



Jeden svět na školách

ZÁKLADY
DOKUMENTÁRNÍHO
FILMU

START

Publikace vychází v rámci programu Jeden svět na školách společnosti Člověk v tísni. Tento vzdělávací program nabízí školám dokumentární filmy a doprovodné metodické pomůcky k výuce aktuálních témat současného světa a novodobé historie.

Příručka „Základy dokumentárního filmu“ vychází z kanadské předlohy *Behind the Camera* vydané National Film Board of Canada a je součástí projektu *One World Film Clubs – Student Activities*, financovaného Státním fondem pro podporu a rozvoj české kinematografie a DG Justice.

Editorky: Tereza Porybná, Helena Zajícová

Koncept a autorská supervize: Karel Strachota

Odborný garant: Michal Bregant

Produkce: Radovan Hlaváček, Jana Mair, Linda Šilingerová

Jazyková úprava: Eva Mikešová

Boxy a doprovodné texty: Václav Flegl, Tereza Horská, Věra Chytilová, Tonička Janková, Peter Kerekes, Milan Kruml, Alena Müllerová, Eliane Nater, Maciej Nowicki, Olga Sommerová, Karel Strachota, Martina Šantavá, Radim Špaček, Martin Štoll, Helena Třeštíková

Odborné konzultace: Kateřina Krutská Vrbová, Ivana Pauerová Miloševičová, Hana Rezková, Alžběta Strachotová

Příprava DVD: Vojtěch Hönig

Grafická úprava: >o< mowshe

Rok vydání: 2012

@ Člověk v tísni, o.p.s.

Všechna práva vyhrazena

ISBN: 978-80-87456-24-8

Jeden svět na školách

Člověk v tísni, o. p. s.

Šafaříkova 24, 120 00 Praha 2

www.jsns.cz

e-mail: jsns@jsns.cz

**ZÁKLADY
DOKUMENTÁRNÍHO
FILMU**

Úvod	6
Co je dokumentární film?	8
Stručná historie dokumentárního filmu	10
Kategorie dokumentárních filmů	13
Základy filmové řeči	24
Příprava natáčení	30
Finance a štáb	37
Natáčení dokumentárního filmu	45
Střih filmu	51
Jak najít publikum	57
Lidskoprávní tematika	63
Stručně z historie českého dokumentárního filmu	70
Odkazy	79
Rejstřík filmů	81

Dokumentární filmy se celosvětově těší stále větší oblibě, a to nejen u televizních diváků. Vzrůstá i počet dokumentů promítaných v kinech a objevují se stále nové dokumentární filmové festivaly a internetové platformy. Divácký zájem vidět opravdové příběhy prožívané skutečnými lidmi je nezpochybnitelný. Sepjetí dokumentárního filmu s reálným životem tak poskytuje jedinečnou informační, vzdělávací a osvětovou příležitost. Prostřednictvím programu **Jeden svět na školách** se i společnost Člověk v tísni snaží tento potenciál využít a nabídnout dokumentární filmy a další audiovizuální materiály do výuky na středních a základních školách nejen v České republice.

Tato publikace je určena učitelům a žákům středních škol zapojeným do programu Jeden svět na školách, ale i všem ostatním, kteří se zajímají o dokumentární filmy a chtějí se o nich dozvědět trochu více. Příručka poskytuje orientaci v základních teoretických i technických pojmech a přináší odpovědi na otázky týkající se dějin dokumentárního filmu, různých režijních přístupů a aspektů výroby filmu.

Dokumentární film kromě faktického obsahu zprostředkovává i obrazy, zvuky, emoce, a dokáže tak vyvolat intenzivnější zážitek a prohloubit zájem více než pouhý text. Je také ideálním pomocníkem, pokud chcete vyvolat diskusi téměř na jakémkoliv téma. Zároveň však může obsahovat i řadu skrytých sdělení, zkreslení nebo předsudků, vyplývajících z kulturního a dobového kontextu. Jako jakékoliv jiné médium může – ať již záměrně, nebo nezáměrně – ovlivnit naše vnímání skutečnosti, aniž bychom si toho byli plně vědomi. Pro hlubší pochopení dokumentů a jejich relevantní použití ve výuce je proto třeba jisté „dokumentaristické“ gramotnosti. Určitá teoretická znalost dokumentárního filmu se hodí i proto, že ve 21. století už není natáčení filmů a videí výsadou úzké skupiny tvůrců. Díky levnějším technologiím natáčí dokumentární filmy a videa mnohem více lidí a diváci dokumentárních filmů se tak stále častěji stávají i jejich tvůrci.

STRUKTURA PUBLIKACE

Příručka *Základy dokumentárního filmu* vychází z publikace a webové stránky *Behind the Camera*, vytvořených kanadskou Národní filmovou radou (National Film Board of Canada – NFB), která je jedním z největších producentů dokumentárních filmů na světě. Tuto předlohu jsme zvolili pro její praktičnost, srozumitelnost a schopnost stručně popsat velmi široké spektrum témat. Kanadský text jsme upravili pro český a evropský kontext a doplnili jej o příklady dokumentárních filmů s lidskoprávní a sociální tematikou, které jsou zastoupeny v sadách programu Jeden svět na školách. Nejedná se tedy o ucelený přehled dokumentárního filmu, ale o zcela konkrétní výběr filmů, které jsou pro výuku na školách relevantní nebo se kterými učitelé již pracují. Každá kapitola je doplněna o názory a poznatky významných dokumentárních tvůrců, producentů, zvukařů i střihačů. Jejich příspěvky obohacují všeobecné informace o osobní rovinu a zajímavé detaily z praxe.

Dokumentaristé často inklinují ke zpracovávání ožehavých společenských či politických problémů. Téma dokumentů o lidských právech, jejich využití a společenský vliv mapuje kapitola **Lidskoprávní tematika**, která také upozorňuje na úskalí sociálně angažovaných filmů a připomíná, že je potřeba dodržovat etické principy ve vztahu k divákům i protagonistům filmů.

I v České republice vzniká v současnosti řada dokumentárních filmů, které se těší uznání diváků i filmové kritiky. Samostatnou kapitolu jsme proto věnovali **vývoji československého a českého dokumentárního filmu**. Známé dokumenty i snímky, se kterými se na školách pracuje, jsou zde zařazeny do širšího historického a kulturního kontextu. Zároveň tu zmiňujeme slavné i méně známé tvůrce, kteří zásadně ovlivnili dokumentární estetiku.

V kapitole **Odkazy** je uvedena doporučená literatura a prameny k dalšímu studiu. Součástí publikace je také **DVD** s ukázkami z popisovaných filmů. Texty, které se k daným ukázkám vztahují, jsou vždy ohraničeny symbolem filmového pole a u jednotlivých titulů je uvedeno číslo, pod kterým lze příslušnou ukázkou najít na přiloženém DVD.

PODĚKOVÁNÍ

Rádi bychom poděkovali Michalovi Bregantovi, Václavovi Fleglovi, Tereze Horské, Toničce Jankové, Peterovi Kerekesovi, Milanu Krumlovi, Dominikovi Krutskému, Kateřině Krutské Vrbové, Aleně Müllerové, Eliane Nater, Macieji Nowickému, Ivaně Pauerové Miloševičové, Haně Rezkové, Olze Sommerové, Martině Šantavé, Radimu Špačkovi, Martinu Štollovi a Heleně Třeštíkové.

Věříme, že tento text přispěje k prohloubení i zpestření diskuzí o dokumentárních filmech nejen na školách.

Tereza Porybná, Karel Strachota, Helena Zajícová

1.

CO JE DOKUMENTÁRNÍ FILM?

SHRNUTÍ

Dokumentární film lze charakterizovat jako „tvůrčí zpracování reality“. Poprvé se objevil na přelomu 19. a 20. století a od té doby se ustavičně proměňuje – těží z neustálého rozvoje filmové technologie, přizpůsobuje se moderním druhům médií, ale také odráží nové myšlenky a postoje měnící se společnosti. Postupně se dokumentární filmy začaly také diferencovat, a vznikaly tak různé druhy.

Dokumenty rozšiřují obzory, inspirují a vzdělávají. Zpravidla mívají alespoň jeden z následujících cílů:

- dokumentovat konkrétní téma za účelem uchování znalostí o něm,
- odhalit něco nového o daném tématu,
- umožnit divákovi vcítit se do života natáčených lidí,
- obhajovat myšlenky, postoje nebo témata prezentované ve filmu,
- upozornit na problémy současného světa.

TVŮRČÍ ZPRACOVÁNÍ REALITY

Slovo dokument pochází z latinského „documentum“ a může označovat doklad, důležitou listinu, důkaz nebo svědectví. Přídavné jméno dokumentární pak vyjadřuje, že něco je založené na dokumentech, tedy jakýsi průkazný, věrohodný materiál. V audiovizuální tvorbě název dokument zastřešuje filmové a televizní žánry založené na autentickém zachycení skutečných událostí, využívající přímých svědeckých výpovědí.

Termín „dokumentární film“ v dnešním slova smyslu začal jako první užívat John Grierson, slavný skotský režisér a zakladatel kanadské Národní filmové rady (National Film Board of Canada – NFB¹). Již předtím se slovo dokumentární v souvislosti se zobrazováním používalo zejména při určování realističnosti maleb. Později se pojem dokumentární objevil v rané kinematografii, kdy jím občas byly označovány krátké filmy společnosti bratří Lumièrů, natočené v exotických zemích, jejichž cílem bylo přinést svědectví o zcela jiném způsobu života.

Grierson prohlásil, že dokumentární filmy jsou „tvůrčím zpracováním reality“. Dokument zobrazuje „reálný“ svět očima svého tvůrce. Nejedná se sice o fikci, ale reprezentuje jeden úhel pohledu na skutečnost. O Griersonově definici se po desetiletí vedou horlivé diskuze. Naše představy o zachycení reality objektivem kamery se neustále proměňují. Existují vůbec nějaké limity pro kreativitu filmaře? Přestává v určitém bodě film být dokumentárním?

Podívejme se na několik velmi odlišných dokumentárních filmů.

První ukázka je ze slavného snímku **Nanuk, člověk primitivní** (1922) ¹, který byl poprvé uveden v kinech v roce 1922. Další ukázka je z filmu **Největší přání** (1964) ². Český dokumentarista Jan Špáta v něm zachycuje náladu mladých lidí v Československu 60. let 20. století. Třetí příklad je opět český dokument, tentokrát časosběrný film **Katka** (2010) ³ Heleny Třeštíkové. Brilantní ukázkou trpělivého pozorovatelského přístupu můžeme spatřit ve snímku **Černá kronika** (1983) ⁴, dnes již klasika francouzského filmu Raymonda Depardona. A poslední dvě ukázky jsou z vítězných filmů festivalu Jeden svět věnujících se aktuálním sociálně-politickým konfliktům: **Lekce běloruštiny** (2006) ⁵ a **Barmský VJ** (2008) ⁶. Oba snímky přibližují pozadí protestů občanů proti nedemokratickým režimům. Každý z těchto filmů je natočený odlišným

1) Na webových stránkách www.nfb.ca je možné sledovat stovky kanadských dokumentárních filmů on-line a nalézt i další doplňující informace teoretického rázu.

stylem, má své specifické cíle a je určený rozdílnému publiku. Každý zkoumá nějaký výsek skutečnosti a vyjadřuje osobní a umělecký postoj tvůrce. Ale všechny jsou dokumentárními filmy.



• Barmský VJ / Anders Østergaard / 2008



• Největší přání / Jan Špáta / 1964



• Katka / Helena Třeštíková / 2009

Jedním z půvabů dokumentárního filmu je, že umožňuje divákovi přenést se na chvíli do jiného světa, do života jiných skutečných lidí. Někdy je zobrazovaná realita velmi nepříjemná a komplikovaná a její sledování o to složitější, že dokument nenabízí jednoduché odpovědi. Ale právě proto jsou dokumentární filmy tak důležité – otevírají nám oči, abychom spatřili ty aspekty našeho světa, na které bychom možná jinak nikdy nepomysleli.

K dokumentárnímu filmu lze přistupovat mnoha různými způsoby. Dokumentaristé jsou umělci, takže se v jejich filmech odráží jejich individuální styl, osobnost, zájmy a často i konkrétní sociální situace či politické názory.

2.

STRUČNÁ HISTORIE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

SHRNUTÍ

Termín dokumentární film poprvé použil John Grierson v recenzi snímku *Moana* (1926) Roberta Flahertyho, ovšem již rané filmy bratří Lumièrů zaznamenávající každodenní události měly jisté dokumentární kvality. Ve 20. a 30. letech 20. století se tento žánr rychle rozvíjel a experimentoval s velkou škálou vyjadřovacích prostředků. Během druhé světové války vznikla v Evropě i Severní Americe řada propagandisticky laděných dokumentárních filmů. Rozvoj technologií v 60. letech 20. století významně zjednodušil proces natáčení a umožnil spontánnější záznam událostí a rozhovorů. Od rozšíření televizního vysílání tvoří dokument pevnou součást jeho programu. Na začátku 21. století se dokumenty úspěšně vracejí na velká plátna kin, ale zároveň je velmi oblíbené jejich sledování na internetu.

OD LUMIÈRŮ K INTERNETU

Touha dokumentovat – zachovat nějaký záznam – je stará jako lidstvo samo. Vždyť již naši dávní předkové malovali na stěny jeskyní. A z téhož důvodu jistě vznikla řada literárních, malířských a sochařských děl. Bezprostředním předchůdcem dokumentárního filmu byla fotografie. Prvními opravdu úspěšnými vynálezci pohyblivého obrazu se stali Francouzi – bratři Lumièrové. Filmová ka-

mera Thomase Edisona byla obrovská a nehybná, avšak bratrům Lumièrovým se podařilo postavit lehkou, přenosnou kameru, kterou bylo možné přeměnit na projektor. Lumièrové organizovali veřejné projekce filmových záznamů, které jejich kameramani pořizovali po celém světě.

Nejslavnějším raným dokumentem se stal *Nanuk, člověk primitivní* Roberta Flahertyho, uvedený v roce 1922. Někteří jej dokonce označují za první skutečný dokumentární film. *Nanuk* není jen sbírkou scén ze života za polárním kruhem, ale má ucelenou strukturu a nabízí osobní pohled na život jedné rodiny Inuitů. Flaherty byl kritizován za to, že zmanipuloval realitu ve prospěch filmu. Členy inuitské rodiny například vybral tak, aby odpovídali jeho představě o typických zástupcích inuitského etnika, a dal jim i nová jména, která byla snadněji zapamatovatelná pro západní diváky. Uměle vytvářel i jednotlivé situace, například slavná scéna stavby iglú byla zinscenována pouze pro účely filmu. Diváci však měli a mají při sledování filmu pocit, že společně s portrétovanými Inuity sdílejí jejich život. *Nanuk* byl mimořádně úspěšný a dodnes neztratil nic ze své poutavosti.



• *Nanuk, člověk primitivní* / Robert J. Flaherty / 1922

Jedním z důvodů tak velké důležitosti a vlivu filmů typu *Nanuk, člověk primitivní* bylo to, že zobrazovaly místa, která by většina lidí jinak neměla možnost vidět. Dokumentární

filmy z dalekých krajů tak současně – ač nechtěně – často přispívaly k vytváření mylných představ a stereotypů. Pro mnoho lidí tehdy (stejně jako dnes) „vidět znamenalo věřit“. Dokumenty jsou natolik přesvědčivé, že nekritičtí diváci mohou slepě uvěřit v pravdivost všeho, co vidí na plátně nebo na obrazovce. Právě proto má dokumentarista vůči divákům i svým protagonistům etickou odpovědnost zobrazit pravdu tak, jak ji on sám vidí.

John Grierson poprvé použil termín „dokumentární film“ ve své recenzi dalšího Flahertyho filmu *Moana* (1926), o němž napsal: „*Moana je vizuálním vyprávěním událostí každodenního života polynéského mladíka a jeho rodiny, a má tak samozřejmě dokumentární hodnotu.*“ Griersonovo vlastní psaní a natáčení následně podnítilo vznik dokumentárního hnutí ve Velké Británii a v dalších zemích. Grierson se domníval, že by dokumenty mohly umožnit občanům účinně se podílet na společenských změnách. Právě tato myšlenka se posléze stala východiskem pro založení výše zmíněné Národní filmové rady v Kanadě.

Ve 20. a 30. letech 20. století objevovalo potenciál dokumentárních filmů mnoho umělců, kteří přispěli k různorodosti tohoto žánru. V Sovětském svazu rozvíjel revoluční umělec Dziga Vertov myšlenku filmové kamery jako „kino-oka“, mechanického oka zachycujícího „pravdu v pohybu“. Další filmaři, jako Walter Ruttmann, používali pohyb kamery a střih ke zdůraznění poetických a estetických aspektů reality. Ruttmannovo veledílo *Berlín: Symfonie velkoměsta* (1927) ukázalo, že dokumentární film může mít silné umělecké vyznění.

V Německu byla pověřena talentovaná Leni Riefenstahl, aby zaznamenala sjezd nacistické strany v propagandistickém² filmu *Triumf vůle* (1935). Propagandistické také byly v jistém ohledu dokumentární filmy sponzorované vládami, jako například série filmů *Zač bojujeme* (1942–1945) od hollywoodského režiséra Franka Capry, která měla za cíl zajistit USA podporu ve

řejnosti ve druhé světové válce. Podobné filmy produkoval za války i Grierson, který stál tehdy v čele NFB. Domníval se, že dokumentární film má ve válečném období důležitý propagandistický účel, musí Kanadánům ukázat, za co bojují, a emotivními prostředky jim vdechnout odhodlání k tomuto boji. NFB tehdy zaměstnávala stovky lidí a během války vytvořila více než tisíc filmů.

Rozvoj dokumentárního filmu zásadně ovlivňoval vývoj technologií. Již ve 20. letech 20. století existoval 16mm film a začaly se objevovat snadněji ovladatelné a lehčí kamery, které bylo dokonce možné nést na rameni nebo v ruce (například kamera Kinamo). Ačkoliv byla zvuková éra filmu zahájena již v roce 1927, byl záznam zvuku i nadále složitý proces. Velkou technickou inovací tak byla koncepce přenosného magnetofonu Nagra v roce 1953. Od roku 1958 bylo možné zaznamenávat zvuk současně s obrazem a v dokumentárních filmech dostaly výrazný prostor dialogy. Vynález filmů s větší citlivostí umožnil vznik dokumentů obsahujících více rozhovorů pořizovaných přímo na místě natáčení. Vývoj magnetické videopásky pak přispěl k dalšímu zjednodušení celého procesu. Technologický rozvoj ovlivnil i chápání dokumentu jako takového, a tím podpořil i nové tvůrčí přístupy a větší rozmanitost dokumentárních žánrů. Tvůrci najednou mohli vytvářet osobnější filmy s menším štábem a méně nákladné vybavení také otevřelo dveře k filmování více lidem.

V 50. a 60. letech 20. století se začaly dokumenty objevovat i v televizi. S postupným rozšiřováním kabelové televize a satelitního vysílání rostly i příležitosti pro financování a distribuci dokumentárních filmů. Televize také přispěla k rozrůzněním žánrů dokumentárního filmu – specializované kanály dnes vysílají přírodopisné, etnografické, historické a další typy dokumentů. V televizním vysílání se objevují jak nezávislé autorské dokumentární filmy, které televize zakoupila, tak dokumenty vytvořené přímo pro potřeby televizního vysílání. Témata i způsob zpracování těchto „televizních“ dokumentů jsou ovlivněny dostupnými financemi, časem a obecnými programovými požadavky dané televizní stanicí. Nekladou zpravidla takový důraz na uměleckou vizi autora. V tomto ohledu mají blízko k reportážím a publicistice – zpravodajským

2) Termín propaganda v sobě zahrnuje veškeré komunikační aktivity, jejichž cílem je ovlivnit postoje veřejnosti. Dokumentární propagandistické filmy často vznikají na objednávku a silně upravují zobrazovanou realitu ve prospěch jednoho názoru, případně obsahují vysloveně smyšlené prvky.

formám zaměřeným na poměrně rychlé standardizované zpracování aktuálních témat, využívajícím jen část z bohatství filmové řeči. Zdařilý autorský dokumentární film může být v porovnání s reportážemi nebo publicistikou více nadčasový, protože se snaží zpracovat téma hlouběji a zároveň mu dodává specifickou estetickou kvalitu. V současné době veřejnoprávní televize (BBC, ZDF nebo ČT) i soukromé společnosti (HBO) dávají větší prostor právě autorským dokumentům, případně investují do vlastních náročnějších dokumentárních cyklů. Oproti hraným filmům jsou totiž dokumentární filmy výrazně levnější a vhodně zvolené téma dokáže přitáhnout pozornost diváků.

Na počátku 21. století dosáhly velkých úspěchů v kinech celovečerní dokumentární filmy jako například *Mlha války* (2003), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Korporace* (2003) a *Super Size Me* (2004), které ukázaly, jak jsou pro diváky atraktivní filmy podrobně zkoumající zásadní společenské a politické fenomény. České diváky v posledních letech přilákaly do kin zejména časosběrné dokumenty, například *Občan Havel* (2008), *Katka* (2010) nebo *René* (2008). Zájem vzbudila i čtveřice historických dokumentárních filmů *Zapomenuté transporty* (2007–2009) nebo sociálně angažovaný snímek *Auto*Mat* (2009). Na světových dokumentárních festivalech měl nebývalý ohlas *Český sen* (2004), označovaný svými tvůrci za „první českou filmovou reality show“.



• *Občan Havel* / Pavel Koutecký, Miroslav Janek / 2007



• *Auto*Mat* / Martin Mareček / 2009

Novou platformou pro dokumentární filmy, a v poslední době i významným trhem, se stal internet. Kromě zpravodajských serverů a sociálních sítí, na nichž lidé sdílejí miliony (často autorských) videí, se otevřel prostor i pro koncepčnější řešení on-line distribuce dokumentárních filmů. Objevily se desítky internetových portálů, které od tvůrců nakoupí práva a pak nabízejí dokumentární filmy ke zhlédnutí zdarma nebo za symbolický poplatek. Zároveň je dnes možné prostřednictvím internetu na výrobu dokumentárního filmu přispět (tzv. crowdfunding), a stát se tak jeho spoluvůrcem. Internetová diskuzní fóra a blogy také podněcují polemiky o filmech a jejich tématech.

3.

KATEGORIE DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

SHRNUTÍ

Snažit se kategorizovat dokumenty je asi jako jíst želé bambusovými hůlkami: filmy neustále z nově vytvářených kategorií vyklouzávají. Následující „kategorie“ představují obecný popis způsobů, jakými filmaři přistupují ke zpracovávané látce. Rozdíly mezi nimi nám pomohou pochopit paletu možností, které mají dokumentaristé k dispozici.

VÝKLADOVÉ DOKUMENTÁRNÍ FILMY

Výkladový dokument je přesně to, co si většina z nás pod pojmem „dokumentární film“ představí. Tyto filmy oslovují diváky přímo a ukazují jim realitu bez jakýchkoliv příkras. Často nás jimi provází hlas vypravěče, který vysvětluje, na co se díváme. Výkladový dokument je jako esej: prezentuje informace a případně předkládá přesvědčivé důkazy nebo interpretace konkrétních událostí. Tento typ dokumentárního filmu buď jasně sděluje, nebo mírně naznačuje, jaký zaujímá autor k tématu postoj. Film *Nanuk, člověk primitivní* měl být mimo jiné svědectvím o univerzálních lidských hodnotách, a tak Flaherty divákům zprostředkoval řadu důkazů o lidskosti inuitského lovce a jeho odvaze tváří v tvář nepřátelské přírodě.

Výkladový způsob se u filmů s etnografickou tematikou využíval často a u televizní produkce se vyskytuje i v současnosti. Ukázkovým příkladem je film *Mrtví ptáci* (1963) ⁷ Roberta Gardnera. Snímek zobrazuje život, obyčej a zvyky izolovaného papuánského kmene. Po celou dobu diváka provází hlas vypravěče, který vysvětluje nejen události, ale i myšlenky a motivace zobrazovaných lidí. Právě nedostatek přímých rozhovorů s filmovanými subjekty je jednou z největších slabín tohoto filmu.



• Mrtví ptáci / Robert Gardner / 1963

Výkladové filmy zpravidla dokumentují události, které se již staly. Filmaři v nich často používají inscenované záběry pro ilustraci prezentovaných informací nebo dotvoření uceleného pohledu. Výjimečně dokonce využívají hrané rekonstrukce. Někteří lidé tuto praxi kritizují, protože podle nich porušuje nepsanou dohodu dokumentaristy a diváka o zobrazování reality. Filmaři používající podobné postupy se ale brání tím, že dramaturgie jen zobrazují

to, co se událo dříve, a jejich účelem není někoho klamat, ale naopak ukázat průběh události a umožnit divákům lépe ji pochopit.

Specifickým typem výkladového dokumentu jsou filmy o historických událostech využívající archivní fotografie, filmové záznamy, písemné dokumenty nebo dopisy, svědectví pamětníků a případně hrané scény k přiblížení již uplynulých událostí. Tento způsob je charakteristický například pro sérii dokumentárních filmů o československých dějinách, kterou po roce 1989 produkovala Česká televize.

Z ukázky z filmu *Taxi na temnou stranu* (2007) ⁸ je patrné, jak tento dokument využívá řadu audiovizuálních zdrojů (fotografie, úryvky ze zpravodajství, kresby), hlas vypravěče a rozhovory se svědky událostí k tomu, aby přesvědčivě přiblížil mučení vězňů během války v Afghánistánu a Iráku. Velmi působivý historický dokument z produkce České televize *Případ Dr. Horáková* (1990) ⁹ zase pracuje kromě fotografického a filmového archivu i s hlasy dvou vypravěčů, z nichž jeden objasňuje život Milady Horákové a druhý čte její dopisy psané ve vazbě.



• *Taxi na temnou stranu* / Alex Gibney / 2007



• *Případ Dr. Horáková* / Jan Mudra / 1990

OBSERVAČNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILMY

Observační dokument těží z vývoje přenosných kamer a zvukových zařízení. V 60. letech 20. století někteří filmaři vystřízlivěli z okouzlení výkladovými dokumenty a hledali dokumentární styl, který by lépe zprostředkoval skutečnost. Chtěli, aby dokumenty měly spíše sebevysvětlující charakter, aby jejich aktéři hovořili vlastními slovy a aby interpretace filmových tvůrců příliš nezasahovala do divákovy vnímání filmu. A tak se téměř ve stejné době objevily v Severní Americe a v Evropě dva směry observačního dokumentu: **direct cinema** a **cinéma vérité**.

DIRECT CINEMA

Dokumentární film ve stylu **direct cinema** obvykle zaznamenává právě probíhající událost tak, jak se skutečně odehrává, a to s minimálními zásahy ze strany filmaře. Dokumenty tohoto typu se poprvé objevily v 50. a 60. letech, když se začaly používat ruční kamery a přenosná zvuková zařízení. Autoři hlásící se ke směru **direct cinema** používali tuto technologii často k dokumentování různých sociálních nepokojů či zásadních politických

událostí. Režiséři zaznamenávali výpovědi lidí při rozhovorech, vyslechli si všechny strany konfliktu a čekali, až jim události samy přinesou dramatické záběry, jež dodají filmu na síle.

Klasickým příkladem *direct cinema* je dokument **Primárky** (1960) ¹⁰, který souběžně zaznamenává prezidentské kampaně Johna F. Kennedyho a Huberta Humphreyho v americkém státě Wisconsin. Základní kontext filmu sice zprostředkovává komentář, ale jinak sleduje filmový štáb politiky při interakci s jejich spolupracovníky a běžnými občany bez jakékoliv intervence a kladení otázek. V ukázce z filmu vidíme také průkopnické využití ruční kamery, když kameraman Richard Leacock drží kameru nad hlavou a následuje Johna F. Kennedyho při průchodu davem. Roztřesený, trhaný obraz v tomto případě podtrhuje intenzivní náladu předcházející projevu prezidentského kandidáta.



• Primárky / Robert Drew / 1960

Filmaři natáčející ve stylu *direct cinema* sice přímo do událostí nezasahují, ale mohou svůj osobní pohled promítnout v tom, co a koho natáčejí, a samozřejmě také ve výsledném vyznění filmu po konečných úpravách.

