si na základě těchto postav představit, o čem by mohl být příběh daného filmu? Informujte je, že se jedná o dokumentární filmy, ve kterých nevystupují herci.

PO PROJEKCI PROGRAMU

- Vedte s žáky diskusi na následující témata: Co viděli? Co na ně zapůsobilo? Jaké mají z filmů pocity? Kdo by podle jejich názoru mohli být hlavní hrdinové obou filmů? Jak se dá poznat, že lidé vystupující v těchto filmech nejsou profesionální herci? Mohli by být někteří z nich vymyšlené postavy? Jaké spojitosti mezi oběma filmy je napadají?
- Ukažte jim vybraná filmová políčka, záběry, scény nebo sekvence z obou filmů a vyzvěte je, aby si je bedlivě prohlédli a popsali například, o jaké rysy mají jednotlivé záběry (zda jde například o portrét, široký záběr nebo záběr krajiny), zda se kamera při záznamu pohybovala a jak apod. –

smyslem zde je provést je analýzou z hlediska filmového jazyka (viz Analýzy, s. 18–31).

- Rozdělte žáky do skupinek a nechte je si vybrat jeden nebo více vytištěných snímků ze zhlédnutých filmů a vytvořit filmový plakát (malba, koláž, fotografie), který bude obsahovat důležité informace o daném filmu a jednu větu vystihující jeho příběh (takzvanou „logline“).
- Ve filmu *V lázních* se objevuje „malý parlament“ v Ediposu coby příklad přímé demokracie – volné debatní shromáždění, na kterém si každý může vzít slovo a vyjádřit se k určitému tématu, s čímž se nevyhnutelně pojí jeho do jisté míry konfliktní ráz. Zadejte třídě téma k diskusi. Například jaký mají názor na starší lidi? Ovlivnil film jejich dojem z této věkové skupiny a jak? Jak se ke starším lidem chová jejich rodina / přátelé / sociální prostředí? Jak by se k nim podle jejich názoru měli lidé chovat? Poté ve třídě vytvořte „malý parlament“, jehož úkolem bude rozhodnout formou hlasování v následující věci: Jaká jsou práva a povinnosti starších lidí? Cílem je dát žákům příležitost a svobodu prozkoumat tuto otázku z různých úhlů pohledu, vyslechnout všechny názory a případně se zapojit do debaty, aby svůj názor podpořili argumenty.
- Zadejte žákům ve skupinkách, aby na základě filmu *V lázních* vytvořili živý obraz, sousoší, ztvárnující koncept nikoli fyzickou realitu – například na téma „Okamžiky proměny v bahenních lázních“. Následně se jejich živé obrazy mohou rozpohybovat a děti mohou v rozpohybovaném obraze i promlouvat, například o tom, co si která postava myslí, nebo mohou zazpívat píseň. Tyto živé obrazy či sousoší můžete rovněž vyfotografovat a uspořádat ve třídě výstavu fotografií.
- Rozdejte skupinkám žáků deset vytištěných snímků z každého dokumentu a vyzvěte je, aby je poskládali tak, aby vyprávěly příběh. Poté k nim mohou vymyslet krátký text, buď ve formě dialogu, nebo vyprávění. Následně

svůj příběh mohou doplnit o hudební doprovod. Děti pak vyzvěte, aby se zamyslely nad tím, co se přidáním hudby změnilo. Můžete také zahájit diskusi o tom, co by se stalo, kdyby se pořadí snímků změnilo nebo kdyby se některý snímek odstranil. Budete tak mít příležitost pobavit se s žáky o roli a významu střihu.

ŽÁCI VE VĚKU 16–19 LET

PŘED PROJEKČÍ PROGRAMU

- Vedte s žáky diskusi na téma „Film jako kompoziční umělecká forma“: jaké jsou jeho kompoziční prvky (obraz, záběr, mimoobrazové pole, hloubka ostrosti, scéna, sekvence, pohyb, rytmus, zvuk, barva atd.).
- Můžete se žáků zeptat, jestli už někdy slyšeli pojmy „etnografický dokument“ nebo „observační dokument“. Co by podle nich mohly znamenat?
- Vedte diskusi na téma „Tělo v dnešní době“: Jaké jsou dnešní standardy krásy? Je stárnoucí tělo společností akceptováno a do jaké míry?

