

ZORKA MARTÍNKOVÁ, FILIP RYŠAVÝ / 29. 11. 2019

Martin Blažíček: Amatérský film neexistuje jako jeden monolit

Martin Blažíček se jako kurátor zabývá československým nezávislým a uměleckým filmem osmdesátých let v amatérském prostředí. V rámci svého výzkumu se zasloužil o zpřístupnění děl Jana Ságla, Čaroděje Oz, Pigi, Pabla de Saxe a dalších představitelů českého filmového undergroundu. Na letošním MFDF Ji.hlava uvedl dva programy, které byly zaměřeny na představení zapomenutých nezávislých dokumentů Ivana Tatíčka a experimentálních filmů Miloše Šejna. Tvorbě režiséra Ivana Tatíčka byla věnována i nedávná projekce v kině Ponrepo v rámci cyklu Paralelní kino a 3. února bude následovat uvedení filmů Miloše Šejna.

Jaká je spojitost mezi Janem Ságlem a Čarodějem Oz a mezi Ivanem Tatíčkem a Milošem Šejnem, kterým jste věnoval své výzkumy?

Tyto projekty v principu dlouhodobě mapují část kinematografie sedmdesátých a osmdesátých let, která byla v minulosti trochu na okraji. Dnes mnoho nevíme o filmech mimo státní monopol a distribuci z období normalizace a pozdního socialismu. Nejen, že neznáme ty filmy, ale nevíme ani, jak a kde byly promítány, nebo jaké jsou s nimi spojeny instituce. Kromě některých amatérských festivalů, co mají vlastní dokumentaci a občas i archiv. Spojitost je tak hlavně v tom, že jsou to autoři mimo hlavní proud a jsou celkem neznámí. Pak taky jde o období, ke kterému se v zahraničí váže pojem experimentální film, což je pojem, který se u nás vůbec nepoužíval, i když třeba práce Miloše Šejna by do tohoto kontextu určitě patřila. Zajímá mě vyhledávat „jinou kinematografii“ a můžeme se bavit o tom, co tato jinakost znamená a proč a jak ji pojmenovat oproti filmům polským, maďarským nebo rakouským.

Podle čeho jste tvůrce vybíral?

Pokud jsou filmy předem neznámé, je to hlavně podle rešerší, doporučení, někdy je v literatuře drobná zmínka o tom, že ten film existuje, jindy je film k dispozici ve špatné kvalitě, nebo se objeví něco překvapivého, o co dosud nikdo neprojevil zájem, že by se mohlo revitalizovat, podívat se na to znovu, přijít na to, jestli je to vůbec zajímavý a co s tím do budoucna dělat. Případně jak to archivovat. Ale abych se přiznal, sám nikdy nemám jistotu, jak ty filmy budou vypadat. Někdy dostaneme jen hromadu krabic s tím, že jsou tam nějaké filmy, u kterých není jasné, kde začínají, kde končí a jak se jmenují. Další fáze je inspekce, základní oprava materiálů a identifikace filmů s autorem – tehdy se teprve zjistí, o jaké filmy jde. Až pak následuje sken a rekonstrukce zvuku. Takže, když se ptáte, proč jsme je vybrali, je to určitě na základě předběžného průzkumu, který ukáže, že jde o autora významného pro dané období, i když ta významnost je sporný pojem. Není to tak, že bychom ty filmy už předem znali a věděli, že se tam skrývá nějaká perla. Protože se ty filmy celé roky nepromítaly, jedním z výsledků je obnovená premiéra digitální kopie po čtyřiceti letech.

Čím je Ivan Tatíček pro vás, jako tvůrce, důležitý?

Vzpomínám si, že jsem viděl *O ničem jiném* asi v roce 1998 na Filosofické fakultě z VHS kazety, od té doby jsem film neviděl, asi až do roku 2015. Tu speciální kvalitu Tatíčkových filmů podlé té vzpomínky jde popsat jako bezstarostnost, spontaneitu nebo autenticitu. Důvod, proč jsem se k tomu vrátil, byl právě tento zážitek. Půjčil jsem si screener filmu na VHS kazetě, která byla v takovém stavu, že se nedalo poznat, jestli je film černobílý, nebo barevný. Později se ukázalo, že to byla vina i toho filmu samotného – materiál má dost posunutou barvu. Díky tomu jsem zjistil, že by bylo zajímavé se podívat i na Tatíčkovy jiné filmy.

Ve svých textech o filmovém undergroundu zmiňujete, že underground a amatérský film fungoval na jakémsi principu oddělených skupin, že řada lidí z undergroundu se vůči amatérismu vymezovala. Jaké jsou mezi nimi hlavní rozdíly?