V tomto duchu vytvořil v roce 1968 režisér a spoluzakladatel české nové vlny Karel Vachek jeden ze svých zásadních filmů **Spříznění volbou** (1968) ¹¹. Snímek natočený 16mm kamerou se synchronizovaným zvukem zachycuje čtrnáct dní předcházejících zvolení Ludvíka Svobody prezidentem Československé socialistické republiky. Filmový štáb zaznamenával hlavně dění v politických kuloárech a soustředil se na scény, které předcházely „velkým událostem“ nebo po nich následovaly. Útržky schůzí, porad a slavnostních aktů, stejně jako několik málo neformálních setkání a konfrontací politiků s filmaři vynikají syrovou autentickou zdůrazněnou i reportážní technikou kamery, která reaguje na vývoj situace bez ohledu na kompozici a plynulost záběrů. Režisérův pronikavý vhled do probíhajících událostí a jemná ironie také nechávají vynítnout obyčejnost a místy i směšnost hlavních protagonistů pražského jara. Díky Vachkově výběru natáčených scén a výslednému střihu nese film osobitý režisérský rukopis a dalece překračuje žánr politické reportáže. *Spříznění volbou* se proto dodnes řadí ke zcela výjimečným filmovým dílům.

Prvky *direct cinema* se objevují i v současných filmech. Můžeme je pozorovat například v dokumentech zachycujících protesty a demonstrace, kdy se režisér pohybuje s kamerou přímo v místě akce. Takto vznikl i film *Bezsné noci* (2004) režisérů Davida Čálka a Radima Špačka, dokumentující stávkou zaměstnanců České televize na přelomu let 2000 a 2001. Režiséři natáčeli spory mezi jednotlivými stranami, ale zároveň pro hlubší pochopení situace vedli s některými zúčastněnými delší rozhovory.

RADIM ŠPAČEK: KRIZE V ČESKÉ TELEVIZI

Dokument o „krizi v České televizi“ vznikl zcela spontánně a neplánovaně o Vánocích roku 2000. Kameraman David Čálek byl zrovna náhodou v budově ČT na Kavčích Horách, když se angažovaní umělci domluvili, že svými těly ozdobí vysílání večerní zpravodajské relace. To je také první záběr filmu a od tohoto okamžiku jsme společně začali živelně a nekoncepčně natáčet všechny zajímavé momenty a konflikty, které se tam odehrávaly. Po několika dnech jsme si uvědomili, že mediální pokrytí těchto situací je více než dostatečné, a začali hledat něco, „co nikdo jiný nenatáčí“. Tím bylo samozřejmě vysílání legálního vedení zpravodajství pod vedením Jany Bobošíkové, pro které se ujal výraz Bobovize.

Nebylo však snadné vůbec vypátrat, kde tento poloamatérský štáb pracuje, a posléze, když jsme to téměř špiónským způsobem zjistili, získat důvěru těchto lidí. Zde je potřeba vyzdvihnout Čálkovu nezdolnost a zatvrzelost, se kterou se znovu a znovu pokoušel všemi možnými způsoby (například i předstíráním, že nenatáčí) zaznamenat vše, co se dělo okolo něj, a s tvrdohlavostí sobě vlastní se vracel oknem tam, odkud byl vyhozen dveřmi (někdy doslova). V případě tohoto dokumentu nelze tedy hovořit o nějaké metodě, jako spíše o připravenosti a odhodlanosti využít situace, kdy se filmař s kamerou ocitne v pravou chvíli na správném místě a dokáže z ní vytěžit co nejvíc.



• Radim Špaček

Radim Špaček je režisér dokumentárních i hraných filmů. Natočil mimo jiné film z obleženého Sarajeva **Mladí muži poznávají svět** (1996), dokument **Bezesné noci** (2004) a podílel se na řadě televizních projektů. Za celovečerní hraný film **Pouta** (2009) získal Českého lva a Cenu české filmové kritiky. Je uměleckým ředitelem Festivalu bollywoodského filmu.

Jiní tvůrci zase kladou důraz na to, aby filmový štáb co nejméně narušoval přirozený vývoj událostí. Autoři těchto snímků chtějí, aby jejich protagonisté mluvili sami za sebe, aniž by je ovlivňoval postoj režiséra.

Takto postupovala například americká režisérka Edet Belzberg při natáčení snímku **Děti ze stanice Vítězství** (2001) ¹². V průběhu jednoho roku sledovala životy pěti opuštěných dětí žijících v pasážích bukureštského metra. Z ukázky je patrné civilní chování protagonistů, působící jako by o kameře vůbec nevěděli. Syrové záběry jejich každodennosti jsou o to intenzivnější, že je nedoprovází žádný komentář ani hudba. Divák má díky tomuto zdánlivému autorskému odstupu možnost spoluprožívat kruté osudy, přičemž je mu ponechán i čas na reflexi a pochopení širšího kontextu.

Mnoho lidí po zhlédnutí snímku *Děti ze stanice Vítězství* nechápe, proč filmaři více nezasahovali do děje a dětem v jistých nebezpečných situacích nepomohli. Režisérka Edet Belzberg vysvětluje tento přístup jako jediný možný, pokud chtěla věrně zachytit těžký život dětí: „*To, co dívka vidí ve filmu, se vlastně ani nedá srovnat se skutečnou hrůzou každodenního života těchto dětí. Ty někdy čelily až čtyřem či pěti útokům za den. Napadali je náhodní kolemjdoucí, majitelé obchodů či jiné děti ulice. Cítila jsem povinnost ukázat jejich reálnou situaci a opravdu se soustředit na dlouhodobé cíle, spíše než na krátkodobá řešení. I kdybych zasáhla jednou, dvakrát, třikrát nebo stokrát každý den během svého pobytu, nic by to na situaci nezměnilo, a navíc by to ani nebyl přesný záznam životů dětí ulice. Chtěla jsem, aby lidé viděli film očima dětí, aby jejich příběh skutečně prožili. Zhlédla jsem předtím celou řadu dokumentů, které reportážní formou ukazovaly vybrané záběry ze života dětí ulice a v nichž mluvený komentář vysvětloval jejich situaci. Mně ovšem přišlo, že ani zdaleka nezprostředkují komplexní zkušenost těchto dětí, které zůstávají bezejmenné a bezmocné. Tento způsob prezentace jsem svým filmem chtěla změnit.*“³

CINÉMA VÉRITÉ

Přístup *cinéma vérité* je podobný stylu *direct cinema* – v obou případech se kamera pohybuje přímo v zobrazovaném sociálním prostředí a aktéři filmu se mohou přirozeně projevit. Rozdíl je však v míře intervence tvůrce, který v rámci *cinéma vérité* postupuje aktivněji a podporuje konfrontaci. Kamera je zde vnímána jako určitý katalyzátor změn – podněcuje konfliktní situace, aby posléze došlo k určitému řešení. Jedná se o aktivistický přístup k observačnímu dokumentu, který posouvá Griersonovo pojetí filmu jako prostředku společenské angažovanosti o krok dále než původní definice.

Klíčovou osobností *cinéma vérité* byl francouzský režisér Jean Rouch, který se v rámci dokumentární tvorby nebránil ani využití prvků fikce a inscenace. Neustále sledoval způsoby natáčení a reflektoval, jak dopadají na

3) Edet Belzberg v rozhovoru pro Indiewire z roku 2001 (http://www.indiewire.com/article/interview_edet_belzbergs_children_underground_brings_the_lives_of_romanian), převzato: 3. 7. 2012.

aktéry a na „opravdovost“ jejich chování před kamerou. Jeho film *Kronika jednoho léta* (1961) je z tohoto hlediska milníkem ve vývoji dokumentárního filmu. Ve snímku natáčeném v létě roku 1960 se prochází pařížskými ulicemi dívka Marceline s mikrofonem v ruce a ptá se kolemjdoucích, jestli jsou šťastní. Z těch, kteří poskytnou obšírnější odpověď, se nakonec vytvoří svérázná skupinka lidí, které Rouch a jeho spolurežisér, sociolog Edgar Morin, začnou systematicky sledovat v jejich soukromí, debatovat s nimi o společenských i politických problémech a samozřejmě o tom, zda a proč jsou nebo nejsou šťastní. V závěru snímku režisér pustí hrubý sestřih filmu jeho protagonistům. Jejich povětšinou kritické připomínky k objektivitě zhlédnutého materiálu a věrohodnosti sebe samých i ostatních aktérů jsou zahrnuty do konečné verze filmu.

Hnutí *direct cinema* a *cinéma vérité* ovlivnilo i francouzskou a českou novou vlnu a nepřestává inspirovat další generace filmařů svým důrazem na maximální realističnost při zaznamenávání skutečnosti, resp. nezastupitelnost režiséra jako hybatele událostí.

PARTICIPAČNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILMY

V případě dokumentů s lidskoprávní a společensky angažovanou tematikou se často využívá tzv. participační způsob, který také čerpá z některých aspektů *cinéma vérité*. Režisér zde zaujímá angažovaný postoj, aktivně se účastní událostí, o nichž vypráví, a spolu se svými protagonisty se i on stává aktérem děje. Režisér volí tento přístup z různých důvodů – někdy na sebe bere roli investigativního novináře, jindy se ve filmu objevuje, protože se ho události bezprostředně dotýkají. Juliano Mer Khamis například ve filmu *Arniny děti* (2003) mapoval osudy dětí z palestinského divadelního souboru, který vedla jeho matka, izraelská židovka. Po její smrti se soubor rozpadl a většina mladých lidí ze souboru vyrůstala v palestinských osadách v Izraeli bez perspektivy na „normální“ život a práci. Mer Khamis počínání lidí ve filmu neobhájí, zároveň je však před kamerou často přítomen a otevřeně hovoří o citové vazbě k těmto dětem a o emocích, které v něm vyvolávají jejich osudy.



• Arny děti / Juliano Mer Khamis, Danniell Danniell / 2003

Pro participační způsob filmové tvorby jsou stěžejní rozhovory a interakce mezi režisérem a aktéry filmu. Cílem není objektivní zachycení situace, naopak přístup režiséra je otevřeně angažovaný a emocionálně zbarvený, což se promítá i do způsobu vedení rozhovorů. Kontroverzní Michael Moore například ve snaze získat pravdivou výpověď dělá tzv. přepadové rozhovory. V *Bowling for Columbine* (2002) takto Moore konfrontuje zaskočeného herce a obhájce práva na držení zbraní Charltona Hestona. Princip konfrontačního rozhovoru se objevuje i ve filmech s tematikou vyrovnání se s minulostí, v nichž zaznívají výpovědi nejen obětí totalitních režimů, ale i viníků. Participační způsob také zdůrazňuje provázanost konkrétních lidských osudů s historickým a společenským děním.

REFLEXIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILMY

Reflexivní způsob klade důraz na komunikaci mezi divákem a autorem. V tom se liší od participačních dokumentů, které se soustředí především na interakci mezi režisérem a protagonisty. Tvůrce reflexivního filmu otevřeně hovoří ve svém díle o problematice ztvárnění světa. Vychází z předpokladu, že diváci vědí, jak film s realitou manipuluje, proto záměrně odhaluje sám sebe, své názory, a dokonce i samotný průběh natáčení. Film tak „reflektuje“ proces vzniku filmu a zachycuje režisérovo průběžné hledání pravdy.

Ruský filmař Dziga Vertov zkoumal možnosti zachycení reality ve filmu již ve 20. letech 20. století. Ve snímku *Muž s kinoaparátem* (1929) ¹³ usiloval jednak o zachycení autentického obrazu moderního městského života v Sovětském svazu deset let po Říjnové revoluci, jednak se pokusil tematizovat sám proces vytváření filmu i jeho vnímání diváky. Film tak obsahuje nejen rychle sestříhané portréty obyvatel města v různých okamžicích dne, ale vzápětí také ukazuje, jak tyto filmové obrazy vznikaly. Průběžně se proto objevují záběry kameramana, který záznamy snímá, a záběry diváků, kteří sledují film v kině. V podobném duchu je koncipována i následující ukázka, kde nejprve sledujeme záběr dění na ulici a hned poté se očitáme ve střížně a vidíme, jak stříhačka předchází záběr sestavila. Vertov tímto způsobem upozorňuje na manipulativní moc stříhu a kamery, která dokáže proměnit drobné momenty každodenní reality v neobvyklé až experimentální scény. Film také odráží Vertovův světonázor a tehdejší politický kontext. Činnosti kameramana a stříhačky například pomocí asociativního stříhu tvoří paralelu k práci dělníka nebo zdravotní sestry. Kinematografie je tudíž představována spíše jako řemeslo než jako elitní umění. I na jiných rovinách snímek výběrem a konstrukcí záběrů oslavuje techniku, industrializaci a pracující třídu. Dziga Vertov se domníval, že film by měl aspirovat na autentické snímání života („zachytit život při činu“) a zároveň k tomu využívat čistě filmové prostředky, jako je montáž. Hrané filmy a scénář považoval za buržoazní přežitky. V Sovětském svazu 30. let 20. století však byl *Muž s kinoaparátem* kritizován pro absenci společenského obsahu a přílišný důraz na formu. Ideologická kritika nakonec ukončila Vertovovu filmovou kariéru. Jeho koncepce kameramana jako „kino-oka“ a touha po pravdivé filmové skutečnosti (kino-pravda) byla oživena v 60. letech 20. století představiteli francouzské nové vlny a cinéma vérité.



• Muž s kinoaparátem / Dziga Vertov / 1929

DOKUMENTÁRNÍ FILMY TOČENÉ Z POHLEDU PRVNÍ OSOBY

Dokumentární filmy z pohledu první osoby bývají obvykle natočeny na ruční kameru (dříve především 16mm, dnes téměř výhradě digitální). Filmař používá dokumentární formu k prozkoumání své vlastní situace, kdy kamera je pro něj prostředkem sebepoznání a sebeodhalení. Tento typ filmů může mít mnoho forem – od časově či tematicky ohraničeného vyprávění provázeného režisérovým komentářem až po volnou osobní reflexi. Původem

litevský režisér a filmový experimentátor Jonas Mekas například začal různé okamžiky svého života zaznamenávat na 35mm kameru Bolex krátce po příjezdu do New Yorku v roce 1949 a pokračuje v zaznamenávání (i když s digitální kamerou) dodnes. Tyto celoživotní filmové deníky obsahují bohatý materiál, v němž autor zcela jedinečně a bez jakéhokoliv patosu zachycuje melancholickou krásu prchavosti života. Snímek *Walden* (1969) je sestříhaný z chronologicky uspořádaných záběrů natočených v letech 1964–1968. Film nevyužívá tradičních vyprávěcích postupů, přesto velmi zdařile zprostředkovává esenci 60. let v životě Jonase Mekase a jeho přátel z newyorské umělecké avantgardy.

Režisérka Margareta Hružá zase prostřednictvím natáčení dokumentárního filmu *Domov* (2008) reflektuje rozpad své vlastní rodiny. Intimní filmová zpověď je nejen svědectvím o důsledcích emigrace a složitým hledání vlastních kořenů, ale také osobitým způsobem, jak obnovit komunikaci mezi otcem, matkou a dcerou, když každý z nich žije v jiné zemi. Po dokončení filmu autorka v rozhovorech uváděla, že se díky natáčení a leckdy i nepříjemným rozhovorům vztahy v rodině uklidnily. Takovéto užití filmu jako téměř terapeutického prostředku dokazuje, jaké možnosti dokumentární tvorbě otevřely nové technologie. V jistém smyslu jsou dokumenty točené z pohledu první osoby jakýmsi křížencem reflexivního filmu a domácího videa. Citlivý a zkušený tvůrce však může tyto osobní výpovědi zpracovat do působivého snímku. Dojem intimity umožňuje divákům lépe se identifikovat s protagonisty filmu a spoluprožívat jejich problémy. Dokumentární filmy natočené přímo jejich protagonisty jsou také velmi často využívány v televizi v rámci programových schémat zabývajících se životní situací různých subkultur či etnických menšin.

Ve snímku *Já, moje romská rodina a Woody Allen* (2009) ¹⁴ natáčí mladá dívka ruční kamerou portrét sebe a svých blízkých. V průběhu natáčení se dozvídá více o historii své rodiny a snaží se vypořádat se svou komplikovanou identitou bosenské Romky žijící v Itálii. Na kameru také zachycuje své konflikty s rodiči, kteří by ji v duchu romských tradic chtěli co nejdříve provdat, zatímco ona chce zůstat svobodná a točit filmy jako Woody Allen. Samotné natáčení přitom dívce dodává odvahu k tomu, aby se vzepřela proti přání rodiny a držela se svých vlastních představ, což je právě důkazem zmiňovaného terapeutického působení natáčení osobních filmů.



• Já, moje romská rodina a Woody Allen
/ Laura Halilovic / 2009

POETICKÉ DOKUMENTÁRNÍ FILMY

Poetické dokumentární filmy se snaží ukázat svět v jeho neobvyklé, výjimečné kvalitě. Poetický dokumentarista netouží tolik zaznamenat názory nebo ideje, ale používá kameru a střih jako umělecké prostředky. Tento typ dokumentů zdůrazňuje „tvůrčí“, uměleckou část Griersonovy definice dokumentu jakožto „tvůrčího zpracování reality“. Cílem těchto snímků je zprostředkovat divákům nový pohled na svět. Někdy je známé a běžné jinak uspořádáno či zvýrazněno, jindy jsou pomocí střihu či hudby dodány

obrazům originální rytmus a dynamika, tak jak to známe například z populárních filmů *Koyaanisqatsi* (1982) nebo *Baraka: Odysea země* (1992).

Snímek Dušana Hanáka *Obrazy starého světa* (1972) ¹⁵ byl inspirován dílem slovenského fotografa Martina Martinčeka. Fotografie zachycující svět starých vesničanů z tatrského Liptova Hanák rozvinul ve vizuální esej o povaze lidské zkušenosti. Z ukázky je patrné, jak dokonale úsporně a zároveň vnímavě Hanák kombinuje různé filmové postupy (fotografie, dokumentární i inscenované pasáže, významotvornou zvukovou složku i střih) k představení protagonisty v jeho celistvosti.

DOCU-DRAMA

Do kategorie docu-drama jsou zařazovány buď hrané filmy využívající dokumentární postupy, nebo dokumenty obsahující hrané prvky. Druhá ze zmiňovaných možností se někdy též označuje jako „dramatizovaný dokumentární film“. Tento původně televizní formát má silnou tradici zejména ve Velké Británii a ve Spojených státech. Docu-dramata vycházejí z podrobných rešerší tématu, často až na úrovni investigativní žurnalistiky. Týkají se reálných událostí a obsahují výpovědi skutečných aktérů. Zároveň jsou v nich však použity inscenované pasáže s profesionálními i neprofesionálními herci, jejichž úkolem je divákům přiblížit události, které by jinak nebylo možné natočit, nebo „oživují“ aktéry, kteří z různých důvodů nemohou před kamerou vystoupit přímo. Principem tohoto přístupu tedy je, že dramatizací se používá ke zdůraznění a oživení tématu snímku nebo proto, že neexistuje žádný jiný způsob, jak určitý příběh vyprávět.

Dramatizované dokumenty jsou natáčeny podle scénáře a způsoby výroby jsou blízké tvorbě hraných filmů. Tyto postupy umožňují více vtáhnout diváky do děje než třeba klasická reportáž, proto je tento formát velice často využíván v televizní produkci. Vedle toho však vznikají

i velice působivá docu-dramata uváděná v kinech, například *Cesta na Guantánamo* (2006) Michaela Winterbottoma nebo *Pád do ticha* (2003) Kevina Macdonalda, v němž je brilantně využito dramatických rekonstrukcí, kdy divák s napětím sleduje příběh dvou britských horolezců. Ve filmu se střídá velmi střízlivě natočená podrobná výpověď jednoho z horolezců s dramatickými hranými pasážemi přibližujícími kritickou situaci. Film *Cesta na Guantánamo* zase pomocí hraných pasáží rekonstruuje skutečný příběh vězně na Guantánamu. Režisér Winterbottom využil i autentické zpravodajské záběry a nechal ve filmu zaznít výpovědi skutečných aktérů. Do hraných pasáží obsadil neprofesionální herce, jejichž výkony doplňují celkově přesvědčivé balancování filmu mezi realitou a fikcí.

Právě za stírání hranice mezi realitou a fikcí, klamání diváka a upravování faktů jsou docu-dramata často kritizována. Je však třeba připomenout, že jakýkoliv dokumentární film je vždy jen určitým ztvárněním reality viděné očima tvůrců, tudíž zcela objektivní přístup je v podstatě nedosažitelný.

TELEVIZNÍ HYBRIDY

Dokumentární postupy ovlivnily i podobu celovečerních filmů a televizní produkce. Filmoví a televizní režiséři často použijí k vytvoření iluze syrové reality ruční kameru a nestabilní obraz observačního filmu, i když natáčejí profesionální herce ve scénách s detailně rozepsaným scénářem. Pokud sledujete televizi kriticky, často uvidíte „dokumentární záběry“ použité i v titulkových sekvencích a v dalších částech fiktivních příběhů.

MILAN KRUML: DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY V TELEVIZNÍCH POŘADECH

Bývaly doby (a není to tak dávno, stačí se vrátit na začátek předcházejícího desetiletí), kdy byly v televizi jednoznačně rozlišovány pojmy dokument či dokumentární přístup a hraná tvorba. Ano, existovaly sice kombinace – například fiktivní dokumenty nebo rekonstrukce historických událostí, ale tyto výjimky jen potvrzovaly pravidlo.

Dnes si nedokážeme představit žádné vysílací schéma bez programových typů, při jejichž výrobě by tvůrci nevyužili alespoň částečně dokumentární postupů – od reality *Výměna manželek* až po sitcom *Kancl*. Změna začala na konci 90. let, kdy se spojily dva trendy – nedostatek nových programových formátů a současně i krize hrané tvorby, která se tematicky vyčerpalá. Výsledkem byly pořady, které se označují jako **documentary**, v širším pojetí pak jako **reality**.

Reality je přitom mnohem přesnější. Totiž nejen diváci, ale i řada televizních profesionálů si pod označením dokument stále představuje dokument umělecký, který ale jen stěží můžeme řadit do stejné kategorie jako výše zmíněnou *Výměnu manželek*. Oba mají shodný hlavní cíl – zprostředkování a dokumentaci skutečnosti, nicméně reality využívá mnohem častěji prvků typických pro hranou tvorbu nebo zábavné pořady.

Reality

Reality je obecné označení pro skupinu formátů, definovanou nejčastěji jako žánr televizních programů založený na zachycení ve scénáři předem nepopsaných dramatických či humorných situací, dokumentující aktuální události, jehož hlavními protagonisty jsou skuteční lidé namísto profesionálních herců. Pojem reality television se používá běžně až od roku 2000, i když existuje v televizi od doby jejího vzniku. Neřadí se do něj dokumenty, zpravodajství a sport.

Co všechno do kategorie reality television patří?

A. Documentary style (Dokumentární styl)

Obecně můžeme říci, že v těchto pořadech jsou diváci, ale i tvůrčí štáb do značné míry pasivními pozorovateli lidí, kteří provádějí své denní osobní a profesionální aktivity – na reálných místech v reálném čase.

Zvláštní podkategorii, kde již ovšem jde o určitou manipulaci, představují formáty označované jako **Special Living Environment Formats**. Castingem vybraná skupina lidí je v nich umístěna do prostředí, které je uměle vytvořené, leč s nějakým silným vztahem k realitě. Divák sleduje, jak se se situací dokážou vyrovnat. Jedním z prvních pořadů tohoto typu byl formát *The Real World*, vysílaný MTV poprvé v roce 1992. Velké úspěchy slaví formát v Německu – veřejnoprávní ARD tímto způsobem například umístila průměrnou rodinu do podmínek, které panovaly v roce 1900 na venkově (Statek ve Švarcvaldu).

Typ pořadů nazývaných **Professional Activities** těží ze značné atraktivity některých povolání. Nejčastěji se pro tyto účely vybírají profese, které jsou samy o sobě spojeny s řadou dramatických situací – lékaři, policisté, hasiči, záchranáři. Typickou ukázkou je americký pořad *COPS*, nejdéle běžící reality pořad v dějinách televize (začal se vysílat v roce 1989), který sleduje práci skutečných policistů – bez vstupů ze studia, bez názorů expertů a bez zaujímání stanoviska.

Docu-soap má v podstatě dvě podoby. V té náročnější a méně časté je vybráno několik hlavních protagonistů v dané lokalitě, jejichž život bude televize sledovat. Každý z nich bude doprovázen v daném časovém období jedním štábem. Jednotlivé příběhy jsou posléze ve střížně propojeny – vzniká tak zajímavý obraz lokality a lidí, kteří jsou s ní spojeni. Zatímco u časosběrného dokumentu tvůrčí skutečnost pouze zaznamenávají a posléze ji ve střížně rekonstruují podle nějakého záměru, u docu-soap v ní již při natáčení aktivně hledají příběhy, které pak vyprávějí formou používanou u hrané tvorby. Příkladem může být

britský docu-soap o letišti Heathrow nebo německý o čtvrti St. Pauli. Druhá, méně náročná podoba pracuje s uměle vytvořenou situací – ovšem po jejím vytvoření již tvůrci do děje nijak nezasahují, jen sledují reakce protagonistů.

Další podkategorii bychom mohli nazvat **Partly Scripted Docu-soap (docu-soap s částečným scénářem)**. V zásadě využívá postupy docu-soap – vytvoří situaci, umístí do ní protagonisty a sleduje je, nicméně ještě přidává nějaký cíl, který má být splněn. Sem patří například pořad *Jste to, co jíte* vysílaný na Primě.

V poslední době přibyla ještě jedna podkategorie, která stále více nabírá na síle. Jde o **Scripted Docu-soap (docu-soap s úplným scénářem)**. Lze oprávněně namítnout, že skutečnosti je v těchto pořadech minimum. Ovšem na druhé straně se tvůrci snaží jen nějakým způsobem zjednodušit natáčení. Vytvářejí například modelové situace, které odpovídají reálným, ale diváka upoutají mnohem víc, protože v nich opět modelové charaktery ztvárňují herci. Příkladem může být německý *X-Diaries*, věnovaný chování německých turistů na Mallorce, kde sice situace odpovídají realitě, ale jsou sehrány pro potřeby tvůrců herci.

B. Elimination/Game show (Vyřazování/Soutěže)

Kdybychom měli tuto kategorii charakterizovat velmi stručně, řekli bychom, že se zabývá zcela uměle vytvořenými situacemi, které nemají žádnou spojitost s realitou a i její protagonisté jsou v mnoha ohledech odlišní od průměrného obyvatele dané země. S reality ji spojuje pouze skutečnost, že i přes jistou výlučnost účinkujících vybraných castingem jde stále o reálné osoby, nikoliv o herce. Patří sem všechny kontejnerové reality show jako *Big Brother*, *Vyvolení* nebo *Věznice*, vedle nich ale i castin-gové reality show jako *Superstar* nebo *Bar*, zařazují se sem i moderní game show jako *Chcete být milionářem?* nebo *Nejslabší, máte padáka!* Je jistě sporné, jak velké množství reality tyto pořady skutečně obsahují; navíc bychom mohli lehce zpochybnit i jejich zařazení do pořadů s dokumentárními prvky.

**C. Self Improvement/Make over and renovation show
(Sebezdokonalování a proměny)**

Všechny tyto pořady mají společného jmenovatele – změnu. Ukazují divákovi, že je možná změna k lepšímu, působí převážně optimisticky, ač některé formáty ukazují zmíněnou cestu jako poměrně náročnou a mnohdy až extrémní.

D. Docu-drama

Skupina programových formátů ležících na pomezí mezi reality a fiction je v současnosti u diváků zejména v západní Evropě velmi populární. Docu-drama bezesporu představuje pro každou televizi velkou výzvu. Můžeme najít čistě hraná docu-dramata nebo kombinovaná s dokumentem, kde jsou hrané sekvence doplňovány vstupy skutečných aktérů, případně záběry ze zpravodajství či dokumentů natočených v dané době. Objevují se i nové postupy, které umísťují reálné protagonisty do situací, které se mohly, ale nemusely odehrát (to jsou například fiktivní docu-dramata jako *Vídeňský zázrak*, v němž Rakousko vyhraje mistrovství Evropy v kopané), nebo do zcela fiktivních scénářů jako třeba britská série *Time Trumpet*, zabývající se možným vývojem Británie i světa v příštích dvaceti letech.



• Milan Kruml

Milan Kruml vystudoval žurnalistiku na Karlově univerzitě a působil jako novinář v denících i časopisech (MF Dnes, Týden, Mladý svět) a jako mediální analytik ve společnosti Media Pro Pictures. V současné době pracuje jako mediální analytik v České televizi.

4.

ZÁKLADY FILMOVÉ ŘEČI

SHRNUTÍ

Filmová terminologie nám pomůže dokumentární filmy lépe popisovat a analyzovat, tudíž jim lépe rozumět.

FILMOVÁ TERMINOLOGIE

Film má svou vlastní terminologii, kterou režiséři, kameramani, zvukaři a střihači popisují svou práci a komunikují mezi sebou. Pomocí této terminologie lze také filmová díla analyzovat.

FILMOVÁ ŘEČ

Film předává své poselství pomocí obrazu a zvuku. Ve většině případů však filmovému sdělení dominuje právě obraz. Způsoby vyjadřování, kterých umělecké dílo využívá při komunikaci s publikem, se označují jako výrazové prostředky. Ve filmové teorii se výrazové prostředky filmu nazývají filmová řeč.