PO PROJEKCI PROGRAMU

- Rozdělte žáky do skupinek a instruujte je, aby vytvořili portrét postavy z jejich skutečného života, která je něčím zajímavá. Může se jednat o staršího příbuzného, blízkého přítele nebo souseda. Žáci si mohou o dané osobě a jejím prostředí dělat poznámky. Poté je nechte vypracovat fotografický portrét a vybrat pět různých fotografií pořízených v jednom a totéž prostředí, které se budou

lišit například velikostí záběru (od záběru z velké blízkosti po záběr z velké dálky) nebo osvětlením (s odlišným jasem, kontrastem nebo barvou). Poté žáky vyzvěte, aby postavu natočili a vytvořili jednu a půl minuty dlouhé video ve dvou verzích – černobílé a barevné. Video by mělo zahrnovat změny kompozičních prvků, například velikosti záběru nebo pohybu kamery. Poté videa promítněte a rozvíňte diskusi na následující témata: Čeho si žáci všimli na černobílém videu a čeho na barevném – ovlivnila nějak změna barevnosti výsledek? Čeho si všimli při změně kompozičního prvku?

- Homérova *Odyssea* je námořní epos. Charakteristickými prvky a motivy tohoto díla jsou důmyslnost, dobrodružství, putování, prvky místopisu, překonávání překážek a nebezpečí, sounáležitost, vynalézavost a vodní živel. Můžete vybrat úryvek z *Odyssey* a žáky vyzvat, aby ve skupinkách nakreslili a následně formou živého obrazu ztvárnili, nikoli realisticky, výjev nebo scénu vycházející z tohoto úryvku – mohou například svými těly schematicky ztvárnit loď. Následně, pokud budou chtít, mohou do svého ztvárnění vnést řeč, pohyb, hudbu a zvuky.
- Ukažte třídě sérii snímků z filmu *Rybáři a rybolov* zachycujících vesnici Molyvos na Lesbosu v roce 1961, a sérii snímků téže obce v dnešní podobě. Vedte s žáky diskusi o následujících tématech: Co na snímcích vidíte? Co se v průběhu času změnilo? Vědí, že Lesbos je ostrov, kam připlouvají uprchlíci a následně přebývají v izolovaných zařízeních? Vyzvěte žáky, aby si na internetu vyhledali fotografie Molyvosu a Lesbosu ze současnosti, jakož i fotografie uprchlíků na tomto ostrově a pobavte se s nimi

o nich.⁴³ Úžete je rovněž vyzvat, aby ke snímkům ze šedesátých let a snímkům ze současnosti vymysleli titulků. and the photos of today.

43 Například můžete žáky vyzvat, aby si vyhledali snímek takzvaných „babiček z Lesbu“ („Lesvos grannies“), jak pečují o nemluvně ze Sýrie, (<https://www.ekathimerini.com/society/236675/lesvos-granny-a-symbol-of-solidarity-in-the-refugee-crisis-dies-at-age-90/>) nebo snímek rybáře z Lesbu, který se dobrovolně zapojil do záchrany uprchlíků, (<https://www.unhcr.org/gr/en/4584-volun-teers-saved-lives-lesvos-nominated-nobel-peace-prize.html>). Jedna z těchto babiček a zmíněný rybář byli v roce 2016 nominováni na Nobelovu cenu za mír.

AUTORSKÁ PRÁVA A PRÁVA NA UŽITÍ

V rámci projektu CinEd je držitelem práv na užití fotografií z dokumentárních filmů Rybáři a rybolov a V lázních, které jsou součástí výukového materiálu a pracovních listů pro žáky, Řecký filmový archiv.