V principu jde o to, že se tyto pojmy domýšlejí trochu zpětně. V době, kdy vznikaly filmy, pojmy jako underground, experiment nebo amatérský film měly trochu jiné konotace. Amatérský film také není jednolitý segment, není to jen skupina domácích

filmů a amatérů tvořících pod filmovými kluby nebo průmyslovými podniky, což byli vlastně už poloprofesionální amatéři. Tady vznikaly filmy z dovolených, různé pokusy o dokument a hraný film nebo reportáže třeba o míchání betonu. Jiná část amatérů se tomuto prostředí spíš vyhnula, ale podílela se na vybraných amatérských festivalech, které pro ně byly nějakou platformou, jak svou práci komunikovat s veřejností, jiná možnost pro ně moc nebyla. V principu se tyhle skupiny mohly na festivalech setkat, ale reálně byly spíš oddělené. Tvůrci jako třeba Tatíček, Dražan, Hvižd' nebo Tomáš Vorel fungovali sami pro sebe a svoje filmy jezdili ukazovat na Brněnskou 16 nebo Mladou kameru do Uničova, to byl svět sám pro sebe. Pak samozřejmě existovaly amatérské festivaly horolezeckých filmů nebo filmů se strojírenskou tematikou a tak dále, ale to je úplně jiná kapitola. Amatérský film neexistuje jako jeden monolit, je tam řada nuancí a poloh, které člověk musí chápat, a často je pro některé autory i dehonestující, když se o nich mluví jako o amatérech, a jiní se k tomu zase naopak hrdě hlásí. V té době s tím termínem nijak zvlášť nepracovali, jak to dělal například americký nový film v šedesátých letech. Je to spíš obecný status quo, ve skutečnosti jsou to ale nezávislí filmaři, kteří dělají filmy doma, ale co s nimi mají dělat za normalizace, když je dokončí?

Underground se nikdy nemohl smířit s tím, že amatérské festivaly byly dobře a oficiálně organizované. Účastnili se jich stranické dozorčí složky, filmy byly kontrolovány obsahově, existovaly limity, za které nebylo možné jít. Týkaly se hudby, témat, způsobu vyprávění, formálních aspektů filmu, zastřešených třeba pojmem socialistický člověk. Z mnoha vyprávění je zřejmé, že undergroundová skupina nechtěla podstoupit tenhle mechanismus výběru, a ani se o to nechtěla snažit. Působilo to na něj trochu jako stranická schůze, čehož se všichni štítili. Svět organizovaného amatérismu odmítli, ale společných platforem pak zůstává opravdu málo. Vytvořili si proto vlastní způsoby, jak filmy ukazovat.

Když jste pracoval na zpřístupnění filmů, například Čaroděje Oz, objevily se různé problémy se zvukem a zvukovým mixem, například že zvuk byl zvlášť na různých magnetofonových páskách a našlo se množství poznámek ke způsobu promítání. Byl to ve srovnání s prací na filmech Ivana Tatíčka velký rozdíl? Potýkáte se zase s jinými problémy při digitalizování jeho filmů?

Není to velký rozdíl, obecně je ale ten osmimilimetrový formát problematický v tom, že nemá standard. Je to amatérský formát, tudíž tu neexistuje standardizace jako v běžné kinematografii, kde máte pevný počet oken za vteřinu nebo máte normy zvuku, jako je stereo nebo Dolby. V amatérském filmu může každý režisér svůj film vyřešit tak, jak chce. Překonáváme technické obtíže vycházející z toho, že obraz a zvuk byly na Super-8 odděleně. Někteří to vyřešili skvěle tak, že jejich film nemá vůbec zvuk. Oproti tomu Čarodějovy filmy jsou ohledně zvuku dost kreativní, ve smyslu překonávání technických překážek. Byly k nim technické instrukce o tom, kde zrychlit nebo zpomalit, kde pustit jakou stopu z magnetofonu. Tyto instrukce jsme simulovali v počítači s režisérem, jako by to udělal s projektorem. Digitalizováním se zafixovala ta jedna verze, ale tím se samozřejmě nemění umělecký obsah filmu.

Jak moc může autor vstupovat do procesu digitalizace?

Samozřejmě autoři do toho vstupují, musí do toho vstupovat, protože jsou věci, které nevíme. Teď mám třeba na stole film, kde si autor nepamatuje určité věci, a stojím před složitým rozhodnutím, co dělat, protože ta věc je docela nejasná a není k tomu žádná dokumentace.

Jak moc důležité bylo pro vás zjistit, jak to původně mělo být promítané?