Filmová řeč se skládá z určitých prvků vytvářejících vyšší strukturu. Audiovizuální dílo tak je, stručně řečeno, tvořeno **záběry**, jejichž sled tvoří **scénu**, scény se skládají v **sekvence** a jejich spojením pak vznikne **hotový film**.

- 1. Záběr** je část filmu mezi dvěma stříhy, kterou kamera natočila bez přerušení. Záběr je klíčovým stavebním prvkem filmu při stříhu (montáži). Délka záběrů se u jednotlivých filmů výrazně liší. Někteří dokumentaristé rádi využívají dlouhé a statické záběry, jiní

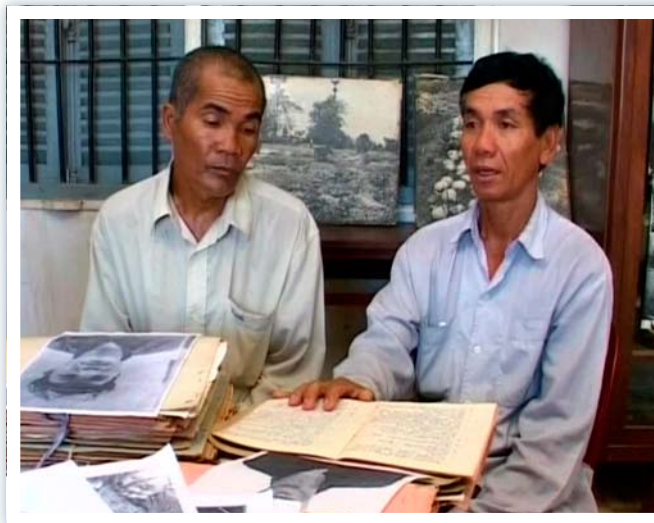
dynamicky pohybují kamerou i v rámci jednoho záběru, čímž vyvolávají dramatický efekt. Střídání délek a typu záběrů spoluvytváří rytmus filmu. Velikost záběru závisí na vzdálenosti kamery od hlavního snímaného objektu či na typu objektivu a transfokaci (tj. změně ohniskové vzdálenosti). Pro estetickou kvalitu filmu je samozřejmě důležitá i kompozice záběru – tvůrci filmu rozhodují, jak budou v záběru „roz-místěny“ postavy, objekty či části krajiny, jak moc se budou lidé nebo věci před kamerou hýbat, zda záběr bude vyžadovat zvláštní řešení barevnosti apod.

- 2. Několik záběrů spojených stejným místem a časem tvoří scénu (obraz).** Scéna není ohraničena tak jasně jako záběr, ale lze říci, že scéna je částí filmu, kdy se něco odehrává po krátkou dobu na jednom místě.
- 3. Větší celek složený z několika scén se označuje jako sekvence.** Sekvenci nelze úplně přesně definovat, neboť zde hraje velkou roli subjektivní vnímání střihače, diváka, kritika atd. Stejnou část filmu může někdo vnímat jako dvě různé sekvence a jiný jako jedinou, záleží přitom na použitých kritériích. Obecně však lze říci, že sekvence spojuje scény podle dějové (tematické či geografické) souvislosti a obsahuje jednu ukončenou akci.

Ukázka z filmu *S-21: vražedný stroj Rudých Khmerů* (2002) ¹⁶

kambodžského režiséra Rithyho Panha začíná záběrem muže stojícího před bývalou věznicí khmerského režimu. V tomto poměrně dlouhém záběru kopíruje kamera pohyb a chůzi bývalého vězně, který si po letech věznicí prohlíží. Pohyb kamery tak vlastně vytváří „stříhy“ přímo v rámci jednoho záběru. Tento záběr lze také vnímat jako expoziční (neboli úvodní), neboť nám ukazuje místo, kde se budou odehrávat další scény. Následuje stříh a v dalších dvou záběrech již kamera zabírá detail muže a poté postavy dvou bývalých politických vězňů, kteří vzpomínají na dobu ve vězení. Tyto tři záběry tvoří ucelenou scénu. Následuje stříh

a záběrem dvou mužů prohlížejících si uvnitř věznice policejní spisy se přesouváme do další scény. Předchozí scény spolu s dvěma dalšími – uvnitř věznice (prohlížení fotografií a chůze v chodbě) – tvoří desetiminutovou filmovou sekvenci, kterou spojuje téma (vzpomínky bývalých vězňů), místo (věznice) i čas.



• S-21: vražedný stroj Rudých Khmerů / Rithy Panh / 2002

ZÁBĚRY

Pokud si představíte plátno nebo obrazovku jako statický obraz, pak následující termíny označují, co konkrétně z celé scény zaplní rám obrazu. Toto „rozzáběrování“ je třeba udělat již v přípravné fázi natáčení, při přípravě technického scénáře. Velikosti záběrů jsou však relativní a jejich role se definitivně určí až při střihu.

Celek (Wide Shot) představuje největší prostor, jako v případě panoramatické fotografie. Celek lze použít i jako **expoziční záběr (Establishing Shot)**, který je do filmu zařazen, aby uvedl diváka do kontextu a nastartoval příběh. Obvykle se používá na začátku filmu, ale je možné jej použít i na začátku sekvence nebo nového obrazu.

Polocelik (Medium Shot) přenáší těžiště obrazu na hlavního aktéra děje (zabírá zpravidla maximálně tři osoby). Kamera se zaměřuje na jednající postavu (případně postavy), čímž do značné míry potlačuje prostředí.

Polodetail (Medium Close-up) je ještě blíže ke snímanému objektu. Postavu při tomto typu záběru snímá kamera od pasu nahoru.

Detail (Close Shot, Close-up) zabírá objekty z bezprostřední blízkosti, tedy například pouze hlavu, případně ramena natáčeného člověka.

Oproti tomu **velký detail (Big Close-up, Extreme Close-up)** zabírá pouze část obličeje a využívá se při zachycení silných emocí.

Všechny tyto termíny se týkají záběrů lidí i neživých předmětů. U jednotlivých režisérů a kameramanů se můžeme setkat s drobnými odlišnostmi v této terminologii.

Pokud se kamera dívá přes rameno jedné postavy na jinou, označuje se tento způsob snímání jako **záběr přes rameno (Over-shoulder)**. Při televizních rozhovorech kamera často zabírá střídavě tazatele a dotazovaného – při takové změně záběru hovoříme o **protipohledu (Complementary Shot)**. Filmaři někdy používají tyto záběry i k tomu, aby přesunuli pozornost z hovořícího člověka (například v detailu) na to, co právě sleduje – tímto střihem divák uvidí události jakoby jeho očima.

Pojmy blíže vysvětlíme na příkladech filmů Drahomíry Vihanové, která vystudovala hranou režii a střih. Hrané tvorbě se však od konce 60. let až do 90. let minulého století nesměla věnovat. V této době natáčela dokumentární filmy, v nichž však vždy ctila principy filmové řeči tak, jak je známe hlavně z klasických hraných filmů.

Ve scéně z filmu *Fuga na černých klávesách* (1964) ¹⁷ Drahomíry Vihanové stojí za povšimnutí, že jakmile začne hlavní postava hrát na piano, záběry se střídají tak, jako kdybychom sledovali dvě postavy při rozhovoru, v tomto případě ale sledujeme hráče a klávesy. Tento způsob střihu přesouvá divákovu pozornost na klávesy, vnímané z pohledu hlavní postavy.

Snímaný obraz lze dále kategorizovat podle umístění objektivu kamery nebo úhlu, který zabírá, což určuje perspektivu záběru. Sledujeme scénu pohledem protagonisty? Máme díky zabíranému úhlu pocit, že jsme nezúčastněným pozorovatelem scény, nebo se naopak cítíme být součástí děje? Při **podhledu (Low Angle)** snímá kamera objekt zdola, při **nadhledu (High Angle** nebo **High Down)** shora. Podhled může diváka nebo postavu, z jejíhož pohledu je záběr takto koncipován, uvrhnout do pozice malého, bezmocného dítěte. Nadhled naopak vytváří pocit dominance.

Při **nakloněné perspektivě (rakurs, Dutch Angle)** se kamera naklání k jedné straně. **Záběr z ptačí perspektivy (Aerial Shot)** je zase pořízen z extrémního nadhledu (ze vzduchu, z věže apod.).

V ukázce z filmu Drahomíry Vihanové **Poslední z rodu** (1977) ¹⁸ vidíme nejprve klidné záběry, v nichž kamera snímá starého muže s koněm při práci. Jakmile je vystřídají záběry motorové pily a strojů, využívá režisérka výrazně nakloněnou perspektivu, podhled a nadhled, které pomáhají vytvořit kontrast dvou protikladných postojů a přístupů k životu.

OBJEKTIVY

Pomocí **objektivu s delší ohniskovou vzdáleností (Long Lens)** může být natočen záběr z velké vzdálenosti od aktérů. Běžná čočka objektivu se svou ohniskovou vzdáleností blíží parametrům lidského oka. Širokoúhlá čočka naopak vytváří širší úhel pohledu a výsledný záběr je tak mnohem širší a větší. Tato čočka přetváří perspektivu tak, že slučuje předmět či postavu s pozadím.

Zoom (transfokace) navozuje pocit přiblížení (**Zoom In**) nebo oddálení (**Zoom Out**) pomocí teleobjektivu, stejně jako u fotoaparátu. Nadšení amatéři někdy tento efekt užívají příliš často. **Prudký zoom (Crash Zoom)** – velmi rychlý zoom – by měl být vyhrazen jen pro efekt šoku (pokud by měl být vůbec používán).

Úryvek z filmu Drahomíry Vihanové **Rozhovory** (1983) ¹⁹ dokazuje, jak velkou roli hraje zoom v rámci jednoho záběru. Dokud divák sleduje akci v blízkém záběru, má pocit, jako by byl přímým účastníkem rozhovoru. Jakmile kamera „odzoomuje“, divák se stává nezúčastněným pozorovatelem. Záběr je natáčen pomocí „dlouhého skla“ (objektivem s delší ohniskovou vzdáleností), umožňujícího natáčet bez toho, aby kamera rušila protagonisty filmu svou blízkostí.

POHYBY KAMERY

Kamera se může pohybovat všemi směry – autoři rozhodují o tom, jak bude děj zobrazen a jakého účinku chtějí pohybem kamery dosáhnout. Objektiv kamery je okem filmu, jímž kameraman otáčí, aby sledoval důležitý děj nebo zdůraznil podstatný detail. Pohyb kamery přibližuje diváky protagonistům filmu a zprostředkovává jim jejich emoce.

Pohyb nemusí provádět přímo kamera, ale zařízení, na kterém je uchycena (vozíky, ramena, auta, jeřáby apod.). Pokud pohyb uskutečňuje přímo kameraman, jedná se o „švenk“. **Švenkování (Pan/Tilts)** je otáčení kamery do stran. **Vertikální švenk (Tilt)** označuje pohyb kamery shora dolů nebo zdola nahoru. Používá se například pro natáčení vysokých objektů. **Horizontální švenk (Pan jako zkratka pro panorama)** je pojmenování pro vodorovný pohyb kamery. **Strh (Whip Pan)** je druh švenku, kdy kameraman prudce přetočí kameru, často z jednoho aktéra na druhého, pro dosažení dramatického efektu.

Záběr z filmu Drahomíry Vihanové *Denně předstupuji před tvou tvář* (1992) ²⁰ začíná popisem akce hlavní postavy – vidíme to, co je popisováno. Vertikální švenk na strom spolu s hudbou zbavuje záběr popisnosti a vybízí diváka k hledání dalších významů.



- *Denně předstupuji před tvou tvář*
/ Drahomíra Vihanová / 1992

Nájezd (Dolly In) a **odjezd (Dolly Out)** pak označují pohyb kamery na vozíku směrem k snímanému subjektu nebo od něj. Kameraman obvykle během pohybu kamery mění zaostření.

Termín **jízda (Tracking)** se používá především pro pohyb kamery na filmových kolejkách na kamerovém vozíku v různých směrech (zleva doprava, zprava doleva, vpřed, vzad, klikatě, do oblouku).

Zdvih (Craning Up) a **sjezd (Craning Down)** popisují pohyb celé kamery nahoru nebo její spouštění dolů. Stejně jako při jízdě i zde je nutné speciální zařízení, protože změny dosažitelné jen pomocí objektivu kamery nepostačují.

Při snímání akčních sekvencí a sportovních událostí tvůrci často natáčejí více kamerami najednou. Sekvenční natáčení se používá i při práci na seriálech. Pro účely střihu má vícekamerový záznam velký význam, neboť poskytuje různé záběry na týž děj.

V polodetailním záběru v ukázce z filmu *Fuga na černých klávesách* (1964) ²¹ jsou snímány dvě kráčející postavy a kamera umístěná na kolejkách kopíruje jejich pohyb. V další scéně následuje jiný druh jízdy, záběr je pořízen z automobilu – v tomto případě kamera zprostředkovává pohled očima hlavní postavy. Velikost záběrů je volena tak, aby prostředí diváka nerušila, a ten se mohl soustředit na pocity postavy. Hudební vrstvou a eliminací ruchů prostředí je dosaženo silnějšího zážitku.

STŘIHOVÁ SKLADBA (MONTÁŽ)

Následující termíny popisují postprodukční techniky střihače nebo střihacího softwaru. Střiháč hraje při vzniku filmu velmi významnou úlohu. Následující střihové techniky spoluurčují rytmus a tok dokumentárního filmu a vytvářejí vztah mezi jednotlivými záběry.

Střihem (Cut) se jednoduše přechází na další obraz, který může být například součástí následující scény.

Kontinuální střih (Match Cut) spojí dva různé záběry téže scény, ale obvykle různé velikosti, aby vytvořil iluzi kontinuity. Druhem kontinuálního střihu, který se však provádí během pohybu, je **střih na pohyb (Action Match Cut)**. Samotný pohyb jím není přerušen, zachovává si směr a rychlost. Střiháči se vždy snaží proložit pohyb střihem, je-li to možné, protože tím je udržována dynamika děje.

Poskočný střih neboli **střih po ose (Jump Cut)** spojuje dva záběry téhož objektu natočené z jednoho nebo dvou podobných úhlů kamery, aniž by záběry od sebe byly odlišeny patřičnou velikostí. Střih pak působí jako skok, který narušuje klasickou střihovou kontinuitu. Tento typ střihu je velmi zřetelný a dramatický. Pokud se přežene, vyvolá až dojem přetržení filmu – jako když někdo při chůzi najednou poskočí dopředu o krok nebo dva. V hraných filmech se poskočný střih využívá například pro zdůraznění momentu překvapení nebo během násilných scén.

Častou chybou začínajících střihačů je používání poskočného stříhu omylem v situacích, kdy nemá žádný smysl.

O **prostřih (Insert** nebo **Cut-in)** se jedná v případě, kdy je detail vložen do celku, například když sledujeme promluvu protagonisty filmu, která je proložena záběrem na jeho ruce. Tento způsob napodobuje přirozené vnímání.

V prvním záběru ukázky z filmu *Fuga na černých klávesách* (1964) ²² kamera snímá hlavní postavu přes rameno dalšího protagonisty. Díky tomu se divák soustředí pouze na emoci a výraz hlavní postavy, kterou při dialogu sleduje, a nerozptylují ho stříhy na protipohled. Autorka nás tímto vede k větší koncentraci na hlavní postavu. V následující scéně při tonutí a záchraně je použit prostřih na míč. Díky tomuto prostřihu může být celá akce zkrácena a v následném záběru již vidíme finální vyústění scény – hlavní postava je zachráněna.

Přestřih (Cutaway) se týká mentálního obsahu, například když člověk před kamerou mluví o svém dětství a přestřih dětství ilustruje. Přestřih však také může odvádět diváka od hlavního děje, například když se dotazovaný člověk při rozhovoru o něčem zmíní a kamera opustí jeho tvář, aby ukázala, o čem přesně hovoří.

V ukázce z filmu *Drahomíry Vihanové Otázky pro dvě ženy* (1984) ²³ je použitý přestřih pro zvýraznění emocionálního efektu. Celá scéna se odehrává v prostoru kuchyně. Když však začne hlavní postava vyprávět o své básnické tvorbě, režisérka se stříhem přenesla na záběr vlaku, který symbolizuje myšlenky hlavní postavy.

Ne každý přechod je jen otázkou propojení dvou záběrů, ale někdy je cílem optický efekt. Dříve se optické efekty

vytvářely ve filmových laboratořích, dnes vznikají zpravidla pomocí počítačového softwaru. Většina softwaru pro úpravu filmů je dnes vybavena mnohem širší nabídkou, než vůbec mohou profesionální filmaři využít. Amatérští uživatelé videokamer a stříhových softwarů často užívají optické efekty nadměrně, leckdy na úkor myšlenky filmu.

STŘIHOVÉ EFEKTY

Zatmívačka (Fade-out) pomalu stáhne obraz až do černé barvy, zatímco **vylínačka (Fade-in)** naopak černou barvou začíná a postupně dospěje až k čistému obrazu. Tentýž efekt – jen s bílou barvou – je označován jako **zalnutí do bílé (Fade to White)** a **vylnutí z bílé (Fade from White)**. Zatmívačka uzavírá celou scénu a vytváří efekt podobný spuštění divadelní opony. Poslední věc, kterou před zalnutím vidíme, nám má ulpět v paměti. Tento efekt zpomaluje dynamiku filmu, takže jeho použití musí být důkladně promyšlené. Zalnutí do bílé navozuje pocit otevření, jako by akce pokračovala i po skončení scény.

Při **prolínačce (Dissolve** nebo **Lap Dissolve)** se dva záběry sloučí tak, že jeden překryje ten druhý. Přechod je tak hladší, ale nadměrné používání této techniky může vyvolat dojem neurčitosti či nezřetelnosti.

Při **stíračce (Wipe)** je jeden obraz nahrazen jiným v podobě linky pohybující se napříč scénou. Konkrétním druhem této techniky je **stíračka za použití masky (Iris Wipe)**, kdy se obraz ve středu obrazovky zvětší a zaplní předchozí záběr. Tyto přechody byly používány ve starých filmech, takže jsou-li použity dnes, často se tím zdůrazňuje historický (případně i komický) obsah.

ZPRACOVÁNÍ ZVUKU

Audio stopa

Film využívá velmi komplexní škálu zvuků a výsledný zvukový mix výrazně ovlivňuje emocionální vyznění filmu. Divák si přitom ani nemusí být plně vědom všech jednotlivých zvuků, které doprovázejí děj filmu.

Zvuk tvoří zpravidla tři složky – mluvené slovo (dialog nebo komentář), ruchová složka a hudba.

Synchronní dialog (Sync Dialogue) označuje dialog, jehož průběh můžeme přímo sledovat (je synchronizován s obrazem), zatímco **dialog mimo záběr (Wild Dialogue)** nepochází od osob, které může divák v daném okamžiku vidět.

Jakákoliv nesynchronizovaná zvuková stopa, obvykle záznam dialogu, je označována jako **nesynchronní zvuk**.

Termín **Voice-over** se používá jak pro komentář k filmu, tak i pro projev, který by nebylo možné ve skutečnosti slyšet (vnitřní hlas), například když slyšíme hlas protagonisty filmu, zatímco on si čte potichu dopis.

K vytvoření zvukového pozadí filmu (filmového prostoru) slouží **ruchy** a **atmosféry (Atmosphere track)**. Ruchy lze získat na místě natáčení, z ruchových databank či umělým doručováním v případě, že reálný zvuk není možné zachytit podle představ filmaře už během natáčení. Atmosféry napomáhají celistvému vnímání prostoru, například zvuky přírody (hlasy ptáků, bouřka, déšť) nebo města (auta, tramvaje, semaforey). Nahrávají se buď na místě natáčení, nebo se vybírají ze zvukové databanky. Ruchy i atmosféry jsou do audio stopy přidány ve fázi postprodukce.

ZVUKOVÉ EFEKTY

Zvuková prolínačka (Sound Dissolve) umožňuje prolnutí (vmíchání) jedné zvukové stopy do druhé, například vmíchání zvuku deště do mluveného slova.

I při úpravě zvuku lze samozřejmě uplatňovat „fade efekty“. **Ztišení (Fade Down)** znamená snížení celkové zvukové hladiny, zatímco **Fade Up** označuje zesílení zvuku. F/O je zkratka pro **Fade Out** – zalínačku nebo ztišení, F/I zase pro **Fade In** – vylínačku nebo zesílení zvuku.

Film **Otázky pro dvě ženy** (1984) ²⁴ začíná záběrem na režiséru. V úvodním záběru je použit **voice-over** (vnitřní hlas) smíchaný s uměle přidanou ruchovou stopou tak, aby navodil dramatictější atmosféru (samotný **voice-over** je nedramatický). Následuje obrazová montáž detailních záběrů na hlavní postavu. Pokračuje **voice-over** režisérky, tentokrát se zvukovou vrstvou autentických ruchů. Na závěr ukázky přejde nesynchronní promluva hlavní postavy na chvíli do synchronu, aby měl divák jistotu, že mluvené slovo opravdu patří viděné osobě.

5.

PŘÍPRAVA NATÁČENÍ

SHRNUTÍ

Dobrý dokumentární film vyžaduje důkladnou přípravu. Autor si musí vybrat téma, protagonistu, ujasnit si svůj postoj a zúžit zaměření filmu na zvládnutelnou úroveň. Ve fázi rešerší (shromažďování informací) získává filmař dodatečné poznatky o tématu z knih, článků a rozhovorů a snaží se najít pohled, který by látku pro film ztraktivnil. V tomto období tvůrci hledají i konkrétní lokality a případně další protagonisty. Režisér se také musí rozhodnout, jaký přístup je pro dané téma nejvhodnější. Nakonec je třeba připravit a sepsat podrobný plán.

PLÁNOVÁNÍ A ROZHODOVÁNÍ

Tvorba dokumentárního filmu vyžaduje dlouhou přípravu a řadu rozhodnutí. Bylo by sice lákavé vyjít ven, natočit spoustu materiálu, kterému se později dodá nějaký smysl, ale takto se dokument nevytváří. Ostatně i ty nejflexibilnější filmy ve stylu **direct cinema**, které na první pohled vypadají velmi spontánně a jsou točeny ruční kamerou, často vyžadují důkladné plánování. Dokumentaristé postupují při své práci různě v závislosti na osobním stylu i časových a finančních možnostech. Následující odstavce popisují některé obecné charakteristiky tohoto procesu.

VOLBA FILMOVÉHO NÁMĚTU

Pro začínající literáty platí zásada „píšeme o tom, co známe“. Totéž lze doporučit i dokumentaristům. Namísto řeše-

ní velkých, těžko uchopitelných témat je vhodnější zaměřit se na témata, která autor dobře zná. Vzhledem k tomu, že příprava a natáčení dokumentárního filmu představuje poměrně dlouhý a složitý proces, vybírají si filmaři především témata, která jsou pro ně osobně významná – taková, která jim stojí za všechnen ten vynaložený čas a úsilí.

OLGA SOMMEROVÁ: DOKUMENTARISTOVA PRÁCE BEZ LÁSKY, UPŘÍMNOSTI A POCTIVOSTI NEMÁ SMYSL

Protože točím dokumentární filmy výhradně o lidech, poznala jsem, že hrdiny svých filmů MUSÍM mít ráda. Jak napsal Max Brod: „Životopisec musí svého hrdinu milovat, jinak ať raději mlčí.“

Základním předpokladem důvěryhodnosti filmu je důvěra mezi mnou a hrdinou filmu. Jestliže mám zájem, musím mít opravdový zájem. Neodvažovala bych se zájem předstírat, cítila bych se jako podvodnice a můj partner před kamerou by takovou faleš vycítil, právě tak jako divák.

Svého hrdinu nechci nacytat na švestkách, chci obohatit obraz světa o inspiraci jeho osobností nebo přinést zprávu o společenském fenoménu, která nám pomůže vyvarovat se úskalí v osobním životě i v politickém smýšlení. Dokumentární film je tvůrčí interpretací reality. Není pouhým záznamem, ale autorskou interpretací tématu, které si zvolí. Je to esej, v němž autor zcela svobodně používá fakta k vyslovení svého jedinečného názoru. Můj profesní a osobní život splývá a vzájemně se ovlivňuje, protože dokumentární film není povolání, je to způsob existence člověka. Nemůžu být bezcharakterní a ve svých filmech moralizovat. Nemůžu být rasistka a hlásat dodržování lidských práv. Integritu dokumentaristy člověka a dokumentaristy filmaře považuji za nezbytnou.

Dokumentarista, ať je to režisér, kameraman, nebo zvukař, by měl mít duši amatéra. Točit film pro něj není jakási profesionální existenční záležitost, ale zcela osobní věc. Dokumentární kameraman se musí projevovat autorsky, musí být lidsky i občansky angažovaný, musí umět vidět,

naslouchat a reagovat za pochodu. On je tím, kterého velmi často nemůže režisér vést, musí tedy být sám režisérem, pozorovatelem, lovcem autentického okamžiku. Střiháč je zase důvěrný partner, od něhož očekávám trpělivost, ochotu, umění montáže, lidskou a přátelskou podporu, konzultaci nad dílčími filmovými a etickými problémy. Myšlenku filmu, celkovou kompozici ale zásadně určuje režisér.

Dokumentarista je lovec. A má-li střelivo neustále k dispozici, má větší šanci ulovit. K lovectví, které provází nejistota, patří také štěstí. A štěstí, jak známo, přeje připraveným, těm, kteří vědí, jak a kde mají lovit. Být připraven znamená připravit se před natáčením, při obhlídkách, ale i u zeleného stolu, vymyslet co největší množství variací možného a nápadů, z nichž polovina se neuskuteční, protože život jde jinými cestami – člověk mění, pánbůh mění. Ale tato příprava je důležitější, než si myslí ten, kdo tvrdí, že dokumentarista nepotřebuje scénář. Mým scénářem je co největší množství nápadů, které se ale dostávají jedině tehdy, když na film myslím vstávajíc lehajíc.

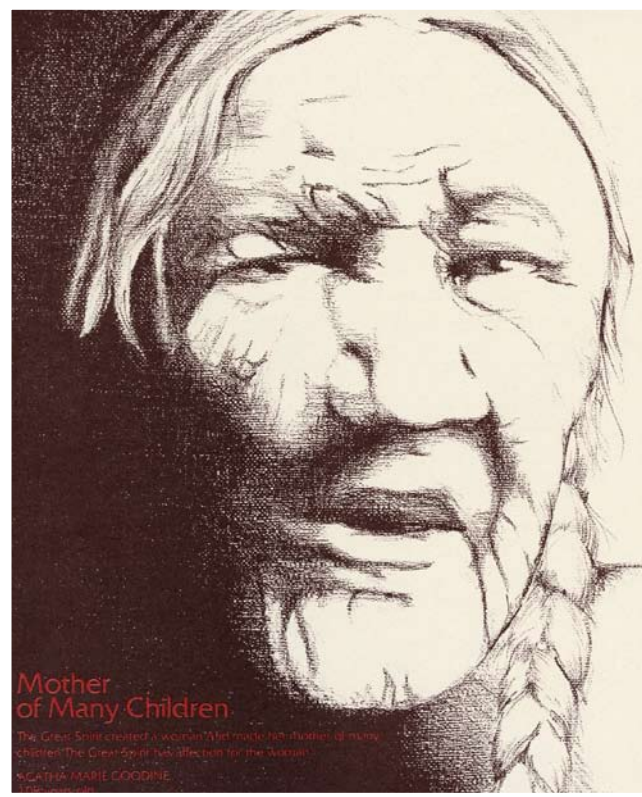


• Olga Sommerová

Olga Sommerová je režisérkou více než stovky dokumentárních filmů, za které získala množství domácích i zahraničních cen. Ve své tvorbě se věnuje sociálním tématům, portrétům obyčejných lidí i významných osobností, feminismu a nedávné politické historii Československa. Osm let vedla katedru dokumentární tvorby na FAMU, vyučovala dokumentární tvorbu na Akademii umění v Banské Bystrici, externě spolupracuje s Filmovou školou v Písku.

Na základě úspěšného filmu **O čem sní ženy** (1999) vydala tři stejnojmenné knihy rozhovorů a knihu **O čem sní muži**, které se staly bestsellery. Je předsedkyní Filmového a televizního svazu a zastupitelkou za Zelené na Praze 7.

Kanadská filmařka Alanis Obomsawin, původem z kmene Abenaků, natočila mnoho snímků o životě kanadských domorodých obyvatel, v nichž se zaměřila na nejružnější témata – od úlohy žen v domorodé společnosti po významné politické události, jakou byla například krize v québeckém městě Oka v roce 1990. Realitu domorodého života dobře znala a jako kmenová příslušnice jej mohla bez problémů pozorovat. Její talent a vytrvalost jí nakonec přinesly celosvětové uznání. Filmy Alanis Obomsawin jsou velmi osobní, neboť si je s protagonisty snímků blízká. Tato intimita pak dodává jejím filmům na síle a přesvědčivosti a umožňuje hlubší poznání domorodých kmenů.