CinEd je držitelem práv na užití fotografií z filmů zařazených do kolekce CinEd, které jsou součástí výukového materiálu a pracovních listů pro žáky.

POUŽITÉ OBRAZOVÉ MATERIÁLY:

- s. 8: *Muž s kinoaparátem* (1929), Dziga Vertov, The New European, dostupné na: <https://www.theneweuropean.co.uk/the-joy-of-revolution/>
- s. 8: *Na slovíčko*, Nizzo (1930), Jean Vigo, Janus Films, dostupné na: <https://www.janusfilms.com/films/1896>
- s. 8: *Déšť* (1929), Joris Ivens, Eye Film Museum – Nizozemí, dostupné na: <https://www.eyefilm.nl/en/whats-on/transnatural-in-the-age-of-post-drought/269795>
- s. 9: *Titicut Follies* (1967), Frederick Wiseman, Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Soluni, dostupné na: <https://www.filmfestival.gr/el/movie-tdf/movie/14854>
- s. 9: *Šílení mistrů* (1955), Jean Rouch, Ethnofest – festival etnografických filmů v Athénách, dostupné na: <https://www.ethnofest.gr/el/film/the-mad-masters/>
- s. 9: *Peter a Jane Flintová (Peter and Jane Flint)* (1975), Herb Di Gioia and David Hancock, Harvard Film Archive, dostupné na: <https://harvardfilmarchive.org/collections/herbert-di-gioia-and-david-hancock-vermont-people-collection>
- s. 11: *Anastenaria* (1959), Roussos Koundouros, Řecký filmový archiv
- s. 11: *Makedonská svatba (Macedonian Wedding)* (1960), Takis Kanellopoulos, Řecký filmový archiv
- s. 11: *Svíтанí na Santorini (Theraic Dawn)* (1968), Stavros Tornes a Kostas Sfikas, Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Soluni, dostupné na: <https://www.filmfestival.gr/el/movie-tdf/movie/14337>
- s. 11: *Megara* (1974), Sakis Maniatis a Yorgos Tsemberopoulos, Řecký filmový archiv
- s. 11: *Sběrači* (2011), Christos Karakapelis, Řecký filmový archiv
- s. 12: *Leon Loisios*, Katalog 17. ročníku Festivalu film a realita (Cinema and Reality), 2004
- s. 12: *Život v Mytiléně (Life in Mytilene)* (1961), Leon Loisios, Katalog 17. ročníku Festivalu film a realita (Cinema and Reality), 2004
- s. 13: *Eva Stefaniová*, Řecký filmový archiv
- s. 13: *Bedna (The Box)* (2004), Eva Stefaniová, Řecký filmový archiv
- s. 14: Filmový štáb při natáčení snímku *Rybáři a rybolov*, s laskavým svolením Elizabeth Mesthenaiouové
- s. 15: Kameraman Fotis Mesthenaios při natáčení filmu *Rybáři a rybolov*, s laskavým svolením Elizabeth Mesthenaiouové
- s. 32: *Mořský páv (Peacock of the Sea)* (1939), Leo Matiz, Benaki Museum, dostupné na: <https://www.fundacionleomatiz.org/>
- s. 32: *Koupeľ v Asnières* (1884), Georges Pierre Seurat, dostupné na: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Baigneurs_a_Asnieres.jpg
- s. 34: *Nanuk – člověk primitivní* (1922), Robert Flaherty, International Documentary Association, dostupné na: <https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north>
- s. 34: *Muž z Aranů* (1934), Robert Flaherty, British Film Institute, dostupné na: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/reviews/releases/man-of-aran.php>
- s. 34: *Rybáři* (1929), John Grierson, Britský filmový institut, dostupné na: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/jason-singh-live-score-drifters-john-grierson>
- s. 34: *Země se chvěje* (1948), Luchino Visconti, Dánský filmový institut, dostupné na: <https://www.kosmorama.org/artikler/la-terra-trema>