To začíná už s volbou média. Video je samozřejmě jiné než osmimilimetrový film. Snažíme se o to, aby digitalizovaná verze byla v uvozovkách autentická. Vždy to ale nejde splnit zcela, a to z mnoha důvodů. Obraz má jinou gradaci, jiný framerate – Super-8 je kolem 18 okének za vteřinu, video je 24 nebo 25. Nebo třeba i velikost obrazu – osmička se promítá většinou do úhlopříčky dva metry, takže když jí dáte do kina, úhlopříčka je najednou klidně sedm metrů a víc. Vlastně se pak jedná o jiný film. Když se ten film třikrát zvětší, tak se dějí s jeho časem zvláštní věci, které nebyly původně jeho součástí. Je to stejné, jako když máte CinemaScope nebo nějaký obrovský spektakl, a díváte se na něj na mobilu, také se vytvoří trochu jiný efekt. Panuje jisté dogma zachování autenticity původního média, jak by mělo vypadat při projekci – včetně úrovně černé, gradace, kontrastu, rychlosti nebo přestřihávání, tam není možné dělat opravy. Takže i když tam něco působí jako chyba, zůstane to tak. Když se nenajde zvuk, není tam žádný zvuk, není tam jeho náhražka. Když se ztratil záběr, tak tam prostě není záběr. V tomto smyslu do toho autor nevstupuje, že by měl

třeba možnost film přestříhat nebo změnit. Většinou se dohodneme velmi záhy, jak ten proces může probíhat, a nikdy se mi nestalo, že bych musel někoho odrazovat od toho, aby do svého filmu zasahoval.

Jak tento přechod vnímají diváci? Například teď v Jihlavě s Ivanem Tatíčkem.

Diváci to samozřejmě nemohou porovnat, takže to vnímají, jak to vnímají. Ten film nikdy neuvidí z té osmičkové projekce. Při revitalizaci starších filmů existují různé strategie, jak postupovat. Platí základní pravidlo, že jediný originál se nevrací znovu do distribuce. Bylo by to, jako byste distribuovali negativ. Tudíž se dělá kopie a je otázka, zdali vznikne chemickou, anebo elektronickou cestou. Samozřejmě i ty filmy se dají zkopírovat, ale ten kopírovací mechanismus pro Super-8 není zrovna nejspolehlivější a výsledek by byl řádově mnohem horší než ten původní film z hlediska ostrosti, podání barev a vlastně všech aspektů. Kopírování Super-8 je finančně náročné a navíc se nedá dnes už téměř nikde promítnout. Diváci tohle všechno neví a dostanou rovnou výsledek, který je digitální. Takhle to už je. Média se vyvíjí a přenos toho staršího do nového, se zachováním klíčových vlastností, je docela běžná cesta. Nikoho například nenapadne se na to ptát, pokud bychom promítali VHS kazetu nebo DVD. Tam taky probíhají při převodu do DCP obrovské změny.

Nepadají potom dotazy tohoto typu v diskuzi?

Myslím, že to nikoho ani nenapadne. Protože s vlastním promítáním filmu má málokdo zkušenosti, a ti, kteří je mají, tak to chápou jako nutnost. Můžeme třeba zmenšit plátno a vymyslet nějakou jinou projekční situaci, ale naplnění standardních podmínek současných kin bych považoval za nutnou věc. Jinak je ta entropie možností velká. Můžete dělat cokoliv. Můžete si postavit znovu původní projekci, nebo vytvořit žlutě tónovaný obraz, aby to odpovídalo žárovce projektoru, dá se dělat spousta věcí, které vám zdánlivě vytvoří ještě autentičtější zážitek, ale taková simulace nebyla nikdy naším cílem.

Jaké jste měl ohlasy na workshop v Jihlavě?

Odezva je vždycky dobrá. V Jihlavě je publikum, které je velmi otevřené různým typům filmu. Ačkoliv jsou z osmdesátých let, promítaly se třeba jen třikrát a úplně jinému publiku. Přesto si myslím, že mají kvalitu, která nám říká něco podstatného o dobové

atmosféře. Minimálně obsahují mnoho filmových postupů, které jsou na svou dobu poměrně progresivní, i třeba v kontextu oficiální dokumentární tvorby, jako je ruční kamera, způsob vedení záběrů, použití objektivů. Něco, co se v běžném dokumentu nedělalo, nebo u filmů vznikajících v televizi, to byla tragédie. Tady skutečně amatérská tvorba na počátku osmdesátých let zásadně převyšuje mnoho filmů, které vznikaly ve filmovém průmyslu nebo v televizi. V tomto smyslu si myslím, že promlouvají k divákům i dneska, nejen ten otisk nebo symptom doby, ale i jako osobitá filmová řeč, která neměla jinde analogii.

Zbývá zdokumentovat ještě někdo z tvůrců amatérského filmu osmdesátých let?

Spousta, já myslím, že teoreticky jsou tam zajímavých filmů desítky. Existují jejich soupisy, jde o filmy, o kterých se ví, že vznikly, ale neví se, kde jsou. Jsou filmy, o kterých se i ví, kde jsou, ale nejsou prostředky a čas na to je rekonstruovat. Ten seznam je opravdu dlouhý a je tam otázka priorit, co je podstatné udělat teď. To ale není nic mimořádného, myslím, že to je světový fenomén, že existuje určitá část kinematografie, která není archivovaná. A nikdy nebude.