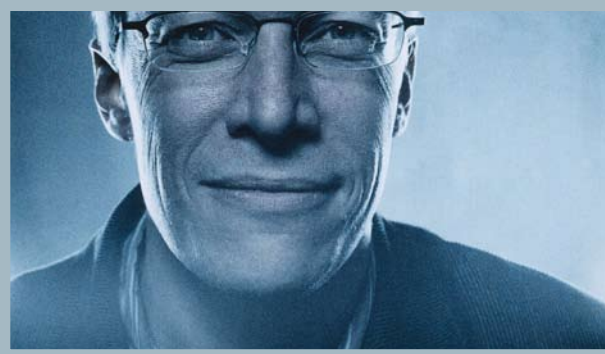
• Mother of Many Children / Alanis Obomsawin / 1977

Lidé v mezní situaci, mezilidské vztahy a interakce protagonistů filmu a režiséra – tyto motivy patří v dokumentárním filmu mezi velmi často zpracovávané, protože diváci rádi sledují hrdiny, se kterými se mohou identifikovat. Ztotožnění se s protagonisty filmu pak motivuje diváky k hlubšímu zájmu o danou problematiku.

ANDERS ØSTERGAARD: BARMSKÝ VJ A MOTIVACE JEHO PROTAGONISTŮ

Tento film byl původně zamýšlen jako komorní, spíše psychologický snímek. Nejvíce mě zajímal hlavní protagonista Joshua, a tak jsem chtěl divákům ukázat Barmu jeho očima. Fascinovala mě Joshuova téměř pudová potřeba dokumentovat svět, která zřejmě předcházela jeho politickému aktivismu. Od začátku jsme si hodně rozuměli a já jsem se na osobní úrovni identifikoval s tím, o co se Joshua snažil. Nikdy jsem nežil v diktátorském režimu a nikdy jsem toho neriskoval tolik jako on, ale myslím, že jeho potřebě dokumentovat život rozumím. Svým způsobem mi připomněl, proč jsem se chtěl stát filmařem.

Během natáčení došlo k povstání a dramatický vývoj událostí v Barmě dodal filmu potenciál velkého epického vyprávění o politickém dramatu. O to větší to byl pro mne závazek. Joshua a ostatní videoreportéři nosili kamery schované v taškách, tím pádem mohli točit jen s velkým omezením. Přesto byly jejich záznamy velice zajímavé a na významu jim dodávaly nebezpečné okolnosti tajných natáčení a distribuce videí. Mne ale především zajímalo, proč dělají to, co dělají, a vystavují se tak velkému riziku. Chtěl jsem poznat jejich způsob uvažování a doufal jsem, že pak i diváci pochopí jejich motivace.



• Anders Østergaard

Dánský režisér Anders Østergaard využívá ve své tvorbě široké spektrum přístupů a technologií. Proslavil se filmem *Tintin a já* (2003) a snímkem *Barmský VJ* (2008), který získal v roce 2009 na festivalu Jeden svět Zvláštní cenu Václava Havla a v roce 2010 byl nominován na Oscara za nejlepší dokument.

ZÚŽENÍ TÉMATU A NALEZENÍ JEHO JÁDRA

Dalším krokem je ujasnit si, co by měl dokumentární film o zvoleném tématu vypovědět. Dobrý dokument nabízí určitý pohled, sděluje myšlenku, odhaluje kontroverzi nebo vyjadřuje postoj režiséra k danému tématu. Proto si již v počátcích procesu plánování filmař musí položit otázku: „Co si o tomto tématu myslím?“ V ideálním případě by dokument měl diváky přimět k zamyšlení nad daným tématem a vést je k vytvoření vlastního kritického názoru.

Film nemusí být nestranný – může záměrně argumentovat ve prospěch jednoho postoje, ovšem velmi jednostranně zaměřené snímky mohou diváky odradit. Naopak filmy prezentující více pohledů mohou být velmi působivé. Výborným příkladem filmu, který znamení ukazuje několik různých stanovisek k danému tématu, v tomto případě k izraelsko-palestinskému konfliktu, je *Most přes Wadi* (2006) režisérů Baraka a Tomera Heymannů. Snímek zachycuje snahu rodičů z oblasti Wadi založit společnou bilingvální a národnostně smíše-

nou školu pro své děti. Sama idea jako by najednou přehlušila národnostní, politické a náboženské konflikty celého Izraele. Režiséři však neskončili, jakmile získali několik optimistických záběrů, nýbrž pokračovali ve sledování nejen školního vyučování, ale i diskuzí mezi rodiči a dětmi doma. Právě díky rozhovorům v domácnostech si divák může uvědomit intenzitu rozporů panujících mezi oběma stranami.

Dokumentární filmy jsou vytvářeny konkrétními tvůrci, kteří do nich vnášejí své postoje, myšlenky, preference, ale i předsudky. Autor bude mít vždy na téma filmu nějaký názor. Přesvědčivé zpracování tématu je pak otázkou vyváženosti subjektivního pohledu a objektivních faktorů, citlivosti vůči publiku a zohlednění komplexnosti zpracovávané látky.



• Most přes Wadi / Barak Heymann, Tomer Heymann / 2006

VOLBA PŘÍSTUPU

V průběhu příprav se vyjasňuje, jak k látce nejlépe přistoupit z formálního i obsahového hlediska. O přístupu může rozhodnout už samotná zpracovávaná látka. Pokud je téma velmi osobní, může autor svým vlastním hlasem provázet celý příběh. Zpracovávali ale dokument odborné vědecké téma, pak zvolíme spíše odosobněný vypravěčský styl. Jakmile si filmař zvolí režijní přístup, začne plánovat rozhovory, konkrétní záběry a případně psát text komentáře nebo rámcový scénář různých scén, pokud je potřeba.

Natáčení dokumentu vyžaduje jak uměleckou vizi, tak úspornost a praktičnost, neboť stojí čas a peníze. Dobré plánování eliminuje případné promarněné úsilí, frustraci, neshody a vyplývané peníze.

Při plánování je také nutné rozhodnout, jakému publiku je film určen. Pro třídu desetiletých žáků? Pro starší vzdělané diváky? Bude vhodný pro televizní uvedení v čase určeném mladým lidem, kteří se zajímají o současné témata a trendy? Pokud si představíme cílové publikum a podmínky sledování filmu, utřídíme si zároveň, jaké postupy bude vhodné při natáčení zvolit.

Dokumentární filmy *Tak to vidím já – Pepa* (2010)²⁵ a *Krev v mobilech* (2010)²⁶ jsou zaměřené na zcela různé cílové skupiny. První z nich má v žácích prvního stupně základní školy vzbudit zájem o téma pracujících dětí. Film je proto natočen z pohledu dítěte, je krátký a vyprávěný jednoduchou a srozumitelnou formou. Oproti tomu film *Krev v mobilech* uvádí dospělé publikum do problematiky (ne)zodpovědného konzumního přístupu. Dánský režisér Frank Piasecki Poulsen se snaží zjistit, zda výrobci mobilů využívají nerosty z Konga zasazeného mnohaletou občanskou válkou. Dostává se i do jednoho z největších dolů v regionu v konžské Bisie. Dětská práce, prostituce nezletilých dívek, smrt zavalením a přestřelky mezi členy místních gangů jsou zde každodenní realitou. Snímek vzbuzuje mnoho otázek, ale jasnou odpověď nedává.

Režisér se může rozhodnout pro typ **výkladového dokumentu**, který nabízí ucelený pohled na danou problematiku, a je-li to potřeba, využívá mluvený komentář k vysvětlení kontextu a popsání některých filmových obrazů. Zejména u výkladových dokumentů mapujících historické události může být zapotřebí některé scény zinscenovat a využít postupů hraného nebo animovaného filmu. Výkladový dokumentární film může být také koncipovaný jako klasický lineární příběh, který diváky vede krok za krokem k vysvětlení nebo poznání situace.

Někomu je bližší spíše **pozorovatelský přístup**, kdy kamera „pouze sleduje“ každodenní život protagonistů filmu. Autor zpravidla natáčí velké množství materiálu, z něhož pak vybírá dramatické konfrontace či zajímavé události. Může také navodit takové podmínky, které vznik dramatických střetů podníti.

Film může rovněž **reflektovat samotný proces natáčení**, je-li to pro příběh významné. Diváka pak může na cestě za poznáním doprovázet režisérův komentář o snaze dostat se k jádru tématu.

Popřípadě může autor zvolit formu **poetického dokumentu**, který navozuje pocity prostřednictvím poutavých obrazů, zvuků i pohybu. Režisér musí důkladně naplánovat jednotlivé složky, ze kterých se pak skládá hotové dílo – jednotlivé záběry a zvuky, které se pak při střihu smíchají.

Dokument může využít z každého přístupu něco, ale bez ohledu na zvolenou formu ho musí autor před zahájením natáčení dobře promyslet.

REŠERŠE

Dokumentaristé se obvykle chtějí o vybraném tématu dozvědět co nejvíce, což vyžaduje dostatek času. Podklady získané studiem odborné literatury a sledováním filmů se související tematikou pak tvůrci konzultují s odborníky, kteří jim mohou poskytnout další důležité informace. Důkladná příprava pomáhá zúžit původní záměr a také prověřit, zda je dokumentaristův zájem o dané téma skutečně hluboký. V některých případech tvůrci poznávají své aktéry i několik let, než začnou vůbec natáčet. Robert Flaherty strávil mezi Inuity více než deset let, než natočil svou slavnou klasiku *Nanuk, člověk primitivní*. V době natáčení tak měl velmi bohaté a hluboké znalosti o zpracovávané látce, ale také již navázal s Inuity přátelské vztahy, získal si jejich respekt, a snadno je tak získal pro spolupráci na filmu.

Režisér Peter Kerekes zase ve své tvorbě kombinuje roli badatele, který provádí podrobnou rešerši tématu, a citlivého tazatele i vnímavého pozorovatele **přípraveného reagovat na aktuální situaci a improvizovat při samotném natáčení**. Takto postupoval i při práci na filmu o vojenských kuchařích *Jak se vaří dějiny* (2009).

PETER KEREKES: JAK SE VAŘÍ REŠERŠE

Příprava je pro mě nejpříjemnější částí práce na filmu (kromě nahrávání hudby).

V Sarajevu existuje jedna pověra. Když chce člověk najít odpověď na nějakou životní otázku nebo chce vyřešit svou situaci, přijde do mešity, kde je pohřbených sedm zavražděných bratrů. Před jejich hrobku položí člověk minci, soustředí se na svou otázku a s otevřenými očima a ušima chodí okolo mešity, dokud neuslyší první srozumitelnou větu. To je odpověď, kterou nám zaslal Alláh prostřednictvím rozhovorů běžných lidí.

Pro mě osobně (nechci zobecňovat) je toto návod, jak začít připravovat dokumentární film. Je nutné mít definovanou svou otázku, musím vědět, co hledám, a potom hledat odpověď v realitě. Na začátku mám téma, například jak může „malý“ člověk, jako je vojenský kuchař, ovlivnit výsledek boje, a tím pádem i „velké“ dějiny.

Nejdříve jsem si určil hranice v čase a v prostoru. Vybral jsem jen ta období, která pamatují živí pamětníci – tedy od druhé světové války do současnosti – a jenom v evropském prostoru. Potom jsem si přečetl všechnu dostupnou odbornou literaturu. Vymezil jsem okruh kuchařů, se kterými jsem chtěl dělat rozhovor – z jakých válek, bitev, vojenských útvarů. Během přípravy jsem se osobně setkal se 116 kuchaři. První setkání byla „zdvořilostní“ – představil jsem jim pouze ideu filmu a oni mi pověděli své příběhy z války.

Po prvním setkání, na základě příběhů, ale také na základě prvního dojmu, který je pro mě velmi důležitý, jsem pokračoval v setkávání s vybranými 25 kuchaři. Když jsem přišel na druhé setkání (procestoval jsem kvůli tomu Evropu křížem krážem), naše rozhovory byly o hodně přátelštější. Překonávání vzdálenosti vytváří důvěru. Lidi vidí, že když jsem kvůli nim cestoval tolik kilometrů, tak to myslím vážně. Během druhého rozhovoru jsme si už povídali o osobních věcech, o názorech. Na třetí setkání jsem už přišel připravený s konceptem natáčení, který jsem s nimi

konzultoval. Nechtěl jsem lidi, kteří ve filmu vystupovali, manipulovat do situací, se kterými by nesouhlasili. Často jsme scény do filmu vymýšleli společně. Moje zkušenost je, že lidi jsou velmi hraví a rádi se zúčastní jakéhokoliv nezvyklého natáčení.

Na základě těchto setkání jsem napsal scénář. Ten měl dvě části. V první byly přibližně napsané rozhovory lidí a situace, kde budou hovořit a co budou dělat. Ve druhé části byly napsané nečekané otázky a situace, kterými jsem chtěl své respondenty překvapit. Když jsme začali natáčet, často se stávalo, že jsem scénář musel zahodit a točit něco úplně jiného. Nebylo možné točit na původním místě, respondenti si to rozmysleli nebo onemocněli, musel jsem improvizovat. Ale právě díky velmi důsledné přípravě jsem mohl ten scénář zahodit a točit bez něho.



• Peter Kerekes

Peter Kerekes vystudoval filmovou režii na slovenské filmové škole VŠMU v Bratislavě. Od roku 1999 působí na VŠMU jako pedagog a vede semináře filmové režie a dokumentárního filmu. Jeho filmy *O třech dnech v Jasovském klášteře* (1996) a *Ladomířské morytáty a legendy* (1998), stejně jako dva celovečerní filmy *66 sezón* (2003) a *Jak se vaří dějiny* (2009) byly promítány na festivalech po celém světě a získaly řadu ocenění.

Při zkoumání tématu je také velmi důležité uvědomit si, jaké věci, místa, a zejména osoby by měl film zachycovat. Tato fáze přípravy zahrnuje průzkum lokalit, zaznamenávání názorů lidí a rozhovory s odborníky a/nebo dalšími lidmi, kterých se filmované téma týká. Pokud tvůrce není tématem pohlcen a zůstane na okraji, na filmu to bude znát – zachytí problém pouze na povrchu. Režisér se před natáčením i v jeho průběhu snaží o asertivní, ale i citlivý a empatický přístup k protagonistům filmu, přičemž by zároveň měl udržovat linii a celistvost příběhu.

Velmi důležité jsou pak předběžné rozhovory, které poskytují základní informace a fakta, ale také různé úhly pohledu odhalující potenciální konflikty a rozpory. To vše tvoří nezbytné přísady dobrého dokumentu.

Je-li film založen na rozhovorech, může režisér předběžné rozhovory natáčet jako jakýsi konkurz. Tazatel klade obecné otázky (závažná, kontroverzní témata si nechá až na skutečné filmování), aby zjistil, zda projev dotazované osoby je pro kameru vhodný. Dokumentární film v mnoha případech skutečně stojí na kvalitě rozhovorů, tudíž předběžné rozhovory jsou zásadní součástí příprav. Odhalují, zda aktér dokáže před kamerou na dané téma působivě hovořit, odhalit svou osobnost či přesvědčivě argumentovat ve prospěch jedné nebo druhé strany a dát najevo silné emoce.

JAK PŘENĚST PLÁN NA PAPÍR

Dokumentární tvorba vyžaduje spojení plánování a improvizace. Vytvoření plánu umožňuje režisérovi uspořádat si základní téma a vytvořit přesnější strukturu natáčení, včetně seznamu záběrů, které chce natočit. Tento plán natáčení režisér konzultuje s producentem a se štábem.

Dokumentární filmy zachycují skutečný život, a tak reagují na aktuální události v jejich přirozeném sledu. Při samotném natáčení je proto potřeba, aby byl filmový štáb flexibilní a přizpůsoboval se změnám.

Ti, kteří se zajímají o hrané či animované filmy, znají tzv. storyboardy, do nichž režisér (a ostatní členové štábu) zakreslí celý film záběr po záběru tak, že připomíná jakýsi komiks. V poznámkách jsou pak popsány dialogy,

zvuk i pohyby kamery. Storyboardy fungují nejlépe u plně inscenovaných filmů, kdy má režisér zcela konkrétní vizi a kontrolu nad událostmi. Dokumentaristé však storyboardy používají zřídka. Výjimkou jsou dokumenty zahrnující rekonstrukce scén, například docu-dramata, kdy může dokumentarista, stejně jako režisér hraného filmu použít storyboard k zajištění takové podoby výsledného záběru, která přesně odpovídá jeho představám.

Dokumentaristé spíše sestavují natáčecí plán, který popisuje jednotlivé scény a slouží jako předběžný průvodce pro natáčení. Někteří režiséři také předem ostatním vysvětlí účel každé scény a její přínos pro film. Samozřejmě, že mnohé plánované scény se ve výsledném sestřihu nakonec neobjeví.

Britský dokumentarista Sean McAllister se například proslavil působivými filmy o lidech, které náhodou potkal na místech, kde chtěl původně točit o něčem nebo o někom jiném. McAllisterova schopnost improvizace a umění relativně rychle se dostat lidem „pod kůži“ umožnily divákům velmi otevřeně nahlédnout do života zajímavých lidí s výjimečným osudem. Snímky jako *Pianista z Bagdádu* (2004) nebo *Japonský příběh lásky a nenávisti* (2008) však také se stejnou otevřeností vypovídají o frustraci a potížích režiséra, jehož záměry a plány se nenaplní podle očekávání.



• Pianista z Bagdádu / Sean McAllister / 2004

Zcela odlišný tvůrčí přístup volí finská režisérka Pirjo Honkasalo. Její, mnoha cenami ověřený, film *Tři komnaty melancholie* (2004) ²⁷, mapující osudy dětí ovlivněných čechskou válkou, je pečlivě promyšlenou a dokonale vizuálně zpracovanou úvahou nad nevinností a zlem. Honkasalo postupně navštívila vojenskou akademii v Kronštadu, rozbombardovaný Groznyj a uprchlický tábor v Ingušsku. Tam, kde by řada jiných dokumentaristů volila především metodu rozhovoru, Honkasalo se snaží o zobecnění. Divákovu pozornost udržují kromě nádherné kamery i rytmus vyprávění s minimem dialogů a minimalistická hudba. Honkasalo v rozhovorech uvádí, že od začátku chtěla filmu dát strukturu hudební skladby. Dokumentární triptych tak působí jako symfonie, kterou si diváci mohou sami dotvořit.



• Tři komnaty melancholie / Pirjo Honkasalo / 2004

Při tvorbě natáčecího plánu je třeba brát v úvahu průběh celého filmu. Od uměleckých děl se často očekává jakási dramatická forma – mělo by v nich dojít k určitému napětí či konfliktu, řešení této situace a k následnému rozhodnutí, ukončení konfliktu či k novému pohledu na dané téma. Dokumenty sice zobrazují realitu, stále od nich však částečně vyžadujeme „umělecké zpracování“, které uspokojí naše zažitá představy o vývoji příběhu.

6.

FINANCE A ŠTÁB

SHRNUTÍ

Důležitou součástí procesu natáčení je samozřejmě financování. To zpravidla mívá na starost producent filmu, který připravuje rozpočet a shání potřebné finance. Základní kapitoly rozpočtu tvoří honoráře štábu a výdaje spojené s výrobou a postprodukcí filmu.

KDO PLATÍ VÝROBU DOKUMENTÁRNÍHO FILMU?

Výroba dokumentárního filmu může být i dnes velmi nákladná, přestože jsou současné digitální nahrávací technologie výrazně levnější než klasický filmový pás. Pro autory filmu je tak vedle samotného tvůrčího procesu podstatné i zajistit jeho financování. A pokud chtějí, aby jejich film nakonec skutečně viděli diváci, musí se postarat také o jeho distribuci do kin, televizí, škol a případně dalších míst.

V některých zemích je podpora dokumentárního filmu tradiční součástí vládních dotací na kulturu. Příkladem může být kanadská Národní filmová rada nebo velmi dobře fungující instituce ve skandinávských zemích a v Nizozemsku. Producent a režisér mohou těmto subjektům předložit námět na film, a pokud uspějí, příslušná instituce film financuje a zpravidla také působí jako koproducent a distributor.

Dokumentaristé, kteří takové institucionální zázemí nemají, si musejí zajistit finanční podporu, která pokryje všechny náklady na výrobu, nebo alespoň jejich část z jiných zdrojů. Mohou oslovit například neziskové organizace nebo soukromé subjekty, pokud téma filmu nějak souvisí s jejich činností nebo posláním. Jednou z novějších

metod financování je tzv. crowdfunding, kdy se peníze na dokumentární film (nebo jakýkoliv jiný projekt) získávají formou veřejné sbírky, podobně jako se kdysi vybíralo na obnovu Národního divadla v Praze. Dnes ovšem tyto sbírky probíhají prostřednictvím internetu. Filmaři vytvoří stránky (případně využijí některé z existujících internetových platforem pro crowdfunding⁴⁾, osobní prezentaci projektu a koncept sbírky. Důležité je stanovit minimální výši příspěvku a celkovou částku, kterou je potřeba sehnat. Příspěvatelé pak posílají různé částky na účet projektu a podle výše daru jsou jim nabízeny bonusy – pozvánka na premiéru, DVD nebo poděkování v titulcích. Důležitým aspektem crowdfundingu je, že příspěvatelé jsou o sbírce informováni hlavně prostřednictvím sociálních sítí (Facebook, Twitter, LinkedIn apod.). Existuje tudíž určitá pravděpodobnost, že kontaktovaní lidé budou mít o dané téma zájem a že budou informaci o sbírce dále šířit mezi své přátele. Neobyčejně úspěšnou a zároveň průkopnickou crowdfundingovou kampaň měl britský dokumentární film o globálním oteplování *Čas hlupáků* (2008) – režisérce Franny Armstrong se podařilo během několika let shromáždit více než milion liber.

SPOLUPRÁCE S FINANCUJÍCÍ INSTITUCÍ BĚHEM REALIZACE FILMU

Producent (případně produkční) s režisérem připravují rozpočet, časový harmonogram natáčení a postprodukce a sestavují štáb. Poté tvůrci pokračují v plánování projektu: zpřesňují téma snímku, zpracovávají rešerše, provádějí průzkum realizace (zdali je téma vzhledem k dostupným finančním prostředkům realizovatelné) a obhlídky lokací, diskutují o přístupu a struktuře filmu, vyjasňují si zamýšlené cílové publikum a zkoumají, nakolik bude film přitažlivý pro filmové festivaly, kina, televize nebo například školy. Pokud má film zajištěné financování nějaké filmové instituce, televizní stanice nebo soukromé společnosti, mohou se tyto instituce do jisté míry na plánování podílet. Často právě tyto subjekty plní roli producenta

4) Například americké portály www.kickstarter.com, www.indiegogo.com nebo český portál www.fondomat.cz.

a pomáhají režisérovi s plánováním a realizací projektu, případně s marketingovou a distribuční strategií.

FINANCOVÁNÍ ČESKÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

V České republice je stále největším producentem dokumentárních filmů Česká televize⁵. Nezávislí producenti a režiséři, kteří plánují své vlastní projekty, se proto nejprve zpravidla snaží získat podporu od České televize a od Státního fondu na podporu a rozvoj české kinematografie. Tento fond působí pod správou Ministerstva kultury a jeho účelem je veřejná podpora filmové tvorby, konkrétně vytváření scénářů a výroby či distribuce filmů; podílí se však i na podpoře technického rozvoje a modernizace kin a na spolufinancování projektů týkajících se propagace kinematografie, například festivalů a přehlídek. Fond získává své finanční zdroje hlavně z obchodního využití filmů, k nimž vlastní autorská práva, a z poplatku zahrnutého v ceně vstupenek do kin.

Další možnosti jsou domácí nebo zahraniční koprodukcce. Financování filmu lze také zajistit bankovní půjčkou nebo sponzorským darem. Za splnění určitých podmínek může kreativní tým režiséra a producenta požádat o financování z evropských fondů MEDIA (podpora vývoje a postprodukce) a Eurimages (podpora koprodukcí a distribuce evropských filmů). Dále je možné podat žádost o grant u některých tematicky nebo geograficky zaměřených nadací a fondů – například Česko-německý fond budoucnosti nebo Mezinárodní visegrádský fond (MVF).

ROZPOČET

Rozpočet dokumentárního filmu se skládá z nákladů na vývoj, výrobu, postprodukci a distribuci.

Vývoj (development) zahrnuje náklady na rešerše tématu (cestovní náklady, povolení k výzkumu v různých archivech a podobně), hledání koproducentů a financová-

ní účasti na mezinárodních fórech, kde se námět filmu představuje zahraničním televizním a distribučním společenstvem.

Výrobní rozpočet vychází primárně z tématu filmu, obsazení, lokací a (odhadovaného) počtu natáčecích dnů a výrobní technologie (v současnosti zejména HD nebo jiné digitální formáty). Další nezbytnou položkou jsou honoráře štábu, ačkoliv u dokumentárních filmů bývají štáby malé. Výrobní náklady dále zahrnují pronájem techniky na natáčení, nákup materiálu (filmů, videopásek nebo digitálních nahrávacích zařízení) a náklady na dopravu, stravování a ubytování filmového štábu během natáčení.

Postprodukční náklady pokrývají veškerou práci ve střižně, úpravu a mix zvuku, hudební složku filmu, obrazové korekce, případně vytváření filmových efektů, titulků a podtitulků. V podstatě jde o výrobu definitivní podoby filmu jak po obrazové, tak po zvukové stránce. Do rozpočtu je také nutné započíst náklady na případná autorská práva k hudbě, fotografiím či ukázkám z dalších filmů.

Distribuce zahrnuje marketing, propagaci, výrobu distribučních kopií a cizojazyčných verzí filmu a festivalovou strategii. Velkou roli ve výši celkového rozpočtu hraje rozhodnutí, zda se film bude promítat v kinech, nebo jen vysílat v televizi.

Kromě toho je třeba do rozpočtu zahrnout i různé administrativní náklady, například na právní či finanční poradenství. Tyto položky zpravidla spadají do kolonky „ostatní náklady“.

TEREZA HORSKÁ: VÝROBA A FINANCOVÁNÍ FILMU OKEM PRODUCENTA

Z producentského hlediska se výběr nového dokumentárního projektu odvíjí zejména od tématu a možnosti sehnat na něj potřebné finance. Producent zjišťuje, zda třeba již není podobné téma zpracováno, zda by případně Česká televize nebo Státní fond na podporu a rozvoj české kinematografie na výrobu filmu přispěly, jaký má téma potenciál zaujmout v zahraničí, aby se mohlo žádat o evrop-

5) Na webových stránkách www.ceskatelevize.cz/ivysilani lze řadu dokumentů z produkce České televize vidět on-line.

ské granty nebo koprodukce. A pak je pro nás samozřejmě důležité, kdo bude film režírovat a jestli by nás práce na daném projektu bavila. Pokud se pro projekt rozhodneme, obvykle se snažíme mít minimálně 70 % financí zajištěných před začátkem natáčení, pokud to téma dovoluje. Někdy je ale třeba začít natáčet z časových důvodů ihned, protože téma nesnese odkladu. V tom případě se finance zajišťují až v průběhu natáčení.

Způsob výroby dokumentu je hodně určený samotným tématem filmu. U filmů s přesně vymezeným tématem a lokací (například oprava elektrického vedení v Zambii ve filmu *Pod sluncem tma*, 2011) připravujeme rozpočet na přesně stanovenou dobu. Když však točíme časoběrný dokument, vůbec netušíme, co všechno se může stát. To je třeba případ *Českého míru* (2010). Celé natáčení takového typu časoběrných filmů probíhá hodně spontánně, nelze předem odhadnout, jak dlouho bude nutné točit a kdy a kde se něco zajímavého odehraje. Často se tedy až postupem času vyjasňuje rozpočet i financování. Neví se, zda hlavní protagonista neodjede do zahraničí, nebo v které zemi dojde ke klíčové události. V případě *Českého míru* jsme například točili demonstrace proti radaru v Itálii nebo návštěvu tehdejšího premiéra Mirka Topolánka v Bílém domě. Na producentovi také částečně leží rozhodnutí, kdy film ukončit, i když samozřejmě hlavní slovo mívá v této záležitosti režisér. Producent však musí dohlédnout na plnění koprodukčních smluv a rámcové dodržení rozpočtu. U *Českého míru* měl předpokládaný závěr natáčení nastat po prvním výkopu radarové základny. Nakonec ukončení filmu nečekaně dopomohla politika nového prezidenta USA Obamy, který rozhodl v plánech na pořízení radarové základny na českém území nepokračovat.