- s. 34: *Stromboli* (1950), Roberto Rossellini, MoMA – Muzeum moderního umění, dostupné na: <https://www.moma.org/calendar/events/1311>
- s. 36: *Libánky (Honeymoon)* (1979), Giorgos Panousopoulos, in: Dimitris Kerkinos, A Tribute to Giorgos Panousopoulos – Thessaloniki Film Festival, Aigokeros, Athény, 2005.
- s. 37: *Rybář (okolo 1650 př. n. l.)*, Ministerstvo školství, náboženských otázek a sportu Hellenic Ministry of Education, Lifelong Learning and Religious Affairs, Pedagogický institut, dostupné na: <http://www.pi-schools.gr/lessons/aesthetics/eikastika/afises/index.php?id=3 & v=2>
- s. 37: Mramorová soška Afrodité (pozdní 2. stol. př. n. l.), Eleni Papadopoulouová, Chryssa Bourbouová, Mimika Giannopoulouová, Bath Time! Body, Water, Dialogues, katalog k výstavě, Archeologickém muzeu v Chanii, 2022, dostupné na: https://amch.gr/wp-content/uploads/2023/04/amch-publications-bath-time_en.pdf
- s. 38: Hliněná váza typu peliké z Atiky s malbou ve stylu malíře Nikoxena (pozdní 5. století př. n. l.), Eleni Papadopoulouová, Chryssa Bourbouová, Mimika Giannopoulouová, Bath Time! Body, Water, Dialogues, katalog k výstavě, Archeologickém muzeu v Chanii, 2022, dostupné na: https://amch.gr/wp-content/uploads/2023/04/amch-publications-bath-time_en.pdf
- s. 38: Zázrak roznožení chlebě a ryb (6. století), Phaidon, dostupné na: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/december/22/gombrich-explains-christian-iconography/>
- s. 38: Rybolov s rybářským světem (okolo roku 1060), miniatura doprovázející Pseudo-Opianovu báseň Cynegetica, Food print project, dostupné na: <https://foodprint-project.com/archive/cynegetica/>
- s. 38: Velké koupání (1898), Paul Cézanne, Muzeum umění ve Filadelfii, dostupné na: <https://philamuseum.org/collection/object/104464>
- s. 38: Koupání, 1896–1898, Paul Cézanne, Národní galerie – Muzeum Alexandrose Sutzose, dostupné na: <https://www.nationalgallery.gr/artwork/oi-louomenoi-megali-plaka/>
- s. 39: Co mi dala voda (1939), Frida Kahlo, Phoenix, University of Tennessee, dostupné na <https://phoenixmagazine.net/frida-kahlo-and-what-the-water-gave-me/>
- s. 39: Gripos Mytilene (1928), Theophilos, Katalog Muzea Theophila, Mytiléna.
- s. 39: Rybáři z Aiginy (1958), Tassos, Národní galerie – Muzeum Alexandrose Sutzose, dostupné na: <https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/fishermen-of-aegina/>
- s. 39: Rybáři (1959), Tassos, Národní galerie – Muzeum Alexandrose Sutzose, dostupné na: <https://www.nationalgallery.gr/en/artwork/fishermen-3/>



CINED.EU: PLATFORMA ZAMĚŘENÁ NA VZDĚLÁVÁNÍ V OBLASTI EVROPSKÉHO FILMU CINED.EU

CINED NABÍZÍ:

- Mnohojazyčnou platformu, která je volně přístupná v 45 zemích Evropy a slouží k pořádání nekomerčních projekcí určených veřejnosti
- Kolekci evropských filmů, jež je určena mladým divákům ve věku 6 až 19 let
- Metodické materiály sloužící k přípravě projekcí a k jejich doplnění: výukové materiály k filmu, návrhy pro práci s filmem určené lektorům/učitelům, pracovní listy pro žáky, výuková videa umožňující srovnávací analýzu ukázek z filmu.

CinEd je program evropské spolupráce věnovaný vzdělávání evropským filmem.

CinEd je spolufinancován z programu Evropské unie Kreativní Evropa / MEDIA.