Kromě řešení finančních záležitostí spočívá práce producenta v dohodě s režisérem o obsazení klíčového filmového štábu – u dokumentů je štáb většinou malý, skládá se z režiséra, kameramana, zvukaře, střihače a případně dramaturga a produkčního, který se stará o praktické každodenní úkoly a zajišťuje plynulý průběh natáčení a postprodukce. Producent pak komunikuje s partnery projektu, řeší autorské, koprodukční a jiné smlouvy a vyúčtování, hlídá

závazky a finanční strategie. Po dokončení filmu mám já jako producent největší radost z toho, že je film hotový, že se promítá a že se dostane k divákům.



• Tereza Horská

*Tereza Horská pracuje od roku 2008 v nezávislé filmové produkční společnosti Hypermarket Film. Jako producentka nebo výkonná producentka se podílela na vzniku řady oceňovaných dokumentárních filmů, například **Český mír** (2010), **Pod sluncem tma** (2011), **Vše pro dobro světa a Nošovic** (2010) nebo **Deníky babičky Němcové** (1999).*

DOKUMENTÁRNÍ ŠTÁB

Velikost a složení dokumentárního filmového štábu jsou závislé na formátu filmu (zda se točí na video, nebo film), jeho předpokládaném rozsahu i na zkušenostech a preferencích jednotlivých členů. Záleží také na stylu filmu – snímky obsahující mnoho záběrů náročných na přípravu a nastavení budou pochopitelně vyžadovat větší štáb. V současné době tvoří nejčastěji štáb dokumentárního filmu režisér, kameraman, zvukař a produkční. Existují i některé specializované profese, které se však objevují u dokumentů již velmi sporadicky. Přesto je zde zmiňujeme, protože se stále využívají u hraných filmů a u náročnějších dokumentárních projektů. Poskytují také důležité informace o tom, jak byly dokumentární filmy po dlouhou dobu natáčeny, a dobře ilustrují vývoj dokumentaristiky, ke kterému došlo díky digitálním technologiím.

MARTINA ŠANTAVÁ: DOKUMENTÁRNÍ ŠTÁB

Digitální technologie a možnost natáčet i na tzv. chytré telefony umožňují skoro každému stát se dokumentaristou. Klasická filmová surovina se již pro výrobu dokumentárního filmu téměř nepoužívá. Dnes je důležitější být ve správný čas na správném místě, případně mít dobrý nápad. Ostatně dokladem toho jsou například příspěvky na YouTube či dalších světových veřejných serverech.

V současnosti vypadá dokumentární štáb v České republice nejčastěji tak, že se na „place“ objevuje režisér, kameraman (pokud se jedná o náročnější projekt, tak ještě technik kamery – asistent kamery), zvukař a občas produkční. Pokud je dopředu známa lokace a přibližný itinerář natáčení, produkční často na místě natáčení ani není přítomen. Pro většinu dokumentárních filmů je důležitá intimní atmosféra při natáčení, umožňující vzájemné sblížení s protagonisty, proto se tvůrci snaží redukovat štáb na minimum. Pokud se však jedná o větší projekty typu snímání jedné velké akce na jednom místě, najmou se členové štábu, kteří mají zajistit, aby kameře a zvuku neuniklo něco podstatného. Například režisér Pavel Abrahám zachycuje ve snímku *Dva nula* (2012) průběh fotbalového zápasu Sparty se Slavií z pohledu diváků, sázkařů nebo ochranky. Ze samotného utkání není vidět téměř nic, neboť režisérovým cílem bylo primárně využít publikum jako kulisu k portrétu současné české společnosti. K zachycení aktivit a nálad v různých patrech tribuny bylo zapotřebí 22 zvukařů a 22 kameramanů, kteří nenatáčeli na kamery, ale na méně nápadné fotoaparáty s kamerovým zařízením. Velký štáb pak na místě natáčení koordinovala produkce pomocí vysílaček.



• Martina Šantavá

Martina Šantavá pracovala na různých produkčních, dramaturgických a producentských pozicích, například ve společnosti FTV Prima jako dramaturgyně zahraničních programů. Ve společnosti HBO se jako výkonná producentka starala o vlastní výrobu celovečerních dokumentárních filmů (projekt Bez Cenzury) a zábavného pořadu Na Stojáka. V současnosti je kreativní producentkou v tvůrčí skupině zaměřující se na společenskou publicistiku a dokumentaristiku v České televizi.

REŽISÉR

V tomto textu občas používáme k označení režiséra výraz „filmař“, protože současní dokumentaristé často zastávají více rolí než režiséři v minulosti. Jelikož je natáčecí zařízení dnes mnohem dostupnější a jednodušší na obsluhu, může filmař zároveň vystupovat jako režisér, kameraman a dokonce i jako střihač.

Z tradičního pohledu je ale režisér člověk, který navrhuje koncepci projektu, rozpracovává jeho vizuální stránku, provádí rešerše (někdy s jedním nebo několika asistenty), vybírá protagonisty a určuje celkové vyznění filmu. Jsou-li součástí filmu rozhovory, je tazatelem vět-

šinou právě režisér (ať již před kamerou, nebo mimo ni). Režisér se podílí na střihu filmů a hudební dramaturgii a dohlíží na mix zvuku. Současné dokumentární filmy obecně vycházejí z tradice *autorského přístupu*. Autor je umělec, jehož jasně formulovaná vize doprovází celou produkci a v celém filmu se odráží jeho postoj.

ASISTENT REŽIE

U hraných filmů a náročnějších dokumentárních projektů může být najat asistent režie, který připravuje s režisérem každodenní natáčecí plán, dohlíží na jeho plnění, komunikuje s protagonisty a eventuálně připravuje řešerše. Asistent režie někdy přímo natáčí pozadí scén a vedlejší dějové linky.

DRAMATURG

Dramaturg zastává zdánlivě nenápadnou, ale nesmírně důležitou funkci. S nadsázkou ho lze nazvat šedou eminencí dokumentárního i hraného filmu. V ideálním případě začíná dramaturgova práce v okamžiku, kdy je námět již rozpracován. Začne klást otázky, které upozorní na problematické aspekty filmu a přimějí režiséra je znovu promyslet. Dramaturg má významnou roli při komentování první verze hrubého střihu filmu – zhodnotí, jak funguje stavba filmu, prostřednictvím doplňujících otázek nastavuje režisérovi pomyslné zrcadlo a konstruktivními připomínkami pomáhá hledat cestu z obtížných momentů při rozhodování ve střihně. Dobrý dramaturg musí mít všeobecný rozhled, cit, výbornou znalost filmových postupů a žánrů a schopnost poskytnout režisérovi adekvátní a srozumitelnou zpětnou vazbu. Dramaturg a režisér by se měli vzájemně respektovat, i když konečné slovo o podobě dokumentu má režisér.

VEDOUcí VÝROBY

Vedoucí výroby organizuje celou složku výroby filmu, sestavuje podrobné rozpočty a natáčecí plány a během natáčení sleduje, zda dochází k jejich naplnění. U menších filmů může vedoucí výroby plnit i úlohu výkonného producenta, odpovědného za koordinaci veškerých financí a plánování v průběhu samotného natáčení. V ostatních případech jsou vedoucí výroby, výkonný producent a producent neustále v kontaktu a společně kontrolují rozpočty i harmonogramy. U dokumentárního filmu má vedoucí výroby složitější situaci než u hraného filmu, jelikož na začátku nikdy neexistuje přesný scénář a často je třeba reagovat dle dané situace přímo na natáčení a umět improvizovat.

KAMERAMAN

Kameraman snímá pod dohledem režiséra jednotlivé záběry, a tak je třeba, aby s režisérem dobře komunikoval a chápal jeho záměr. Jde o vysoce kvalifikovanou pozici vyžadující mimo jiné dobrou intuici. Režisér může pro vedení kameramana a směru kamery používat signály rukou nebo dotyky, pokud chce změnit zabíraný objekt nebo záběr přiblížit či oddálit, aby například lépe zachytil emoce řečníka. V dnešní době, kdy se velice často používají ruční kamery, musí kameraman intuitivně poznat, kde se odehrává hlavní akce, a pružně reagovat a citlivě se přizpůsobovat změnám na scéně. Vztah a vzájemné pochopení mezi režisérem a kameramanem je zcela zásadní pro realizaci režisérovy vize filmu. Není neobvyklé, že režisér často pracuje na různých filmech se stejným kameramanem. Například dokumentarista Pavel Kouřecký nejčastěji tvořil s vynikajícím a všestranným kameramanem Stanem Slušným, se kterým natáčel i snímek *Občan Havel*. Přízračně krásné záběry krajiny a působivé snímání lidských tváří, které jsou typické pro filmy Jany Ševčíkové (například *Starověrci, 2001*), jsou především zásluhou filmařského citu jejího stálého kameramana Jaromíra Kačera.

Kameramanskou profesi výrazně ovlivnil přechod z filmového pásu na digitální technologie. Díky levnějšímu digitálnímu záznamu je možné natočit mnohem více

materiálu a zároveň lze zprostředkovat kvalitní obraz i lehčími a snadno ovladatelnými kamerami. V poslední době se dokumenty natáčejí i na digitální fotoaparáty. Tuto možnost využil mimo jiné režisér Martin Mareček ve svém oceňovaném filmu *Pod sluncem tma* (2011). Režiséři autorských dokumentů bývají často sami sobě i kameramany. V českém kontextu takto pracoval již Jan Špáta, který točil na 16mm kameru. V současnosti mezi známé režiséry/kameramany patří například Miroslav Janek nebo Vít Klusák.

U větších projektů existují další dvě funkce: **asistent kamery** a **asistent kameramana**. Dokumentární film však – jak jsme již uvedli – vyžaduje většinou intimní atmosféru, proto je snahou štáb spíše minimalizovat než naplnit všechny obvyklé pozice, jak tomu bývá u hraného filmu.

ZVUKAŘ

Přechod z filmu na video se promítl i do způsobu záznamu zvuku. U filmu se zvuk zaznamenává zvlášť (na pásku) a synchronizuje se a míchá až ve fázi střihu. I když video technologie dnes umožňují přímý záznam zvuku na kameře, někdy se používá tzv. dvojitý systém, ve kterém se zvuk zaznamenává odděleně. Zvukař zodpovídá za nahrávání a buď mikrofon na dlouhém držáku (tágu) sám ovládá, nebo řídí jeho obsluhu, aby se dostala mikrofonem ke snímanému objektu a vhodně zachytila potřebné zvuky. Při natáčení se zvukař obvykle snaží, aby mikrofon nebyl v záběru vidět. U některých dokumentárních filmů je naopak režiséřským záměrem, aby mikrofon v obraze byl a připomněl samotný proces vytváření filmové reality.

Zvukař se také věnuje nahrávání okolních zvuků, včetně přirozeného zvukového pozadí místa natáčení. Tyto záznamy pak lze při střihu přimíchat do konečného zvuku a předejít tak mezerám ve zvukové stopě, případně posílit realistické vyznění výsledného filmu.

VÁCLAV FLEGL: ZVUK K DOKUMENTU

Jako zvukař zaznamenávám zvuk při natáčení a také dokončuji jeho finální podobu ve studiu. Nahráný, neupravený zvuk se totiž nedá poslouchat. Někdy dělám obojí, někdy jenom jednu z fází. Každý film je jiný – jinak, jinde a jindy natočený, technika a tvůrci jsou různí – čili je to práce, která není stereotypní. Natáčel jsem například ve věznicích, v Gruzii, o jazzu, o netopýrech, o autobusech, které jezdí na rostlinný olej, natočili jsme dokonce film o subkultuře sadomasochistů, pomáhal jsem štábu mentálně hendikepovaných filmařů. Při natáčení se zkrátka setkávám se zajímavými lidmi (nebo zvířaty) a navštěvuji místa, kam bych se jinak nevypravil nebo nedostal. Při dokončování zase pracuji s hotovým a vybraným materiálem, který má po střihu svou kvalitu a sdělení – takže se vždy dozvím spoustu nových věcí.

Zejména natáčení dokumentů je krásná a specificky náročná řehole. Abychom byli méně nápadní, točíme v malých štábech (kameraman, zvukař, režisér). S těmito kolegy člověk zažije spoustu zajímavých situací a sblíží se s nimi natolik, že přestanou být spolupracovníky a stanou se přáteli. S řadou kamarádů takto točíme v různých partách již řadu let. Musíme být pohotoví a připravení, protože situace, které natáčíme, jsou spontánní a nedají se opakovat, jak tomu bývá při hraném filmu. Člověk často improvizuje a musí si umět poradit s neočekávanými momenty.

Výběr technologie je často ovlivněn finančními možnostmi. Nejlevnější variantu představuje záznam zvuku přímo do kamery, kdy je zvukař vybaven přenosným mixážním pultem, směrovým mikrofonem, mikroporty a vše je propojeno s kamerou. Tento systém je dostačující pro publicistiku nebo běžné televizní reportáže. Pro skutečné dokumentární natáčení si však bereme vícecestný nezávislý záznam zvuku, který je synchronizován řídicím kódem s kamerou. K tomu směrový mikrofon, bezdrátové mikroporty, bezdrátový poslech pro režiséra a kameramana. To všechno něco váží (přibližně 20 kg), takže to bývá i fyzicky náročné.

Kromě toho, že dokumenty natáčím a zpracovávám ve studiu, tak je také dabuji nebo dokonce restauruji jejich zvuk. Některé kvalitní filmy se již dočkaly svých DVD a digitálních reedic. Restaurování filmů je další ze zábavných a poučných disciplín zvukového víceboje.



• Václav Flegl (VaFle)

Václav Flegl (VaFle) absolvoval katedru hudební vědy na FF UK a katedru zvukové tvorby na FAMU. Pracoval jako zvukař na desítkách hraných a dokumentárních filmů, například *Trafka – chrám svobody* (2011), *Nic proti ničemu* (2011), *Vše pro dobro světa a Nošovic* (2010), *Český mír* (2010), *Nebe, peklo* (2009). Věnuje se také dabingu, restaurování zvuku, ozvučování a záznamu koncertů, divadelních a operních představení atd. Zvláštní předpoklady má zejména pro silové disciplíny, z posledních úspěchů lze zmínit držení mikrofonní tyče 75 minut nad hlavou v plné polní výstroji.

OSVĚTLOVAČ A OPERÁTOŘI KAMEROVÉ TECHNIKY

Tyto funkce se využívají u náročnějších dokumentů s výraznou uměleckou koncepcí. Rozmístění světel je důležitou součástí mnoha dokumentárních záběrů, což je práce pro osvětlovače. Ten obvykle dostává pokyny s ohledem na charakter záběru, které se snaží kameraman dosáhnout.

Operátor kamerové techniky pak přenáší zařízení v místě natáčení, případně staví lešení a pokládá kolejnice pro pohyblivé plošiny. Specializovanější operátor, tzv. dolly operator, vykonává vlastní pohyb kamery na vozíku (společně s kameramanem) a přesně stanovuje místa, ve kterých se kamera musí přesunout do pozice nutné pro zamýšlený záběr.

STŘIHAČ

Střihač je jednou z nejdůležitějších osob v postprodukční fázi. Prohlédne natočený materiál, pečlivě vybírá nejlepší záběry a sestavuje film z mnoha jednotlivých kusů. Vytváří rytmus a dynamiku filmu a buduje filmový příběh. Slavný ruský průkopník dokumentární tvorby Dziga Vertov řekl: „Nestačí ukázat na obrazovce izolované fragmenty pravdy. Tyto obrazy musejí být uspořádány tematicky tak, aby pravda vyplynula z celku.“ A střihač je právě tím, kdo dá dokumentárnímu filmu jeho konečnou podobu a emocionální náboj.

STŘIHAČ ZVUKU (ASISTENT STŘIHU)

Zvukovou stopou se často zabývá další střihač, který ji synchronizuje s akcí v obraze, dle nutnosti přidává zvukové efekty a prokládá ji hudbou a komentářem. Střihač zvuku může předat práci zvukovému technikovi, který všechny stopy zkombinuje a vyhledá do jednotné, vhodně namíchané a vyvážené hlavní stopy. Střihač zvuku může asistovat střihači tím, že nahrává materiál do počítače, řadí obrazy a poskytuje technickou podporu.

OSTATNÍ ČLENOVÉ ŠTÁBU

Součástí štábu někdy bývá také **autor komentáře**, který sepisuje scénář průvodního mluveného slova. Může být součástí štábu od začátku projektu, nebo se připojuje později, aby doplnil komentář k hotovému filmu. Tento odborník samozřejmě úzce spolupracuje s režisérem.

V některých případech čte komentář najatý **vypravěč**, jehož hlas pak provází celým filmem a je natolik výrazný, že nevhodná volba vypravěče může významně ovlivnit výslednou kvalitu snímku. Mnozí filmaři si své komentáře namlouvají sami, čímž mohou zdůraznit své osobní spojení s tématem a/nebo s protagonisty filmu či doplnit k jednotlivým scénám své názory a postřehy.

Dále se na přípravě některých dokumentů podílí **hudební skladatel**, který pro film skládá původní hudbu. Ta má významný vliv na emoční vyznění dokumentu, udává jeho tón a tempo. Často je méně finančně nákladné objednat si původní hudbu, než platit vysoké částky za autorská práva k již existujícím dílům. Při tvorbě původního soundtracku je samozřejmě také nutné počítat s **hudebníky**, kteří hudbu nahrají. Pokud film využívá již existující hudbu, vybírá vhodné nahrávky z archivů hudební dramaturg, případně samotný režisér filmu.

Dalším specialistou je **ruchař**, který ve studiu vytváří zvukové efekty pro vše, co nebylo nahráno v místě natáčení. „Křupání sněhu pod tíhou bot“ natočené ve studiu totiž často zní věrohodněji než skutečný zvuk zaznamenaný v reálu, na rozbředlém poli.

7.

NATÁČENÍ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

SHRNUTÍ

Filmový štáb potřebuje před zahájením natáčení mít k dispozici natáčecí plán, určující den po dni, který člen štábu a jaké zařízení je potřeba. Výsledná kvalita filmu je závislá na kvalitaci a zkušenostech členů štábu. Velmi podstatná je také režisérova schopnost vést rozhovory s lidmi před kamerou.

HELENA TŘEŠTÍKOVÁ: JAK SE NATÁČÍ ČASOSBĚRNÉ FILMY

Časosběrný film je setkání dokumentu s příběhem. V tom je jeho síla, ale i zrádnost a obtížnost.

Časosběrný film je stoprocentní sázka na nejistotu. Nejjistota je inspirativní, vzrušující i stresující. Časosběrný film je nikdy nekončící dobrodružství....

Na začátku časosběrného projektu stojí záměr. Buď se stanoví téma a hledají se osoby, které ho naplní, nebo se přes konkrétní osobu dokumentuje dané téma. Dále se určí přibližná doba, po kterou budou protagonisté sledováni. Na počátku tedy existuje dramaturgický a režijní záměr, který však asi v žádné jiné oblasti kinematografie není tak subtilní a snadno narušitelný událostmi, které se při startu natáčení nedaly nijak předvídat. Jsou ale zaznamenány a zcela zásadně ovlivňují téma filmu. Velkým dramaturgickým oříškem je i zakončení filmu. Většinou je předem daná doba natáčení, a proto je třeba si před jejím skonče-

ním budovat situace a výpovědi, které mají šanci vytvořit koncovku filmu.

Metoda časosběrného natáčení je dramaturgicky i režijně ohromně zajímavá, ale občas až vyčerpávající, protože klade velké nároky na flexibilitu a schopnost improvizace. Flexibilitu musí projevit i celý štáb, především kameraman a zvukař. Velmi často se musí vyrovnat s nečekanými situacemi, které nešlo nijak předem odhadnout. Je bohužel téměř nemožné udržet po celou dobu natáčení stejný štáb. Natáčení se často organizuje ze dne na den a nedá se očekávat, že spolupracovníci by byli ve stálé pohotovosti několik let.

Nečastěji je se mnou na natáčení kameraman a zvukař, občas také fotograf a produkční. Pracuji s okruhem několika kameramanů a zvukařů, kteří jsou lidsky vstřícní, umějí komunikovat s lidmi před kamerou a nebojí se vstupovat do neznámých, někdy i nebezpečně působících prostředí, neděsí je nečekané události.

U časosběrných projektů je zásadní úloha střihače, často se stává i jakýmsi dramaturgem filmu. Tak tomu bylo i u filmu *Katka* (2010). Stříhali jsme ho asi 50 dní. Přes všechny úvahy o tvaru filmu učiněné v průběhu natáčení totiž přichází „chvilky pravdy“ až ve střižně. Tam se obvykle při časosběrném natáčení pracuje s větším množstvím materiálu, než je běžné a mnohdy vyniknou některé aspekty a souvislosti uložené v materiálu až zde, při jeho zhušťování. Ve střižně se také řeší problémy vzniklé tím, že materiál třeba snímalo několik různých kameramanů a je třeba alespoň částečně stříhem sjednotit jejich rozdílné rukopisy. Stříh materiálu nasbíraného v čase zabere delší dobu, než je obvykle plánováno u „jednorázových“ dokumentů. Ve střižně se totiž splétají jednotlivé linky a témata filmu, rozhoduje se, které posílit a které případně úplně vynechat. Zde se tvoří pointy některých situací, které leckdy při natáčení nebyly vůbec jasné, hledají se paralely, mohou se posílit opakující se motivy – jakýsi „pohyb v kruhu“, který je často pro příběhy takto zaznamenané typický.



• Helena Třeštíková

Helena Třeštíková natočila dosud více než 60 dokumentárních filmů, v nichž se většinou zabývá tematikou mezilidských vztahů a sociálních problémů. Od roku 1980 se naplno věnuje metodě tzv. sběrného natáčení, kdy sleduje lidské osudy v delším časovém úseku. Její nejznámější časosběrné projekty jsou cykly *Manželské etudy* a *Manželské etudy po dvaceti letech*, cykly *Řekni mi něco o sobě* a *Ženy na přelomu tisíciletí* a filmy *Marcela* (2006), *René* (2008) a *Katka* (2010). Patří mezi nejuznávanější české filmové tvůrce a získala řadu významných mezinárodních cen, včetně Evropské filmové ceny za snímek *René* a Českého lva za snímek *Katka*.

NATÁČECÍ PLÁN

Po všech přípravách a plánování nastává čas začít s natáčením. Je ale nutný ještě jeden plán, který podrobně určuje dispozice na jednotlivé natáčení dny. Tento **natáčecí plán** stanovuje, kdy a kde budou jednotlivé části dokumentárního filmu nasnímány. Dokumenty se stejně jako hrané filmy nemusejí nutně točit v „reálném“ pořadí. Jednotlivé části filmu se seřadí až ve fázi stříhu, takže natáčecí plán sestaví pořadí jednotlivých záběrů na základě

praktických kritérií: všechny rozhovory s jednou osobou se pokud možno natáčejí najednou, i když se v hotovém filmu nakonec rozloží do několika částí; natáčení v místech, která jsou blízko sebe, se naplánuje na jeden den apod.

Kromě toho natáčecí plán upřesňuje přítomnost nezbytných členů štábu a nutného zařízení v dané dny. Záběry a scény vyžadující práci celého filmového štábu se pokud možno naplánují těsně po sobě, aby se neplýtvalo finančními prostředky na placení někoho, kdo jen postává a čeká na další úkol.

Dobrý natáčecí plán počítá i s neočekávanými událostmi. Pokud se například zhorší počasí, může se štáb věnovat alternativním záběrům, aniž by došlo k výrazným časovým prodlevám. Dokumentarista musí být samozřejmě připraven se od plánu odchýlit, pokud to okolnosti vyžadují. Dokumentární filmy ukazují reálný život, skutečné lidi a situace, které nelze spoutat harmonogramem.

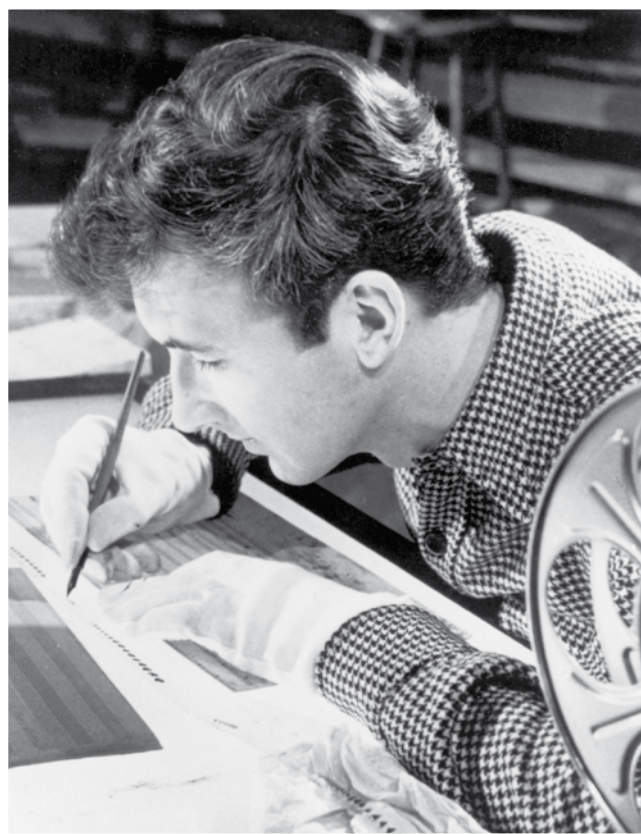
FILM, NEBO VIDEO?

Dokumentaristiku zásadně ovlivnil a proměnil vývoj lehkého video zařízení a digitálních formátů. Zpočátku museli dokumentaristé, jako například Robert Flaherty, natáčet na 35mm film, který byl také dlouhá desetiletí standardem u celovečerních hraných filmů. V současnosti se však i hrané filmy často točí na digitální záznam a v digitálním formátu se v naprosté většině případů také distribuují do kin.

35mm kamery byly velké a těžké, takže musely být umístěny na stativu, což omezovalo jejich pohyblivost. Proto musel být každý záběr pečlivě rozvržen a nezbývalo moc prostoru pro spontánnost režiséra nebo kameramana. Filmové společnosti se usilovně snažily najít nějakou praktičtější alternativu. Po poměrně chaotickém vývoji formátů (od 9mm do 22mm) se velcí výrobci kamer dohodli na standardizaci 16mm kamery, která se na mnoho desetiletí stala normou. Kamera byla menší, lehčí, a proto mobilnější než 35mm verze. Bylo možné ji držet v ruce (nebo na rameni), a díky tomu se s ní dostat i do míst, která byla dříve nedostupná, například do podvodního světa. Menší 16mm projektor mohl být navíc snadno nainstalován ve

školních učebnách, knihovnách a komunitních centrech, kde byly – zejména v Severní Americe – dokumenty promítány častěji než v klasických kinech. K natáčení domácích videí se dlouho využívala kamera na 8mm film. Mnoho začínajících filmařů získávalo své první zkušenosti právě s tímto úzkým formátem.

Zvuk nebyl ve filmové kameře zaznamenáván přímo na film, ale byl zachycen odděleně a následně synchronizován s pohyblivým obrazem a doplněn na filmový pás ve studiu. Zvukovou stopu tvořil doslova proužek po straně filmu, který „přehrával“ zvuk, když film projížděl projektorem. Kanadský dokumentarista a animátor Norman McLaren tento aspekt tvůrčím způsobem využíval ve svých experimentálních filmech. Ve filmu *Pen Point Percussion* (1951) například ukázal, jak různé tvary ve zvukové stopě vytvářejí zvuky. Hudba, mluvený komentář a všechny ostatní zvuky jsou na zvukové stopě filmu vidět.



• *Pen Point Percussion* / Norman McLaren / 1951

Rané dokumenty byly většinou němé a zvuk a komentář k nim byly přidány až později. Mnoho doplňujících zvuků (ruchů), jako například zvuk jedoucího auta, zavírání dveří či dusot koňských kopyt, bylo a dosud je vytvářeno ve studiu profesionálními ručaři.

Vynález magnetické videopásky pak kamery ještě více zmenšil a odlehčil. Zpočátku nedosahovala kvalita video obrazu úroveň 16mm standardu, ale nová technologie otevřela dokumentům mnoho dalších možností. Díky postupnému zkvalitňování video pásek a následnému rozvoji digitálního videa se tyto formáty staly standardem kvalitního profesionálního dokumentu. Použití videa umožňuje menší filmový štáb, flexibilnější a spontánnější natáčení a efektivnější postprodukcí. Filmaři musejí být stále kvalifikovaní a zkušení, aby nové formáty využili na maximum, ale nástroje pro tvorbu dokumentárních filmů jsou nyní k dispozici více lidem, než tomu bylo kdy předtím.

Dnes se tedy filmař rozhoduje pro volbu formátu především na základě toho, jaký dokument natáčí. Významným kritériem je ale také rozpočet filmu. U dokumentů obecně se ve výsledném filmu využije jen malé procento z veškerého pořízeného záznamu (tzv. hrubého materiálu). Velký poměr mezi hrubým materiálem a materiálem, který se nakonec ve filmu použije, zvyšuje v případě využití 16mm nebo 35mm filmu velmi významně cenu natáčení. Na základě volby formátu pak tvůrci vyberou typ kamery, způsob snímání zvuku při natáčení a postup při postprodukcí filmu.

Natáčení na klasický filmový materiál vyžaduje preciznější předrealizační přípravu. Náročnější příprava a nutnost promýšlet celé natáčení v sobě skrývá jisté produkční omezení, ale nabízí i tvůrčí inspiraci, která může přispět k originalitě a poetice filmu. Především z finančních důvodů se celovečerní dokumentární filmy točí na film už jen zcela výjimečně. Nicméně 16mm film se pro svou inspirativní kvalitu stává doménou experimentálních filmařů, ale i performerů a dalších audiovizuálních umělců.

Porovnejme například pečlivě konstruované záběry v ukázce z filmu *Tři komnaty melancholie* (2004) ²⁸ s realističtější *cinéma vérité* ukázkou ze snímku *Rozvod v iránském stylu* (1998) ²⁹. V prvním případě vidíte, jak režisérka metodicky realizuje plánovanou sérii záběrů s využitím pečlivého umístění a pohybu kamery. Jejím cílem je zachytit atmosféru místa tak, jak ji sama vnímá. V druhém případě je kamera umístěna v rohu místnosti a režisérky trpělivě sledují vývoj události v soudní síni, aniž by do něj zasahovaly.

UMĚNÍ ROZHOVORU

Mnoho dokumentů obsahuje rozhovory. Může se zdát, že rozhovory začaly dokumentárním filmům, zejména těm televizním, dominovat. Někdy „mluvící hlavy“ dokumentu prospějí, jindy je vhodnější hledat jiný přístup.

Je třeba, aby rozhovor probíhal co nejpřirozeněji, aby se dotazovaná osoba cítila příjemně. Někdy však chtějí tvůrci vyvolat u respondenta silné emoce (například podrážděnost, zlost nebo smutek), ale i jejich navození by mělo vyznít nenásilně. Pokud si respondenti vytvoří k tazateli pozitivní vztah, vyjadřují se obvykle před kamerou otevřeněji.

Režiséra Víta Janečka zaujal během studií spolužákův film zachycující výpověď mladé dívky Ivetky, které se na začátku 90. let na východním Slovensku opakovaně zjevovala Panna Marie. Po několika letech se Janeček k příběhu vrátil v momentě, kdy se Iveta rozhodla po devíti letech odejít z kláštera a žít normálním životem. S protagonistkou svého budoucího filmu *Ivetka a hora* (2008) ³⁰ si nejprve půl roku dopisoval a strávil s ní i nějaký čas na východním Slovensku v době výročí zjevení. Teprve pak dostal od Ivetky souhlas s natáčením. Díky důvěře, kterou Ivetka pocítovala k autorům filmu, bylo možné s ní vést velmi osobní rozhovor a znovu a nově tak zachytit její výpovědi o události, kterou

v minulosti už mnohokrát líčila. Režiséřův upřímný, nehodnotící zájem a empatie, s jakou přistupoval ke své protagonistce, umožnily natočit nebývale otevřenou reflexi mystického zážitku a Ivetčiny životní zkušenosti.

Dokumentarista by si proto měl uvědomit důležitost budování upřímného vztahu se svými protagonisty. Ti by měli vědět, o čem film je a jak k němu sami přispívají. Při kladení otázek je nevhodnější postupovat od těch obecných po konkrétnější a náročnější.

Důležité je také nepodcenit výběr místa, kde se bude rozhovor natáčet. Může to být prostor, ve kterém se respondent cítí dobře, nebo místo související s tematikou filmu či vizuálně působivý prostor, který přispěje k estetické kvalitě filmu. Výběrem místa rozhovoru je dokonce možné ovlivnit náladu dotazovaného člověka, případně dodat situaci určité napětí.

Je potřeba se rozhodnout, zda ve výsledném filmu bude vidět či slyšet i režisér (nebo jiná osoba) kladoucí otázky. Pokud ne, musí režisér uhlídat, aby odpovědi byly kompletní a použitelné samy o sobě. Tazatel pak formuluje otázky tak, aby se respondent stále cítil uvolněně a působil přirozeně, i když některé části odpovědi již opakuje. Nejlepší je požádat dotazovaného, aby svými slovy zopakoval otázku, než na ni odpoví.

Rozhovory vyžadují trpělivost. Tazatel musí na respondenta reagovat povzbudivými gesty a mimikou, ale ne pomocí zvuků, které by pak rušily výsledný záznam. Je také dobré chvílku zůstat potichu a vyčkat s další otázkou. Někdy totiž respondent během této pauzy dodá něco důležitého nebo svoji odpověď po chvíli tichého přemýšlení doplní. Pokud bychom s další otázkou spěchali, mohli bychom přijít o něco velmi zásadního. Režisér musí také zvážit, kam se bude účastník rozhovoru dívat. Někteří filmaři si s oblibou sedají hned pod objektiv kamery, takže to vypadá, že se respondent dívá rovnou na diváka, avšak ne přímo do kamery. Poklepáním na nohu kameramana někdy režisér naznačuje, že by kamera měla při emotivní nebo důležité odpovědi zabrat detail tváře, případně ji od-

dálit při obecnějších odpovědích. Běžné je také umístění respondenta do pravé třetiny obrazu během jedné poloviny rozhovoru a do levé třetiny během druhé, aby konečná sekvence nebyla tak statická.

Rozhovor může probíhat i s několika lidmi najednou. Režisér a kameraman mohou v průběhu konverzace kamerou přejíždět z jednoho respondenta na druhého. Umístění a pohyb kamery jsou pak důležité faktory pro sledování toku konverzace, aby nedošlo k zmatení diváka. Komunikace mezi filmařem a kameramanem je v takovém případě klíčová.

Při rozhovorech je důležité klást otázky velmi pozorně a citlivě a umožnit respondentovi hovořit i o jiných tématech. Je také vhodné některé odpovědi otázkami dále rozvinout, abychom získali podrobnější informace.

Na závěr by filmař také neměl zapomenout natočit i prostředí rozhovoru a naplánovat prostřihy – záběry, které může do rozhovoru vložit, aby ilustroval, o čem respondent hovoří. Tím se rozhovor oživí a nebude působit nudně.

Velmi důležité je získat od filmovaných osob podepsaný písemný souhlas se zařazením jejich vystoupení do filmu. Tento zdánlivě banální úkon je významný jak z právního, tak z etického hlediska. Při podepisování souhlasu má totiž protagonista možnost si znovu plně uvědomit, k čemu se zavazuje a co pro něj účinkování ve filmu může znamenat.

IVANA PAUEROVÁ MILOŠEVIČOVÁ: UMĚNÍ VĚST ROZHOVOR

Dokumentární rozhovor (interview) je jednou z nejčastějších situací, ve které se ocitá dokumentarista při natáčení filmů. Je to specifická forma komunikace před kamerou, kdy si za pomoci dokumentaristy a jeho otázek protagonista filmu (nebo jiný odpovídající) evokuje vlastní vzpomínky, pocity, situace a vysvětluje svoje názory a znalosti. Aktivně reflektuje svět kolem sebe. Ať se jedná o jakýkoliv typ dokumentu a jakoukoliv zpovídanou osobnost, určité prvky této situace vždy zůstávají stejné.

Před začátkem interview:

- Zopakujte si všechny připravené otázky nahlas a ujistěte se, že jsou srozumitelné.
- Zvažte, zda nenatočit některá interview s více lidmi najednou, neboť konfrontace různých názorů může být pro film zajímavá.
- Uvědomte si, co přesně od rozhovoru očekáváte a co bude jeho úloha v rámci celého filmu.
- Rozhodněte se, zda v interview budou slyšet otázky režiséra.
- Zvolte si vhodné místo k natáčení rozhovoru.

Během interview:

- Dbejte na to, aby dotazovaní rozuměli tomu, proč s nimi interview natáčíte.
- Vysvětlete dotazovaným, že mají před odpovědí ještě jednou zopakovat vaši otázku svými slovy.
- Snažte se být během natáčení přirození a neafektovaní.
- Pozorně naslouchejte odpovědím, a pokud nejste spokojeni, položte znovu tutéž otázku jinými slovy.
- Udržujte oční kontakt.
- Dávejte najevo svůj zájem a účast výrazem obličeje a gesty, ale výpověď nekomentujte slovy ani zvukovými projevy typu „hmmm“ nebo „aha“ či hlasitým smíchem.
- Zpočátku pokládejte jednodušší, faktické otázky. Osobní nebo konfrontační otázky začněte klást, až se dotazovaný před kamerou uvolní.
- Vždy požádejte o konkrétní příklady nebo příběhy, které doplní zajímavé, ale příliš obecné výroky.
- Pokud je odpověď příliš dlouhá nebo kostrbatá, požádejte o ni znovu.
- Nepřerušujte dotazovaného otázkou nebo komentářem hned, jak dokončí výpověď. Chvilku mlčte a dejte mu čas na případné doplnění.

Co nedělat:

- Nezapomínejte se příliš pořadím otázek, vše se dá upravit ve střihně.
- Neptejte se na příliš obecné věci.
- Nekladte více otázek najednou.
- Neskákejte dotazovanému do řeči.
- Nespěchejte.



• Ivana Pauerová Miloševičová

Ivana Pauerová Miloševičová absolvovala Fakultu humanitních studií UK a FAMU, obor dokumentární tvorba. Ve svém absolventském filmu **Nikdy nebylo líp** (2006) se po deseti letech života v emigraci vydala na cestu do Bosny a Hercegoviny, aby zde natočila mnohohlasý portrét dějinně, sociálně a politicky rozdělené země. Ve spolupráci s organizací Člověk v tísni režírovala na Kubě snímek **Dámy v bílém** (2008) o ženách, jimž Castrova diktatura na jaře roku 2003 uvěznila manžely, otce a bratry za protistátní činnost. Režisérka působí také v programovém a odborném vedení Institutu dokumentárního filmu (IDF), neziskové organizace, která podporuje autorský dokument střední a východní Evropy.

8.

STŘIH FILMU

SHRnutí

Úkolem střihače je uspořádat nezpracovaný materiál pořízený během natáčení do hotového filmu, který odpovídá režisérovi záměru. Většinou se nejprve střihač s režisérem podívají na jednotlivé záběry, dělají si poznámky a proberou potenciál hrubého materiálu. Součástí přípravy může být i přepis všech rozhovorů a komentářů. Poté vytvoří střihač tzv. hrubý sestřih, který pak konzultuje s režisérem. Opakovanými úpravami oba společně vytvoří z hrubého sestřihu konečnou verzi filmu. Na závěr zvukový střihač upraví zvukovou stopu hotového dokumentu.

STŘIHAČ

Po skončení natáčení má režisér k dispozici hodiny a hodiny filmového záznamu. Mezi mnoha opakovanými záběry, nepovedenými pokusy a vágními odpověďmi se nacházejí cenné poklady, ze kterých se nakonec složí finální podoba filmu. V průběhu postprodukce se střihač prokouše hrubým materiálem z natáčení a roztřídí jej na základě režisérovy vize. Případně objevuje a skládá dohromady další zajímavé informace, estetické prvky a příběhové linky, které mohou původní záměr obohatit. Spolupráce střihače a režiséra probíhá různým způsobem; většina režisérů sedí ve střižně po celou dobu spolu se střihačem, někteří ale jen opoznámkují natočený materiál a pak nechají střihače pracovat samotného.

Po téměř celé 20. století spočívala práce střihače ve fyzickém stříhání a opětovném sestavování filmového pásu. Dnes se však většina dokumentárních filmů točí na video a stříh se provádí s využitím digitální techniky. V současné době jsou různě složité střihačské programy

dostupné téměř všem. A jelikož již není třeba velkého střihačského pultu na 35mm a 16mm pásy, stačí filmový materiál natáhnout do počítače a sestříhat jej třeba u sebe v obýváku. U řady – zejména nízkorozpočtových a nezávislých – projektů si tak režiséři svůj film stříhají sami. Tato situace však nepřináší jen výhody – s přechodem na digitální technologie neuvěřitelně narostl objem hrubého materiálu, točí se často vše, protože se nemusí šetřit. Komplikovaný bývá i import materiálu do počítače. Ale právě proto, že jsou střihačské programy většinou cenově dostupné, leckdo získá představu, že i stříh je jednoduše zvládnutelná věc, čímž se ztrácí profesionalita.

Úloha profesionálních střihačů je stále velice významná právě díky jejich dokonalé znalosti filmového řemesla a bohatým zkušenostem. Střihač je také dramaturg a důležitý partner režiséra, na natočený materiál se dívá čerstvým pohledem, není osobně zatížený účastí na náročném natáčení a nemá k jednotlivým záběrům citový vztah. Režisér může být natolik zaujat tvorbou svého filmu, že si často není schopen udržet odstup a objektivní pohled na jednotlivé kousky filmové skládky. Člověk, který výsledné záběry upravuje, ale musí být schopen jasně vidět to, co se natočilo, ne to, co režisér chtěl natočit. Zkušený střihač pozná, jaký film lze z dostupných záběrů udělat, a zároveň ctí téma filmu a záměr režiséra.

HRUBÝ SESTRĪH

Jak název napovídá, hrubý sestřih je vlastně předběžná verze filmu. Střihač sestaví nasnímané záběry tak, aby bylo sdělení filmu srozumitelné a dostatečně dramatické. Struktura stříhu musí podporovat obsah filmu, zaujmout divákovu pozornost a zároveň působit emocionálně. Způsob stříhu také závisí na typu filmu a jeho účelu. Někdy je vhodné použít strukturu chronologickou, doplněnou mluveným komentářem; jindy může být struktura založená na postupném odkrývání konkrétního problému – v takové filmové struktuře je problém nejprve popsán, posléze jsou nastíněny různé přístupy či úhly pohledu a pak film dospěje k určité odpovědi.

Součástí hrubého sestříhu je i zvuková složka. Zvukový stříhač vloží k obrazům zvukovou stopu, která je tvořena dialogy, zvuky z místa natáčení, případně do-
datečně vytvořenými ruchy a efekty. Zvukový mix je stej-
ně jako obrazový sestřih v této fázi hrubý a obvykle není
doplněn o mluvený komentář. Důležité je vyzkoušet, jak
vypovídající je samotný obraz se zvukem.

TONIČKA JANKOVÁ: STŘIH JE DOBRODRUŽNÝ PROCES

Tato věta platila hlavně v době, kdy se film točil na fil-
mový materiál a stříhal klasicky na stříhacím stole. Dnes,
v době videa a digitálních technologií, se práce ve střížně
stává soubojem stříhače s časem. Je běžné, že dostávám
do střížny pro stříh hodinového filmu 50–150 hodin mate-
riálu, oproti době filmové, kdy jsem na hodinový doku-
ment dostala 4–7 hodin filmu. Zároveň se práce stříhače
stává soubojem s novými technologiemi, jejichž vývoj je
nekonečný. Tyto dvě skutečnosti způsobují, že na opravdu
smyslupnou práci stříhače (což je: 1. důkladná znalost
materiálu, 2. porozumění materiálu ve vztahu k tématu
filmu, 3. stavba filmu související s dramaturgií, 4. zvuková
dramaturgie, 5. samotný stříh) zbývá daleko méně času
a energie, nežli je potřeba.

Film je dnes většinou točen nikoliv v jednotlivých zábě-
rech, kdy záběr začíná, probíhá a končí, nýbrž v jakémsi
nekonečném bloudění kamery prostorem navozujícím po-
cit, že kameraman něco hledá, nejlépe širším objektivem,
aby tam tak říkajíc bylo všechno. Vždyť přece, když je
tam všechno, tak se z toho musí něco ustříhat. Zde bych
se zastala kameramanů. Není to jejich vina, pokud jedinou
režisérovou připomínkou je: „Toč! Točíš? Toč!“ Takže
kameraman točí, ruka i duch umdlévají, což se týká stejně
tak zvukaře, snažícího se zoufale po velice dlouhou dobu
udržet tágo s mikrofonom mimo záběr.

Než dostanu materiál do střížny, měl by být prohlédnut
a zhodnocen režisérem, přepsán na papír (hlavně výpovědi
protagonistů) a opoznámkován podle režisérova hodnocení
důležitosti. Někteří režiséři stále takto pracují, jiní však už
po skončení natáčení nemají sílu ani čas takové množství
materiálu zhlédnout. Filmy, které stříhám, nemívají scénář,
takže stavba filmu vzniká ve střížně. Většinou pracuji ve
střížně sama, bez režiséra. Tomu ovšem předchází to, že
již během natáčení s většinou režisérů spontánně o natá-
čení, o konkrétních situacích a o tématu filmu mluvíme.
Po ukončení natáčení zhlédnu veškerý materiál, sejdu se
s režisérem a povídáme si tak dlouho, až víme, že došlo
k vzájemnému souznění ohledně obsahu a myšlenky filmu.
V tomto okamžiku odcházím do střížny pracovat. Režisér
přichází do střížny ve chvíli, kdy usoudím, že má smysl
ukázat mu první hrubý stříh. To, že režisér nemusel se
mnou ve střížně procházet všemi úskalími a problémy
prvního stříhu, mu dává výhodu čerstvého pohledu a oka-
mžitě vidí, co ve filmu funguje, a co nikoliv. Po následující
diskusi režisér ze střížny odchází a já pokračuji v práci.
Návštěva režiséra ve střížně se opakuje asi třikrát až čtyři-
krát, než dospějeme k finálnímu stříhu.

V dobách, kdy jsem pracovala s filmovým materiálem, se
moje práce s režisérem lišila v tom, že po trojím zhlédnutí
materiálu (bylo ho jen 4–7 hodin), jsem byla schopná za-
pamatovat si každý záběr, tudíž jsem si dokázala třeba při
procházce se psem vymyslet a poskládat celý film v hlavě.
Pak jsem si jednotlivé scény, výpovědi i záběry napsala na
malé papírky a s režisérem jsme u velkého stolu přemýšleli
a přeskupování těchto papírků sestavovali celý film. Do
střížny jsem pak šla s již vymyšlenou stavbou filmu, která
se samozřejmě někdy ve střížně měnila. Dnes však, při
obrovském množství materiálu, tento způsob práce není
možný. Neexistuje tak velký stůl, na nějž by se vešlo tako-
vé množství papírků.

POZNÁMKOVÁNÍ A PAPÍRKOVÝ SESTRIH

V rámci přípravy na hrubý sestřih využívají někteří tvůrci podrobného poznámkování záběrů, aby si lépe utřídili materiál. Dokud střihači ještě pracovali s filmovým materiálem, připravovali si tzv. papírkový sestřih. Dnes si mohou vytisknout soupisku fotek jednotlivých záběrů (obrázkový storyboard) ze střihačského programu. Jednotlivá fotka vždy koresponduje s typem záběru a střihač tak ví, zda se jedná o celek, detail apod. Pokud někteří tvůrci ještě využívají papírkového sestřihu, jde spíše o dramaturgickou pomůcku; na papírky si již nepiší záběry a scény, ale hlavní motivy filmu.

Papírkový sestřih může vypadat i takto:



ZKUŠEBNÍ PROJEKCE

Hrubý sestřih představuje první zkoušku filmu. Tuto podobu vidí a hodnotí jen úzká skupina diváků, většinou profesionálů, se kterými se režisér a střihač znají a zajímá je jejich názor. Pro filmaře to je velmi napínavá chvíle. Vyznívá téma filmu? Je film dostatečně dramatický? Není místy příliš zdlouhavý? Dává jeho struktura smysl? Po zkušební projekci střihač s režisérem jednotlivé komentáře proberou a vyberou si z nich ty, které jim připá-

dají smysluplné. Podle nich pak mohou finální verzi filmu ještě upravit.

ČISTÝ SESTRIH

Po promítání hrubého sestřihu většinou následují ještě dodatečné změny. Proběhnou také korekce a barevné ladění jednotlivých záběrů. Většinou se film ještě krátí a záběry a sekvence, které nepříspěly k celkovému efektu, se odstraní. Občas se režisér musí vzdát svého oblíbeného úseku, protože není pro příběh nutný. Pokud jste se někdy dívali na vystřižené scény z hraných filmů na DVD, víte, že v závěrečných fázích stříhu vypadne z filmu mnoho záběrů.

Pak se pustí do práce zvukový střihač, který s vyexportovanými soubory od střihače pracuje ve zvukové postprodukcí a používá k tomu zvukový, ne stříhový software. Zvukař musí vyplnit mrtvá místa ve zvukové stopě okolními zvuky, vyladit směsici zvuků a vyvážit zvukovou hladinu. K emocionálnímu náboji určitých scén může přispět i hudba, která se stává jakousi podvědomou nápovědou pro diváky. U některých dokumentů však bohužel sklouzává až k citovému vydírání.

Ukázka z filmu *Konzum* (2003) ³¹ režiséra Erica Gandiniho názorně dokumentuje, jak využití dobře zvolené hudby přispívá k dynamice filmu. Obrazy symbolizující bohatství a technologie jsou ve zvukové stopě doprovázeny rytmickou hudbou a komentářem varujícím před negativními dopady konzumu. Sekvence se více podobá atraktivnímu videoklipu než serióznímu dokumentu, divák si z ní však kromě informací odnese i velmi intenzivní prožitek. Tento styl odpovídá režisérovu záměru zpracovat téma konzumu spíše z emocionálního než faktického hlediska.



• Konzum / Erik Gandini / 2003

TONIČKA JANKOVÁ...

Ve střižně je práce se zvukem stejně důležitá jako práce s obrazem. Nedovedu si představit, že bych pracovala při stříhu bez zvuku. Nemyslím tím pouze synchronní zvuk či jiné mluvené slovo, ale veškeré složky tvořící zvukovou dramaturgickou stavbu. Zvuk totiž tvoří nejen tolik důležitý rytmus celého filmu, ale často mě inspiruje, jakým směrem či jakým záběrem pokračovat.

A opět zde musím srovnat práci se zvukem v době, kdy se stříhal filmový materiál, a dneškem, kdy se stříhá digitálně. Ve filmové střižně se stříhal zvuk na magnetických pásech, které se odnesly do míchacího studia, kde se smíchaly. Zvuky, které jsem do míchacího studia nepřinesla, ve výsledném mixu prostě nebyly. Proto střihač stříhal spolu s obrazem stejně pečlivě i zvuk. Dnes se spoléhá na to, že „se to tam v míchačkách nějak dodá“. Z toho důvodu někteří zvukaři podceňují důležitost precizně vystavěné zvukové složky. Při mixu zvuku se dnes věnuje tolik času technické stránce, že na to opravdu důležité, což je dramaturgie zvuku, zbývá čím dál méně času. Technická stránka zvuku je dnes často bohužel nadřazována nad tu významovou.

Zhruba před deseti lety jsem naposledy stříhala film natočený na filmový materiál na střižném stole. Pak jsem byla nucena přejít na počítačový program AVID. Dlouhou dobu

jsem pak trpěla nostalgií po mém střižném stole a po filmovém materiálu. Dnes, kdy jsem byla donucena kvůli stále se vyvíjejícím formátům – HDV, HD, fotoaparát, mobil a další, o nichž nemám ani tušení, že existují – pořídit si již pátý program AVID, trpím nostalgií po svém prvním avidovém programu – AVID EXPRESS PRO a po materiálu natočeném na DVCAM kazetky.



• Tonička Janková

*Tonička Janková je filmová střihačka a pedagožka FAMU. Sestříhala desítky především dokumentárních filmů. Pravidelně spolupracuje se svým manželem, Mírou Jankem a s dokumentaristou Pavlem Štinglem. Pracovala například na dokumentárních filmech **Občan Havel** (2008), **Ghetto jménem Baluty** (2008), **Vierka** (2005), **Chačipe** (2005) a **Nespatřené** (1996).*

Do výsledného díla může být přidán mluvený komentář – ať již v minimální podobě, například jen jako představení tématu, nebo může provázet celým filmem. Dobrý mluvený komentář umožní divákovi, aby si sám vytvořil vlastní názor, zároveň však zdůrazňuje to, co je ve filmu důležité. Dobře napsaný komentář také pomůže překlenout jednotlivé scény. Špatný komentář naopak divákovi přímo říká, co by měl vidět či cítit, a působí tak jako překážka mezi divákem a skutečností zachycenou ve filmu.

Ve stylu mluveného komentáře se odráží doba, kdy byl film natočen. V 50. a 60. letech minulého století byl komentář namluven zpravidla výrazným mužským hlasem, který svou autoritou umocňoval divákův dojem „pravdivosti“ sdělované informace. Velkým průlomem pak byl dokument *Já, černoch* (1958) francouzského režiséra Jeana Rouche, který nechal celý komentář filmu namluvit jeho hlavním hrdinou, jímž byl mladý imigrant z Nigeru Oumarou Ganda.

Obdobně postupovala Věra Chytilová ve svém dokumentu inspirovaném metodou *cinéma vérité* *Pytel blech* (1962) ³². Sleduje v něm každodenní život a mentalitu šestnáctiletých dívek, jejichž svět je vymezen prací v textilní továrně a životem v internátě. Snímek velmi sugestivně zachycuje konflikty dívek s autoritami, které jejich život přehnaně organizují a v některých ohledech tak brzdí jejich rozvoj. Režisérka zvolila formu částečně inscenovaného dokumentu a nechala dívky „přehrávat“ některé typické situace z jejich života. Děni navíc komentuje přímo jedna z učnic, která svérázným způsobem reflektuje okolí i sebe samu. Právě tento komentář (přidaný k filmu až v postprodukční fázi) spolu s brilantní imitací skryté kamery a skvělým střihem výrazně přispívá k hravosti a svěžesti filmu a ukazuje, že určitá míra inscenace může naopak posílit autenticitu akce před kamerou.

VĚRA CHYTILOVÁ: O NATÁČENÍ FILMU PYTEL BLECH

Při natáčení jsem prakticky nedělala rozdíl mezi dokumentem a hraným filmem, obojí je stejně dobrodružné. Každý úzus mě dráždil, chtěla jsem dosáhnout autentického sdělení, zajímalo mě, co se sama dozvím o světě a co o něm můžu prostřednictvím filmu sdělit. Skutečnost je vždycky nejsilnější inspirační zdroj, protože život si vymyslet nemůžeš, všechny jeho výkyvy, neočekávatelnosti, zákruty.

Když jsem před 50 lety točila *Pytel blech*, vycházela jsem ze znalosti prostředí, zajímalo mě, jak lidé žijí, co si myslí, jaké mají názory. Při natáčení šlo o to, abych navodila situaci a hrdinky mého budoucího filmu už samy převzaly iniciativu. Samozřejmě jsem musela protagonisty dobře vybrat, aby strhli ostatní k akci. Byla to sázka do loterie, ale mě bavilo, že jsem nevěděla, co se stane. Šlo mi o to, aby se všichni chovali podle sebe, protože kdybych jim předepisovala, co mají říkat, nedostala bych z nich pravdu a vůbec nic bych se nedozvěděla.

Každý člověk je herec, když má příležitost se projevit. Nemusí být přesný, jako to chceme od profesionálních herců, ale přináší pravdu svého života. Proto jsem holky i vychovatelky v internátu provokovala, aby se vyjadřovaly spontánně, podle svého. Dialogy byly improvizované, nevěděla jsem, co budou postavy říkat – ale díky tomu působí film přirozeně. Na nehercích vždycky oceňuju ochotu jít do toho, mluvit spatra, sdělovat svoje názory otevřeně. Ti lidé nikdy před tím na kameru nehráli, takže kameraman musel jenom citlivě a rychle zachycovat situace a zlomky událostí, které se před ním odehrávaly.

Červenec 2012



• Věra Chytilová

Věra Chytilová studovala původně architekturu, pracovala jako kreslička, laborantka a manekýnka. V roce 1962 absolvovala FAMU hraným středometrážním snímkem **Strop**. Natočila řadu dokumentů (například **Pytel blech**, 1962; **Praha – neklidné srdce Evropy**, 1984; **Vzlety a pády**, 2000; **Pátrání po Ester**, 2005) a hraných filmů (například **Sedmikrásky**, 1966; **Ovoce stromů rajských jíme**, 1969; **Hra o jablko**, 1976; **Panelstory aneb Jak se rodí sídliště**, 1979; **Vlčí bouda**, 1986; **Fauno-vo velmi pozdní odpoledne**, 1983; **Šašek a královna**, 1987; **Kopytem sem, kopytem tam**, 1988; **Dědictví aneb Kurvahošigutntag**, 1992; **Hezké chvílky bez záruky**, 2006). Je jednou z klíčových osobností české nové vlny. Obdržela řadu cen, včetně francouzského Řádu za umění a literaturu, Českého lva za dlouholetý umělecký přínos českému filmu či státní medaile Za zásluhy. V současnosti působí jako vedoucí katedry režie na FAMU.

I řada současných dokumentaristů raději využívá pro mluvený komentář samotné aktéry filmů. Zejména u filmů zobrazujících citlivá témata, například práva žen a dětí, tvůrci pečlivě zvažují, kdo má komentář říkat.

Často také komentář namluví přímo režisér, obvykle formou osobního vyprávění o natáčení filmu. Je dokonce možné, aby mluvený komentář vyzníval ironicky, takže rozdíl mezi tím, co diváci slyší, a tím, co vidí, úmyslně zpochybňuje jeho obsah. Komentář také odráží umělecký styl a osobnost režiséra. Slavný filmař Werner Herzog ve všech svých dokumentárních filmech využívá mluvený komentář, který si i sám namlouvá. Komentář tak nejen doplňuje informace o jednotlivých scénách, motivech a názorech režiséra, ale zároveň díky nezaměnitelnému hlasu a humoru autora přispívá k jedinečné kvalitě a popularitě jeho snímků.

Na úplný závěr zvukoví specialisté zajistí konečný mix zvuku, při kterém vyrovnají hlasitost a vyladí přechody. Dokument je tak připraven na cestu do světa.

9.

JAK NAJÍT PUBLIKUM

SHRNUTÍ

Aby se dokumentární film dostal k divákům, potřebuje marketingovou kampaň, která úzce souvisí s možnostmi financování. Jedním ze způsobů zajištění publicity a potenciálního prodeje filmu jsou filmové festivaly. Významným trhem pro dokumenty je televize, v menším měřítku kina a nově také on-line distribuce.

JAK ZVÝŠIT POVĚDOMÍ O FILMU U VEŘEJNOSTI

Dokumentární film si nachází cestu ke svým divákům na festivalech, v kinech, v televizi a nově i pomocí internetové distribuce prostřednictvím tzv. VOD portálů (video na vyžádání)⁶. Každá z těchto forem má odlišná pravidla a specifické požadavky a jen málo filmů může uspět zároveň na všech těchto platformách. Proto je důležité, aby si tvůrci filmu včas uvědomili své zaměření a tomu podřídili délku plánovaného filmu, jeho propagaci a vybrali subjekty, které osloví. Propagace je totiž velmi úzce spojená s hledáním financí a tvorbou budoucí distribuční strategie. Tato rozhodnutí provádí producent filmu, případně tzv. sales agent.

⁶) Distribuční portály fungující na principu Video on Demand (VOD, video na vyžádání) a umožňují uživatelům zhlédnout filmy, případně další audiovizuální díla na internetu. Tato služba může proběhnout prostřednictvím tzv. streamingu, kdy si uživatel přehraje film v internetovém prohlížeči, nebo si jej stáhne do počítače (downloading). Tyto služby jsou většinou placené – ceny se liší u jednotlivých filmů i v závislosti na tom, jakým způsobem si uživatel přeje video zhlédnout. Příklady vybraných VOD platforem jsou uvedeny v odkazech.

Prvotním majitelem práv na distribuci filmu je producent. Pokud se nechce (nebo nemůže) postarat o prodej filmu, najde si tzv. sales agenta, který převezme práva k filmu na základě určitých podmínek stanovených smlouvou. Sales agent je prostředníkem mezi producentem a distributorem, spravuje práva a rozhoduje podle svého uvážení, na jaké distribuční kanály se zaměří. V případě festivalů jedná s programovým oddělením, v případě televizi s jejich nákupčími, v případě uvedení filmu do kin kontaktuje některého z distributorů, který odkoupí práva a postará se, aby se film dostal na velké plátno.

PROPAGACE A FINANCOVÁNÍ BĚHEM VÝVOJE A VÝROBY FILMU

O propagaci je třeba přemýšlet již v době vytváření filmového námětu. Prvotním zájmem producenta je, zda se film strefí do všech platforem, nebo jestli cílí jenom na některé – podle toho pak hledá způsoby financování. Vybranému směru přizpůsobí i propagaci, neboť financování a propagace jsou úzce propojené.

Producent se účastní například tzv. burz námětů (pitching forum) nebo filmových trhů, kde prezentuje plánovaný film. Těchto akcí se účastní nejen producenti, ale i sales agenti, distributoři, dramaturgové filmových festivalů a televizní producenti a nákupčí. Na podobných fórech a dalších místech setkání filmových profesionálů tak producent hledá například koprodukční partnery a také informuje další potenciální partnery o tom, že film připravuje a že ho brzy bude moci nabídnout k prodeji. Burzy námětů dnes daleko více slouží k propagaci budoucího filmu, než přímo k hledání zdrojů financování.

PŘÍPRAVA MARKETINGU

Základem toho, aby se film dostal k divákům, je dobrá propagace. Propagační materiály se připravují již od počátku výroby filmu. Pokud se producent chystá na burzu námětů, na filmový trh nebo na festival, připraví si marketingový balíček s jednostránkovou synopsí projektu, režisér-

skou explikací (vizí), fotografiemi protagonistů a/nebo lokací, složením filmového štábu a krátkým životopisem autora. V případě už dokončeného filmu pak ještě přidá hotová DVD s filmem, případně trailer nebo ukázkou. Důležité jsou i příznivé reference z médií. V dnešní době již není nutné posílat materiály ani DVD poštou, ale postačí, pokud je producent umístí na nějaký internetový portál, například Vimeo⁷. Přesto stále platí, že nejdůležitější na dané filmové akci jsou osobní schůzky.

Pro festivalovou projekci a pro případné projekce v rámci filmových trhů je třeba vyrobit několik kopií filmu. Když se producent snaží přihlásit film na festival, může obvykle poslat DVD, ale jakmile je film přijat, je nutná profesionální video kvalita (pro festivalové projekce bývaly standardem 35mm či 16mm filmové kopie, dnes se však většina filmů promítá z digitálních nosičů). Během samotného festivalu pak producent znovu pracuje na propagaci – zařizuje rozdávání letáků, plánuje akce s cílem přilákat zájem diváků, sjednává rozhovory do různých médií a snaží se získat zájem distributorů a nákupčích.

Patřičnou pozornost lze filmu zajistit i spoluprací se zájmovými skupinami nebo neziskovými organizacemi, které mohou pořádat projekce nebo film představit na nějaké své akci související s tématem dokumentu.

FILMOVÉ FESTIVALY

Účast na filmových festivalech je jedním z nejúčinnějších způsobů, jak film zviditelnit a přilákat distributory a nákupčí televizních stanic. Některé festivaly uvádějí dokumentární filmy jen jako jednu z částí svého programu, zatímco jiné se na ně přímo specializují. Existují i tematické festivaly, zaměřené například jen na ekologické či vědecké filmy.

Žádný dokument se ale nemůže objevit na všech festivalech. Důležité je zjistit, na který festival se konkrétní film nejvíce hodí, neboť účast na něm vždy vyžaduje určité náklady, některé festivaly dokonce vyžadují poplatek za uvedení.

Je také nutné odlišit propagaci filmu pro diváky, k čemuž se výborně hodí festival, který se nevěnuje exkluzivně dokumentárnímu filmu (jako například Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech), a nabídku dokumentu konkrétním distributorům. Za tímto účelem je pro producenta, případně sales agenta důležité navštěvovat festivaly doprovázené akcemi pro filmové profesionály nebo přímo samostatné filmové trhy a burzy námětů, které přilákají více distributorů.

Některé festivaly jsou oblíbené u široké veřejnosti, zatímco jiné přitahují úzce specializovanou skupinu diváků. Festivaly, na kterých se udělují ceny, obvykle přilákají větší pozornost novinářů, navíc na některých z nich lze vyhrát cenu spojenou s finanční odměnou. Distributoři milují filmy, které získají cenu diváků, případně hlavní cenu festivalu.

SPOLUPRÁCE S TELEVIZÍ

Televize stále velmi významně ovlivňuje trh s dokumentárními filmy. Nástup velkého množství kabelových stanic (a satelitního vysílání) otevřel dokumentu nové možnosti. Bez televizních producentů a nákupčích by mnoho filmů vůbec nevzniklo. A pro nezávislé filmaře je prodej televizní stanici přímo otázkou bytí či nebytí.

Základní způsoby spolupráce televizní stanice s producentem, případně sales agentem jsou tři: **koprodukce, předkup práv nebo akvizice**. Koprodukce zpravidla začíná ve fázi plánování filmu či na začátku výroby – televizní společnost finančně vstoupí do projektu, který díky tomu může jít do výroby. Předkup práv (presale) se dojednává v jakékoliv fázi výroby od námětu až po postprodukcii. Pro televizi představuje předkup práv určité riziko, neboť nezná finální podobu projektu. Třetí možností je nákup již hotového dokumentu, tzv. akvizice, u níž jsou licenční poplatky hrazené televizí vyšší než při předkupu práv, neboť je již známa konečná podoba filmu. Koprodukce, předkup práv i akvizice zajišťují televizi zpravidla práva na určitý počet vysílání filmu během určitého období.

U celovečerních dokumentárních filmů (trvajících zpravidla 70–90 minut) filmaři často sestříhají ještě jed-

7) <http://vimeo.com>

nu kratší (tzv. televizní) verzi, aby bylo možné film prodat televizním stanicím, které mají pro dokument vyhrazená vysílací okna (time slots) s přesně daným časem. Nečastěji se jedná o délku 52 a 26 minut, tedy „televizní hodinovka“ a „televizní půlhodinka“ s rezervou na znělky a reklamy. Tento formát je společný všem světovým televizím. Pro festivaly, kina, veřejné projekce a DVD využívají dokumentaristé plné délky filmu.

ALENA MÜLLEROVÁ: PODPORA DOKUMENTÁRNÍ TVORBY V ČESKÉ TELEVIZI

Česká televize zastává v oblasti dokumentu dvě hlavní role. Plní své veřejnoprávní poslání vůči divákům a zároveň je hlavním partnerem českých dokumentaristů. Nejtěžším úkolem pro nás dramaturgy a manažery České televize je vytvořit dlouhodobou programovou strategii, odhadnout, která témata jsou pro společnost v dané době nejdůležitější, a vybrat ty právě projekty a tvůrce.

Dramaturgie ČT buď aktivně oslovuje dokumentaristy s návrhem, aby zpracovali určitý námět, nebo vychází z nabídky autorů a producentů. Česká televize dostává ročně stovky námětů, nejvíce právě v oblasti dokumentu a publicistiky. Každý námět, který splní formální a obsahová kritéria (uvedená na webu ČT), je zaevidován a posouzen v oddělení vývoje programu.

Při výběru je pro nás důležité, zda jde o originální nápad, potřebné téma a zajímavý úhel pohledu. Význam má také zkušenost, kterou máme s autory a producenty, zda nás zajímá jejich vidění světa a tvůrčí metoda. Snažíme se dávat příležitost všem generacím, zkušeným i začínajícím filmařům. Oceňujeme, když producent snímku má jasnou představu o způsobu realizace i financování projektu. Rozhodování mezi náměty je někdy těžké a i odmítnutí nabídky vyžaduje čas a profesionální přístup.

Náš roční plán předpokládá financování přibližně 50 televizních dokumentů ve stopáži 26–56 minut, které se budou věnovat české společnosti i její nedávné historii.

Zajímají nás události, fenomény, příběhy, ale také portréty výjimečných osobností ze všech oblastí života společnosti (kultura, sport, historie atd.). Hledáme také dokumentární snímky, které se zabývají kontroverzními tématy a mapují společensky důležité fenomény. Vybráme a spolufinancujeme i projekty určené k distribuci do kin. Česká televize financuje dokumentární snímky a vyrábí je ve vlastní produkci nebo si jejich výrobu objednává u externího producenta, případně nakupuje práva k vysílání. V dalších případech přispívá na výrobu určitým finančním vkladem nebo tzv. interním plněním (zapůjčením kamery a jiné techniky, střížny atd.). ČT spolupracuje na projektech, které získaly grant Státního fondu kinematografie, a stále častěji se také zapojuje do zahraničních koprodukcí.



• Alena Müllerová

Alena Müllerová v současné době řídí Centrum dokumentární, publicistické a vzdělávací tvorby v České televizi. Jako vystudovaná dramaturgyně a scenáristka se zabývala zprvu hlavně dokumentárními filmy (například spolupracovala s Helenou Třeštíkovou na sběrných projektech). V České televizi, kde pracuje od roku 1998, se podílela mimo jiné na přípravě programového schématu a řady úspěšných televizních formátů. Autorsky spolupracovala na několika knihách souvisejících s televizní a filmovou tvorbou.

PROPAGACE A DISTRIBUCE DOKONČENÉHO FILMU

Distribuci dokončeného filmu zajišťuje sales agent (případně producent sám, pokud film sales agenta nemá) tak, že oslovuje festivaly, televize, kinodistribuci, VOD portály a další internetové formy distribuce. Pokud nejde čistě o TV film, musí si sales agent vytvořit festivalovou strategii, kdy podle povahy filmu určí, jestli se zaměří na tzv. „áčkové“ festivaly (například MFF v Karlových Varech, v Benátkách a v Berlíně), nebo na čistě dokumentární festivaly či na festivaly s tematickým zaměřením. Řada dokumentárních festivalů se dnes nekoná jen v jednom městě, ale putuje po regionech, což umožňuje řadě filmů dostat se i do míst, kam by to prostřednictvím klasické kinodistribuce nešlo. Průběžně musí producent komunikovat i s televizí a zajistit, aby premiéra filmu neproběhla v televizi dříve než na festivalu.

Jako příklad dokumentu, který se úspěšně objevil na více než 30 filmových festivalech po celém světě, můžeme uvést již zmiňovaný film *Jak se vaří dějiny*. Jednalo se o slovensko-česko-rakouskou koproduci, do které byly zapojeny i tři televizní stanice těchto zemí. Předkup práv se podařilo dále dojednat s finskou televizní stanicí YLE a italskou televizí RAISAT. Film se dostal do distribuce ve všech třech zemích produkce.

ESTHER VAN MESSEL, GITTE HANSEN, AYSE POFFET, ELIANE NATER, CHRISTIANE DANKBAR: DISTRIBUCE DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

Chceme, aby lidé mohli vidět v kinech, v televizi a na internetu dobré filmy. Zároveň pomáháme filmu ke komerční kariéře a dodáváme tvůrcům profesionální know-how. Musíme proto dobře znát filmový trh, ostatní distributory a televizní schémata, sledovat speciální filmové akce po celém světě a navázat vztahy a uzavřít dohody s relevantními partnery.

Snažíme se také přispět k diskuzím o lidských právech, proto systematicky zastupujeme filmy s lidskoprávní tematikou, které pocházejí z celého světa a naší distribucí se dostanou ke statisícům lidí, které mohou inspirovat k zamyšlení nebo ke změně chování. Z finančního hlediska zase předkup práv k filmu prostřednictvím naší společnosti zajistí tvůrcům potřebné finance na výrobu a následný prodej hotového filmu umožní režisérům a producentům rozjet nové projekty.

Mezi úspěšné filmy s lidskoprávní tematikou, které naše společnost distribuuje, patří například *Barmský VJ* (2009), který se promítal na festivalech po celém světě, v roce 2010 byl nominovaný na Oscara a koupily jej televizní stanice v Austrálii, Německu, Španělsku, Izraeli, Holandsku, ve Velké Británii, na Taiwanu, v Jižní Koreji, Kanadě a dalších zemích. Velký mezinárodní úspěch měl i dánský snímek *Aung San Suu Kyi – Lady of No Fear* (*Aun Schan Su Tjij – Dáma beze strachu*, 2010) zachycující život barmské opoziční vůdkyně nebo snímek *The Guantanamo Trap* (*Past Guantánamo*, 2011) o několika lidech, jejichž osudy spojila americká základna.

Společnost *First Hand Films* je jedním z nejprestižnějších distributorů a sales agentů kvalitních dokumentárních filmů, seriálů a hraných filmů. Jejich nabídka obsahuje více než 250 filmů. Společnost funguje rovněž jako výkonný producent u vybraných projektech a spolupracuje s klíčovými televizními stanicemi, jako jsou *Arte*, *BBC*, *Channel 4*, *SBS* a *ZDF*.

V České republice existuje několik distribučních společností, které pravidelně zařazují do svého portfolia i dokumentární filmy, například společnost *Aerofilms* nebo *Artcam*. Doposud nejvíce diváků získal v českých kinech dokumentární film *Občan Havel* (2008) režisérů Pavla Kouteckého a Miroslava Janka. Jeho návštěvnost se pohybovala okolo 160 000 diváků. Vzhledem k tématu filmu vedla produkční společnost *Negativ* marketingovou kampaň stejným způsobem, jako by se jednalo o hraný film, a podobně pak postupovala i distribuční společnost *Aerofilms*.

Druhým nejúspěšnějším dokumentárním filmem v české kinodistribuci je *Katka* (2010) Heleny Třeštíkové. Na vysoké návštěvnosti filmu (117 000 diváků) se výraznou

měrou podílely i projekce pro žáky základních a středních škol. Podle odhadu distribuční společnosti Aerofilms šlo přibližně o 40 % z celkového počtu diváků.

Další sledovanost filmu pak zajistí internetové VOD portály, kterým je tvůrci poskytnou za přesně stanovených podmínek. Tato on-line distribuce výrazně prodlužuje život filmu, jehož běžná „životnost“ je přibližně dva až tři roky od premiéry.

Některé dokumentární filmy jsou vydávány i na DVD, což však nemívá významný finanční efekt. Jen zřídka se totiž podaří nastartovat reálnou distribuci, a jde tak spíše o možnost rozšíření filmu mezi zájemce na vhodném médiu.

DOKUMENTÁRNÍ FILMY NA ŠKOLÁCH

Distribuce dokumentárních filmů do škol představuje v Evropě spíše vzdělávací a osvětovou aktivitu – v porovnání například se Severní Amerikou, kde funguje zavedená distribuční síť s finančním potenciálem. V České republice tyto aktivity realizuje především vzdělávací program Jeden svět na školách, který již jedenáctým rokem nabízí školám dokumentární filmy a doprovodné metodické pomůcky k výuce aktuálních témat současného světa a novodobé historie. Díky spolupráci se zahraničními partnery se tento program rozšířil i do řady dalších zemí. Zapojeným školám jsou k dispozici desítky tematických sad, obsahujících vždy několik dokumentárních filmů, publikace s metodikou a interaktivními lekcemi, doprovodné informace a pracovní listy. Studenti základních a středních škol mají možnost seznamovat se s tématy, jakými jsou například nedemokratické režimy a válečné konflikty, chudoba, rovné příležitosti, menšiny, moderní československé dějiny a sociální problematika. Jeden svět na školách dále organizuje školení pedagogů a budoucích pedagogů zaměřená na metody práce s poskytnutými materiály. Výukové materiály programu Jeden svět na školách jsou využívány na více než 2900 školách, tedy zhruba v každé druhé škole v České republice.

KAREL STRACHOTA: JAK DISKUTOVAT O FILMECH

Důležitou součástí promítání dokumentárních filmů na školách jsou následné diskuze. Dokumentární filmy, které školám nabízíme, nementorují a nepředkládají mladým lidem jednoduché odpovědi, které u složitých témat současného světa ani neexistují. Vedou je k hledání širších souvislostí a k formování vlastních názorů a postojů. V doprovodných materiálech nabízíme pedagogům další informace, které jim pomáhají vést následné diskuze. Jsou zpravidla zpracovány formou otázek, shromážděných na modelových projekcích, a odpovědí vypracovaných odborníky. Diskuzi po filmu lze zaměřit také na filmové zpracování a režijní přístup, a posilovat tak filmovou gramotnost žáků.



- Diskuze po filmu

Učitel může pokládat tři základní okruhy otázek:

Obecné:

- Co tě na filmu nejvíce zaujalo?
- Co bys filmu vytknul/a?

K tématu a obsahu:

- Jaká je hlavní myšlenka filmu?
- Jak bys stručně popsal/a děj filmu?
- Jaké téma film zpracovává a jaký k tomu volí způsob?
- Jaké úhly pohledu film představuje?

10.

LIDSKOPRÁVNÍ TEMATIKA

Politicky a sociálně angažované filmy se natáčejí již od samotných počátků kinematografie. Platí to zejména pro filmy dokumentární, které jsou často natáčeny s cílem přinést sociální změnu.

CO JE LIDSKOPRÁVNÍ FILM?

Nelze přesně datovat, odkdy se pojem **lidskoprávní film** všeobecně používá, s jistotou ale lze říci, že se o něm mluvilo již během 80. let minulého století a ještě více pak během let 90. V prvním desetiletí 21. století se již stal plně etablovaným termínem v jazyce filmových tvůrců a obhájců lidských práv.

Lidskoprávní filmy tvoří součást širší oblasti angažované filmové tvorby. Jsou ale také úzce spjaty s činností aktivistů (a neziskových organizací) hájících lidská práva, kteří je využívají pro svou práci a bez nichž by možná termín lidskoprávní film ani nevznikl. Například v Severní Americe se stává pojem lidskoprávní film stále více populární a obvykle jsou jím označovány **sociálně a politicky významné dokumentární filmy**. Mnoho filmových profesionálů již vnímá lidskoprávní dokumenty jako jeden z plnohodnotných žánrů dokumentární tvorby.

Lidskoprávní filmy je také možné definovat jako filmy promítané na festivalech tematicky zaměřených na lidská práva. Během posledních 20 let se lidskoprávní festivaly vyvinuly ve svébytnou platformu, která prostřednictvím filmů, především dokumentárních, rozšiřuje povědomí veřejnosti o této problematice. Festivaly jsou samozřejmě pouze jednou z forem prezentace lidskoprávních filmů.

Hovoříme-li o **lidskoprávním filmu**, je potřeba rozšířit úzké vnímání slova „film“ na veškeré formy audiovizuálního materiálu, které mohou filmaři, aktivisté a pracovníci neziskových organizací pro svou činnost využívat. Patří sem jakýkoliv natočený materiál, například krátké video pořízené k obhajobě někoho či něčeho (**videoadvokacie**), sociální spoty, ale i amatérské záznamy dokumentující porušování lidských práv. Všechny tyto formy nejlépe vystihuje termín **lidskoprávní média** – ta jsou součástí širšího okruhu angažovaných médií, která mají různé další formy, ale jeden společný cíl – **vyvolat a podporovat sociální změny ve společnosti**.

CO JSOU LIDSKÁ PRÁVA?

Lidskoprávní média usilují o společenskou změnu v oblasti lidských práv. Snaha o dodržování lidských práv a svobod je jednou z nezákladnějších morálních a politických idejí současného světa. Ve svém klasickém pojetí, které vychází z filozofie Johna Locka a politických deklamací z doby evropského osvícenství, jsou lidská práva a svobody základními, rovnými a nezadatelnými právy každého občana ve vztahu k veřejným autoritám.

Ve druhé polovině 20. století vyvstala pod vlivem morálního šoku, způsobeného hrůzami druhé světové války, potřeba legislativně ochránit dodržování lidských práv. Na počátku této snahy stojí schválení Všeobecné deklarace lidských práv a svobod, která vešla v platnost v roce 1948. Mezi mezinárodně uznávaná občanská a politická práva patří například právo na svobodu projevu a vyjadřování, právo zakazující mučení a jiné nelidské zacházení, právo svobodné volby a ekonomická, sociální a kulturní práva, jako například právo na dostatek potravy a ubytování nebo právo podílet se na řízení veřejných záležitostí.

V debatách o lidských právech postupně nabývá na důležitosti také široké spektrum problémů spojených s diskriminací na základě národnostního nebo etnického původu, pohlaví nebo osobních charakteristik. A jak se zdá, tyto problémy a jejich řešení se stávají pro soudobé demokracie velkou výzvou. V současnosti se prokazování bezúhonnosti při dodržování lidských práv týká jak veřej-

ných činitelů, tak dalších vlivných mocenských struktur včetně nadnárodních korporací.

O ČEM VYPRÁVÍ LIDSKOPRÁVNÍ FILMY?

Označení „lidskoprávní“ má své opodstatnění zejména u filmů, které jsou záměrnou etickou výpovědí o zásadních problémech v dodržování mezinárodně uznávaných lidských práv.

Jako příklad lze uvést oceněný snímek *War Don Don* (2010) Rebeccy Richman Cohen. Příběh Issy Sesaye očekávajícího soudní proces v budově Zvláštního soudu v Sierra Leone byl natočen režisérkou, která pracuje také jako právnička a obhájkyně lidských práv. Snímek ze země procitající z krvavé občanské války otevírá také jedno z nejkontroverznějších témat spojených s lidskými právy – dilema mezi mírem, a důsledným vymáháním spravedlnosti. Tento problém je ve filmu otevřeně a bez zjednodušování popsán a je citlivě zakomponován do příběhu o tíživé situaci hlavního protagonisty.

V lidskoprávních filmech se můžeme setkat jak s tématem diskriminace, tak se zobrazením „hrubého porušování lidských práv“. V obou kategoriích je možné najít prototypy klasických lidskoprávních filmů.

Jedná se například o mistrovské dílo Rithyho Panha *S-21: vražedný stroj Rudých Khmerů* (2002) – zřejmě nejdecentnější a zároveň nejvíce šokující svědectví o genocidě, které kdy bylo natočeno. Film je plný emocionálně vypjatých situací, v nichž se po mnoha letech setkávají bývalí vězni, kteří přežili koncentrační tábor Rudých Khmerů, a jejich tehdejší dozorcí.

Druhým příkladem je slavný film režisérek Kim Longinotto a Zibi Mir-Hosseini *Rozvod v íránském stylu* (1998). Portrét žen, které se kvůli íránským zákonům podporujícím genderovou nerovnost musí před soudem uchýlit k manipulaci a žadonění jen proto, aby mohly odejít od násilnických manželů, patří mezi nejlepší dokumentární snímky natočené ve stylu **cinéma-vérité**.



• S-21: vražedný stroj Rudých Khmerů / Rithy Panh / 2002



• Rozvod v íránském stylu / Kim Longinotto, Ziba Mir-Hosseini / 1998

MOHOU FILMY ZMĚNIT SVĚT?

Někteří lidé věří, že ano, jiní by odpověděli zdrženlivěji. Přímý účinek filmu na realitu je spíše toužebným přáním než pravidlem. Samozřejmě existují příklady hmatatel-

ných, velmi konkrétních změn vyvolaných filmy. V některých případech došlo k propuštění neprávem zadržovaného protagonisty filmu. Příkladem může být slavný snímek *Tenká modrá linie* (1988) Errola Morrise nebo strhující mexický dokument *Presunto Culpable* (*Předpokládaný viník*, 2008). Nicméně se stále jedná o výjimky, které zpravidla nevedou k větším společenským změnám, například ke změně špatně fungující justice.

VIDEOADVOKACIE A OSVĚTA

Široká škála lidskoprávních audiovizuálních materiálů se dá podle svého účelu rozdělit do dvou základních směrů. Buď je cílem obhajoba konkrétního jednotlivce či postoje (videoadvokacie), nebo film slouží k zlepšení povědomí veřejnosti o zásadních lidskoprávních otázkách (osvěta).

Cílem videoadvokacie a videoaktivismu jsou konkrétní systémové změny ve společnosti, jako například změna zákonů a běžné soudní praxe či fungování veřejných institucí, kterých by mělo být dosaženo zveřejněním průkazných audiovizuálních materiálů, pořizovaných za tímto účelem. Filmy a videa jsou v tomto pojetí součástí rozsáhlejších kampaní a mají předem jasně definované publikum. Velmi dobré příklady použití videoadvokacie představují aktivity newyorské organizace Witness, která již mnoho let po celém světě propaguje využívání videoadvokacie⁸. Ve spolupráci se spřízněnými subjekty produkuje krátké filmy určené pro sociální kampaně. Videoadvokacie je podle Witness nejúčinnější, pokud je použita společně s dalšími nástroji na podporu obhajoby lidských práv – vedením soudních sporů, výzkumy, monitoringem a koordinací s ostatními zainteresovanými organizacemi. Cílovou skupinou velmi často nebývá široká veřejnost, ale specifické skupiny, například političtí činitelé.

Tato aktivistická videa je nutné odlišovat od dokumentárních filmů, u nichž hraje velkou roli umělecká kvalita a které jsou určeny širokému publiku. Aktivisté využívají i takovéto dokumentární filmy, které poukazují na problémy dodržování lidských práv originálním způsobem. Hlavními cíli aktivistů jsou v tomto případě zvýšení

vnímavosti veřejnosti vůči porušování lidských práv a působení na změnu postojů společnosti k této problematice.

LIDSKOPRÁVNÍ FESTIVALY

Lidskoprávní festivaly jsou velmi efektivním prostředkem ke zvyšování povědomí o problematice lidských práv. Nejstarší z těchto festivalů – Mezinárodní filmový festival v americkém Vermontu⁹ – se poprvé uskutečnil v roce 1985. O tři roky později se konal lidskoprávní festival Human Rights Watch v New Yorku a během 90. let 20. století vznikly významné lidskoprávní festivaly v Evropě, například v roce 1995 nizozemský Amnesty International Film Festival (nyní Movies That Matter¹⁰) nebo v roce 1999 pražský Mezinárodní festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden svět¹¹. Během následujícího desetiletí vzniklo mnoho dalších festivalů po celém světě, z nichž některé uvádějí ve svém programu i hrané filmy. Promítání výhradně dokumentárních filmů je charakteristické především pro střeoevropské lidskoprávní festivaly.

Velmi důležitou součástí tohoto typu festivalů jsou diskuse po filmech a panelové debaty, na nichž se setkávají filmaři, aktivisté, novináři i političtí činitelé. Zavedené lidskoprávní festivaly mívají také celou řadu doprovodných akcí, například regionální festivalové ozvěny, organizace školních projekcí a školních filmových klubů, internetové platformy uvádějící dokumentární filmy, ale i speciální projekce určené pro veřejné činitele.

SÍLA AUDIOVIZUÁLNÍHO SVĚDECTVÍ

Audiovizuální technologie se v poslední době staly díky svému rychlému rozvoji mnohem dostupnější, což umožnilo zdokumentovat velké množství případů porušování lidských práv. Díky technologickému vývoji vznikla také

8) Na webových stránkách organizace www.witness.org můžete najít příručku pro natáčení videí.

9) www.vtiff.org

10) www.moviesthatmatter.nl

11) www.jedensvet.cz

řada sociálních sítí a nových komunikačních kanálů typu Facebook nebo Twitter. V současné době je tedy mnohem jednodušší nejen vizuálně dokumentovat porušování lidských práv, ale také získaný záznam sdílet s ostatními.

Jaký bude společenský dopad tohoto vývoje, není zatím jasné, ale již teď je plný rozporů. Z určitého úhlu pohledu mají zkorumpované a autoritářské režimy opodstatněný důvod k obavám. Role nových médií při arabském jaru v roce 2011 byla sice s největší pravděpodobností přeceňována, přesto příklady ze severní Afriky, ale také třeba z Ruska ukazují, jak těžké je udržet občany v klidu, když se do očí bijící důkazy nespravedlnosti a perzekuce mohou tak rychle a jednoduše šířit.

Ve chvíli, kdy je porušování lidských práv audiovizuálně zaznamenáno, stane se viditelným, a tudíž skandálním důkazem. Pokud jsou takové záznamy promítány na velkém plátně v kinech, působí ještě hrůzněji, neboť je diváci vidí skutečně zblízka. Takové očividné porušování základních, obecných hodnot navíc bývá často v rozporu s oficiálními prohlášeními nedemokratických režimů.

Je prokázáno, že existuje-li vizuální svědectví o porušování lidských práv, pachatelé těchto činů bývají odsouzeni častěji, než v případě, kdy nic podobného není k dispozici – diváci se totiž stávají „přímými“ svědky hrůzných případů bezpráví. Stejně tak hraje roli, že vizuální svědectví je přesvědčivější než psané, jelikož dokáže působit bezprostředněji a příjemce více emocionálně zasahuje. Tím však význam těchto filmů není vyčerpán. Síla audiovizuálního záznamu ale může být i zneužita pro účely propagandy, čemuž se podrobněji věnuje jedna z následujících kapitol.

VÝZVA K AKCI

Význam audiovizuálního svědectví o porušování lidských práv tkví také v silném a obvykle nevyřčeném apelu k jednání. Pokud natočená dokumentace diváka emocionálně zasáhne, umožní mu vcítění se do oběti a zároveň vyprovokuje vztek na pachatele, pokud se divák stává svědkem bezpráví, potom takové svědectví „útočí“ na jeho svědomí, zodpovědnost a solidaritu s ostatními – být svědkem zna-

mená silné morální břemeno. Jak můžeme přihlížet utrpení ostatních a páchání bezpráví, aniž bychom zasáhli?

Jedním z rozporů lidskoprávních filmů je, že diváci sice pociťují touhu situaci změnit, nicméně většina z nich nakonec nezareaguje žádným konkrétním činem, což řada z nich může vnímat jako velmi nepříjemný pocit. Je proto důležité spojovat projekci lidskoprávních filmů s diskuzí s odborníkem, který může diváky nasměrovat na již existující iniciativy, k nimž se mohou připojit.

Zvyšování veřejného povědomí o porušování lidských práv je však z hlediska pokroku v této oblasti naprosto nezbytným procesem. Respekt k lidským právům není možný bez informované a angažované veřejnosti. Spojitost mezi stupněm společenského povědomí o lidských právech a mírou jejich dodržování není sice přímá a úzká, ale je nepopiratelná.

ETICKÉ NÁSTRAHY

Občas se v diskuzích o lidskoprávních filmech objevuje tvrzení, že lidem sledování takovýchto filmů umožňuje cítit se lepšími, protože jsou podněcováni k soucitu s ostatními. Tato „narcistní lítost“ je jednou z etických nástrah, které na filmové tvůrce číhají a které často odhalují povýšenecký postoj filmových tvůrců (případně diváků) k protagonistům filmů.

Dalším etickým problémem spojeným se sledováním příběhů lidí, kteří souhlasili s natáčením svého utrpení, je riziko **proměny jejich utrpení ve zboží**. Filmař autentické utrpení po dokončení filmu promění v produkt, který je pak prodán konzumentům – divákům filmu. Protagonisté tak mohou být zkresleně představeni jako pouhé oběti či předměty našeho soucitu. Toto nebezpečí lze eliminovat dodržováním určitých zásad a hlavně respektováním důstojnosti lidí, jejichž práva jsou porušována. Tvůrce kvalitního lidskoprávního filmu by se měl umět vyhnout přílišné emocionalitě.

PROPAGANDA

Vyvolávání pocitu morálního závazku, tendence k velkým prohlášením a výzvy k jednání – to jsou charakteristiky lidskoprávní kinematografie, které ji vystavují dalším dvěma velkým rizikům – **přílišnému zjednodušení a propagandě**.

Vášnivě zaujetí určitým tématem ještě nemusí vyústit v krátkozraké, propagandistické nebo čistě naučné sdělení. Stejně tak angažovaní tvůrci nemusejí poslouchat bez jakýchkoliv pochybností diktát určité ideologie. Propagandu lze nahlížet – v souladu s definicí sociální psychologie – jako „zneužití přesvědčování“¹². Tato definice předpokládá, že přesvědčování druhých k určitým názorům a činům je přijatelné pouze v případě, že probíhá eticky. Takové chápání konceptu propagandy tedy vychází z etiky, nikoliv z estetiky, a proto neodkazuje přímo ke konkrétním stylistickým či estetickým formám.

Propaganda ve smyslu překračování etických hranic přesvědčování je obvykle používána těmi, kdo jsou u moci, s cílem tuto moc si udržet. K propagandě se však uchylují i politické skupiny, které jsou v legální nebo ilegální opozici. Propaganda se tak zdá být vlastní snad každému politickému boji. Lidskoprávní nevládní organizace usilují o obhajobu lidských práv a obětí zneužívání moci, nikoliv o politický vliv. Pokud má tedy film hájit lidská práva, neměl by sloužit jako zbraň v boji o moc a neměl by přijímat jazyk propagandy.

VZTAH MEZI TVŮRCEM A PROTAGONISTY

Existuje řada dalších významných rizik spojených s lidskoprávní kinematografií, které se však týkají v podstatě celé dokumentární tvorby. Četné problémy vycházejí ze specifického vztahu mezi tvůrcem dokumentu a jeho protagonisty. Může dokumentarista zasahovat do tíživé situace hlavních hrdinů filmu, obzvláště jsou-li vystaveni bezpráví? Může svým protagonistům za to, že se ve

filmu objeví, zaplatit honorář? Může některé scény nebo části příběhu zinscenovat? Na tyto otázky neexistují jednoznačné odpovědi. Postupem času se však čím dál více filmových tvůrců a odborníků domnívá, že nelze nastavit žádná pravidla kromě obecných principů respektování důstojnosti lidí, kteří ve filmu vystupují.

Většina kritiků i tvůrců souhlasí, že neexistuje nic jako „čistá dokumentaristika“, a panuje celkem všeobecná shoda, že mezi filmovými žánry nejsou pevné hranice. Současná dokumentaristická praxe zahrnuje mnoho uměleckých přístupů a metod, například režisér výrazně ovlivňuje události, využívají se hrané scény apod. Vše je otázkou osobní volby umělce a diváci mohou občas tyto praktiky ostře odsoudit. Například Edet Belzberg byla kritizována za to, že při natáčení svého mistrovského díla *Děti ze stanice Vítězství* (2001) nechala běžet kameru a okamžitě nezasáhla, když jednu z dětských protagonistek začal u vstupu do metra fackovat kolemjdoucí (viz úryvek z rozhovoru s režisérkou na str. 17). Marianně Kaat bylo naopak vyčítáno, že koupila dům na zimu pro své protagonisty – děti bez domova, i to, že se k tomu ve svém velmi působivém dokumentu *Auk Nr 8 (Jáma č. 8, 2010)* přiznává.



• Jáma č. 8 / Marianna Kaat / 2010

12) Pratkanis, A., Aronson, E.: *Age of Propaganda. The Everyday Use and Abuse of Persuasion.*

Holt Paperbacks, 2001.

STANOVISKO VERSUS UMĚNÍ

V případě videoadvokacie usilují tvůrci především o vytvoření řemeslně zvládnutých videí, která mají jasně určený cíl. Dokumentární filmy jsou ovšem vnímány i jako umělecké výpovědi, a proto by měly být dobré lidskoprávní filmy kvalitní i z uměleckého hlediska. To není jednoduchý úkol, zejména proto, že v současné společnosti je součástí definice umění, a to zejména filmového, nejednoznačnost. Umělecký jazyk spíše nastiňuje a navrhuje, než prohlašuje, obrazy evokují další obrazy a forma je slovy Umberta Eca „otevřená“. Pro lidskoprávní filmy, charakteristické svým důrazem na věrohodnost a přesvědčivost, může být těžké této definici dostat.

Jak se tedy uznávané lidskoprávní dokumentární filmy s těmito těžkostmi vyrovnávají? V podstatě existují dvě řešení: buď udělají lehký kompromis vůči svému aktivistickému cíli a přistoupí na jistou nejednoznačnost natočených svědectví, nebo zcela ignorují obvyklé umělecké formy.

Jako příklad je možné uvést vynikající observační dokument Helgy Reidemeister *Kábulská love story* (2009). Reidemeister, která obratně balancuje na pomezí milostného příběhu a střízlivého politického svědectví, nakonec nezodpoví, co vlastně stálo mezi hlavními protagonisty, milenci z Kábulu – válka, tradiční zákony nebo chudoba, které se tolik obávaly jejich rodiny? Režisérka chová k protagonistům svého filmu respekt a nepředstírá, že obyvatel Západu dokáže proniknout do tajemství lásky a života na prosto odlišné kultury.



• *Kábulská love story* / Helga Reidemeister / 2009

Na druhou stranu některé skvělé lidskoprávní filmy nenabízejí umělecké zpracování, ale spoléhají se čistě na sílu autentické výpovědi nebo věří v umělecký přínos pevného stanoviska. To je případ klasických lidskoprávních filmů, které si úspěšně nevšímalý tradiční averze „uměleckých“ filmů vůči dlouhým rozhovorům na kameru, posměšně nazývaným „mluvící hlavy“. Stačí zmínit film *Poslední spravedlivý* (2002) Stevena Silvera, který nabízí emocionálně silné a šokující svědectví generála Roméa Dallairea o selhání mezinárodního společenství, které podle Dallairea mohlo zabránit genocidě ve Rwandě v roce 1994.



• *Poslední spravedlivý* / Steven Silver / 2002

Filmy, které se nebojí zaujmout stanovisko, více naplňují morální poslání lidskoprávní kinematografie, protože vyzývají k činu a zároveň nenabízejí utrpení jako zboží. Odrážejí tak potřebu diváků lidskoprávních filmů, aby byla nastíněna možnost řešení problému. Uspokojení této potřeby ve videu *Kony 2012* (2012) bylo jedním z důvodů ohromného úspěchu tohoto snímku (sto milionů zhlédnutí na internetu za šest dní). *Kony 2012* dokazuje, že velká část veřejnosti má o lidskoprávní témata zájem, ale je frustrována nedostatkem nabídky jasných řešení a dostupných způsobů, jak pomoci.

ZÁVĚR

Na závěr je důležité dodat, že kromě důstojnosti filmových protagonistů je třeba zachovávat i jejich bezpečnost. A pokud tito lidé riskují, měli by to dělat vědomě. Ve většině případů tvůrci po dokončení filmu osudy svých hrdinů dále systematicky nesledují. Velmi často se však stává, že jsou aktéři filmu nebo místní obyvatelé, kteří během natáčení pomáhali štábu, po skončení natáčení perzekuováni ze strany autoritářských a totalitních režimů. A je třeba říct, že mezinárodní komunita filmových tvůrců a aktivistů hledá způsoby, jak za tyto oběti angažované filmové tvorby převzít zodpovědnost.

**Autor kapitoly:**

Maciej Nowicki vystudoval práva a polskou filologii ve Varšavě. V roce 1997 začal pracovat pro polskou kancelář Helsinské nadace pro lidská práva, kde měl na starosti právnícké a vzdělávací projekty. Od roku 2001 je ředitelem mezinárodního filmového festivalu WATCH DOCS: Lidská práva ve filmu, který je v současnosti jedním z největších lidskoprávních festivalů na světě. Spoluzaložil také Sociální institut pro film, jehož cílem je podporovat angažovanou filmovou tvorbu ve střední a východní Evropě.

11.

STRUČNĚ Z HISTORIE ČESKÉHO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Byly to právě žánry non-fiction filmů, které v samém počátku kinematografie fascinovaly diváky a které prvotně vyvolaly zájem veřejnosti o „oživlou fotografii“ vůbec. Nejinak tomu bylo i v českých zemích, kde se tato technická novinka ujala hned roku 1898, tedy pouhé tři roky po jejím vynálezu. Přestože první původní české snímky, které veřejnost viděla, byly pouhým záznamem reálných prostředí (například *Žofínská plovárna*, 1898), budily pohyblivé obrazy rozruch – například na pražské jubilejní výstavě, kde je v pavilonu s názvem Český kinematograf předváděl průkopník Jan Kříženecký.

SMÝKÁN DOBOU

Český, resp. československý dokumentární film je svébytnou součástí českého filmového průmyslu. Prošel mnoha vývojovými etapami, během nichž se radikálně proměňovaly podmínky jeho existence.

Zpočátku musel bojovat o své místo na slunci a ještě během první republiky byl závislý téměř výhradně na soukromých zdrojích, byť se už ve 20. letech uskutečnily nesmělé krůčky pro jeho státní podporu (například pro edukativní nebo vědecké účely). Říkalo se mu nejprve „přírodní snímky“, později „dodatky“. Ve 30. letech plnil dokumentární film i společenskou objednávku posílení národního sebevědomí, což byla role, která mu, ovšem

jako součást odboje, zůstala i ve zcela přeorganizované filmové výrobě protektorátu.

Naděje na masivnější podporu dokumentu, kterou přinesla již za druhé světové války rozvíjená idea znárodněné kinematografie a kterou posílilo založení podniku Krátký film, se po komunistickém puči roku 1948 částečně rozplynula. Stát po sovětském vzoru nastolil systém plánovaného hospodářství a jediného povoleného ideově-estetického směru zvaného socialistický realismus, což v umělecké tvorbě vedlo k mnohým absurdním situacím. Politickým zadáním totiž bylo líčit optimistickou socialistickou současnost s vidinou ještě lepší budoucnosti. Přesně podle pravidel propagandy byla z umělecké filmové tvorby odstraněna nejednoznačnost a možnost více výkladů, filmoví i literární hrdinové byli proto jednoznačně kladní nebo záporní, situace byly umělé, dialogy nevěrohodné, jednání postav z psychologického hlediska banální. Byl to „realismus“, který měl k realitě velmi daleko. Kdokoliv, kdo nesdílel komunistickou myšlenku, byl označen za nepřítel, což byl jediný povolený prvoplánový konflikt v tvůrčí činnosti – buržoazie tu stála proti dělníkům, imperialisté proti komunistickému ráji a ti největší zlodušci měli zajisté nacistickou minulost. Dokumentární filmy se staly jakýmsi rukojmím ideologie – byly povinnou součástí každého filmového představení, tentokrát jako „předfilm“, a plnily zejména osvětovou a propagandistickou funkci. Z této doby pocházejí nejen „klasická“ díla adoruující socialismus a jeho velké stavby, celé série strnulých portrétů tzv. národních umělců, ale též obludný snímek o tzv. Číhošťském zázraku (*Běda tomu, skrze něhož přichází pokušení*, 1950) režisérů Přemysla Freimana a Jana Klimenta. Státní bezpečnost tehdy s cílem zdiskreditovat církve zinscenovala domnělý zázrak (při mši v obci Číhošť se rozkřýval kříž) a vzápětí z téhož obvinila tamního faráře Toufara, zahájila velké vyšetřování a tak dlouho jej v pankrácké věznici mučila, až se nakonec „doznal“. Zákeřnost filmu spočívá ve dvojí lži, v nehorázné propagandistické argumentaci, jíž se „dokazuje“ Toufarův zločin a ukazuje se na skryté „nitky“, které prý vedou přes Vatikán až na nenáviděný imperialistický Wall Street. Hlavním nástrojem audiovizuální propagandy 50. let se stala různá filmová zpravodajská periodika (*Československý filmový týdeník*,

Týden ve filmu apod.), která se výběrem „aktuálních“ témat a „správného“ pohledu stala doslova ideologickou masáží, jakkoliv se tvářila jako zpravodajství. Přestože televize začala vysílat již roku 1953, byly její zpravodajské relace dlouhou dobu nahrazovány právě těmito týdeníky (nebo rozhlasovými pořady). Postupně však roli hlásné trouby režimu beze zbytku převzaly.

Nicméně i na obrazovkách se publicistické a dokumentární žánry brzy etablovaly, a to v daleko širší žánrové paletě než v kinech – od dokumentárních, sociologicky laděných sond a reportáží přes tematické magazíny až po živě vysílané diskuse na aktuální témata. V této živosti a také odvaze autorů „jít s kůží na trh“ nakonec byla největší síla tvorby ČST 60. let, kterou reprezentovaly například pořady *Jizvy, jiskry, jistoty*; *Zvědavá kamera*; *Mohu do toho mluvit?*; *Slovo ke dni* apod. Až do příjezdu vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968, resp. do počátku normalizace měla politická garnitura a cenzurní strážci problém své oteře udržet. Ve filmovém dokumentu se toto ideologické tání projevilo také razantně, například volbou témat obsahujících v sobě hodnotící prvky, příklonem k relativizaci skutečnosti, masivním kladením otázek a také proměně estetiky a způsobu vyjadřování. Dokument na sebe vzal část společenské komunikační úlohy, otevíral dosud zavřená vrátka, ohromoval diváky otevřeností a svým způsobem i odvahou, mohl tedy do určité míry fungovat jako příklad a motivace. Pojmenovával problémy a diagnostikoval je. Této svěžesti nahrával i technický vývoj, který díky ručním kamerám, synchronnímu natáčení obrazu a zvuku, dlouhým objektivům apod. dal autorům do ruky zcela nové výrazové prostředky.

Po roce 1989 padly veškeré zábrany a došlo k faktickému rozpadu centralizovaného distribučního systému, který státní podniky nepřežily. Přestal se vyrábět *Československý filmový týdeník* a skončil dokumentární film v podobě „předfilmů“ v kinech. Začal upadat Krátký film jako výrobce a producentské iniciativy převzala zejména Česká televize, rekonstruovaná shora jako televize veřejné služby (od roku 1993). Po téměř celá 90. léta se stala její obrazovka pro dokument jediným komunikačním kanálem, a přestože vytvořila prostor novým soukromým producentským subjektům (FEBIO, Film a sociologie, DaDa,

HERAfilm, K2, PragaFilm atd.), svými potřebami tovární výroby začala dokumentární film esteticky a částečně i obsahově formovat k obrazu svému.

Od roku 2000 se dokumentární filmy stále častěji vrací na plátna kin, nejen jako součást soutěžních i nesoutěžních sekcí filmových festivalů, ale dokonce jako samostatný program.

ČESKÁ DOKUMENTÁRNÍ ŠKOLA INDIVIDUALIT

Často se hovoří o tzv. české dokumentární škole. Tento pojem zavedl filmový historik Antonín Navrátil ve své stěžejní práci *Cesty k pravdě či lži* (1968) a ztotožnil jej s dílem Jiřího Lehovce, který svými filmy objevoval pro diváky krásy všednosti. Zabýval se prostými otázkami, například jak funguje gramofonová deska (*Zajatý hlas*, 1939), co se děje s odpady v hlavní městě (*Miliony na dlažbách*, 1939), nebo se snažil zodpovědět i obtížnější estetické problémy, například je-li možné vidět hudbu (*Rytmus*, 1941). Ve výrazu využíval postupy evropských avantgard a s minimálními finančními a produkčními prostředky se věnoval velmi blízkým tématům, aniž by prahl po větší atraktivitě, případně společenské naléhavosti. Ale v této metodě zůstal osamocen. Podobným solitérem byl později samouk Václav Hapl, který většinu tvůrčího života strávil v Československém armádním filmu a po roce 1970 vytvořil několik nadčasových dokumentárních esejů s apokalyptickým vyzněním (například *Lesy umírají tíše*, 1978). Fascinujícím fenoménem byli cestovatelé Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund díky odvaze, s jakou realizovali své klukovské sny, a suverénnosti, s níž natočili čtyři celovečerní snímky a 147 krátkometrážních filmů a televizních pořadů z celého světa. Jejich dobrodružné reportáže ať už v písemné, nebo filmové podobě byly největšími československými filmovými hity své doby. Diváci a čtenáři prostřednictvím jejich tvorby nahlédli za přísně střežené hranice naší země a vnímali (například v reportážích ze Sovětského svazu, z tzv. druhé cesty) i kritický podtext.

Mluvíme-li ale o „škole“, míváme na mysli nějaký ujednocený proud, nějakou líheň, dílnu, která vtiskne

tvář epoše nebo celému oboru. Takovéto uskupení vzniklo třeba v průběhu 30. let v tehdy nově vybudovaných Filmových ateliérech Baťovy továrny ve Zlíně. Prošla tudy řada významných tvůrců (režisér Elmar Klos, střiháč a kameraman Alexander Hackenschmied, fotograf Jan Lukas), kteří se od sebe navzájem učili. Dokument však byl jen okrajovým produktem této dílny, neboť hlavním zájmem továrny bylo vytvářet reklamní filmy propagující její zboží.

Dále by se dalo očekávat, že by česká dokumentární škola mohla vzniknout ve škole – tedy na půdě Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze (založené v roce 1946). Hlavním smyslem FAMU ovšem bylo a je vypouštět absolventy do světa, nikoliv cíleně vytvářet společnou estetickou nebo názorovou platformu, která by školu dlouhodoběji definovala. Jisté názorově-estetické skupiny se však občas tvořily a tvoří okolo výrazných pedagogů. I v době politických tlaků bylo na akademické půdě leccos možné: tzv. československá nová vlna 60. let se zformovala právě tam. V 80. letech bylo na katedře dokumentární tvorby (založené v roce 1961) také dost volnosti a není divu, že právě její studenti, spolu s ostatními kolegy z FAMU, byli hlavními živelnými zaznamenávací listopadových událostí roku 1989 (například Pavel Štingl, Pavel Koutecký, Petr Kotek).

Rozhlížíme-li se po krajině českého dokumentu, kromě několika hloučků filmařů, uskupených kolem svých učitelů, případně spojených institucionálně (filmaři z Krátkého filmu vs. televizní dokumentaristé Československé televize), nebo lidí zahnaných do undergroundu, je český dokument navýsost záležitostí individualit. Každá z nich vnesla do tohoto uměleckého druhu svoji poetiku, své vidění světa. Některé zazářily jedním zlomovým dílem – například Karel Plicka a jeho filmová poema o slovenských tradičních písních a tancích *Zem spieva* (1933), jiní naopak dodnes ohromují množstvím děl podobné poetiky v průběhu několika desetiletí (Jan Špáta, Olga Sommerová, Helena Třeštíková, Pavel Štingl a další). Ne všichni ale měli možnost svobodně tvořit, řada autorů byla v průběhu kariéry umlčena komunistickým režimem (Milan Maryška), resp. se rozhodla pro emigraci (Jan Němec, Karel Vachek, Miroslav Janek). Někteří filmaři se

odklonili od svých původních cest, například Drahomíra Vihanová, která v 70. letech mohla točit „pouze“ dokumenty. Někteří se ale odklonili zcela vědomě, například Radúz Činčera, který původně začínal jako dokumentarista a po světovém úspěchu svého patentu *Kinoautomatu* (1967), díky němuž si diváci mohli vůbec poprvé v historii pomocí tlačítek volit směr, kterým děj hraného filmu pospěje, se začal věnovat multivizním a výstavním projektům.



• *Zem spieva* / Karel Plicka / 1933

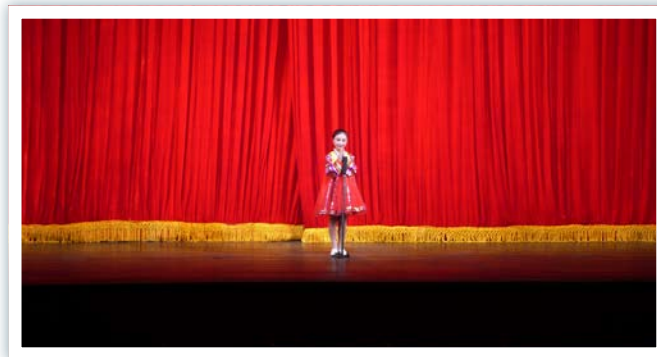
V určitých časových obdobích lze také vysledovat jakési vlny, v nichž nástup mladé generace filmařů nabył určité razance a byl zkrátka víc vidět. Takovým okamžikem byl konec 70. let 20. století, když prvotní normalizační tlak povolil – z FAMU tehdy vyšla sestava výrazných režisérů

(například Helena Třeštíková, Olga Sommerová a Hana Pinkavová), které společně vrátily do českého filmu sociální tematiku. Svým poetickým přístupem vynikl také Fero Fenič.

Noví autoři se začali výrazně prosazovat rovněž v průběhu 80. let, v době perestrojového tání. Josef Čiářovský vynikal v ekologických tématech, Vladislav Kvasnička se zabýval protestem mladé generace (rocková hudba, punk, drogy), Pavel Koutecký uplatnil hravost a pozorovatelský talent na filmech o vědcích a Viliam Poltikovič vnášel do filmu duchovní tematiku.

Třetí taková vlna nových talentů přišla hned po listopadové revoluci. Protržená ideová, ekonomická a estetická hráz prvního porevolučního desetiletí s sebou přinesla další skupiny mladých filmařů a filmařek. Je snad možné hovořit o generaci 90. let, která přinesla širokou až nepřehlednou paletu témat, forem a výrazových možností, byla otevřená novým tématům a odtabuizovávala ta stará, byla posedlá mapováním významných lidí národa a dychtila zkoušet složitější výrazové postupy. Tato generace (například Theodora Remundová, Marek Najbrt, Tereza Kopáčová, Judita Křížová, Andrea Majstorovičová, Roman Vávra) nacházela své první zkušenosti v cyklech České televize, případně u malých producentů.

S generací nového tisíciletí (Jan Gogola, Erika Hníková, Vít Janeček, Martin Mareček, Linda Jablonská, Tomáš Kudrna) se český dokument v určitých aspektech znovu proměnil. Získal na pronikavosti a provokativnosti a opět stojí za to o něm diskutovat, ať už z hlediska filmové reflexe světa, „promyšlení reality filmem“ či etiky některých tvůrčích postupů. Filmy těchto tvůrců jsou často jakýmsi chirurgickými řezy společnosti, někdy na hranici provokace, nebo observačními sondami zdůrazňujícími směšnost a absurditu životních situací. Někteří ze současných filmařů se také více otevřeli světu a skrze aktivity Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, Institutu dokumentárního filmu a Evropské dokumentární asociace (European Documentary Network – EDN) se naučili nacházet výrobní podporu svých děl v nových producentických strukturách.



• Vítejte v KLDR! / Linda Jablonská / 2008

VÝBĚR Z HROZNŮ

Na český dokument je možné pohlížet nejen prizmatem osobností, ale také jejich děl. Každý autor po sobě zanechal stopy, některé výraznější, jiné méně. Určité filmy – v některém z aspektů vyjadřovacích prostředků či v odvaze k uchopení tématu, nebo dokonce jako celek – posunuly daný žánr, přinesly něco nového a neočekávaného nebo našly nový komunikační kód. Zmiňovaná Plickova *Zem spieva* je dodnes považována za kongeniální etnograficko-poetické dílo v duchu Flahertyho odkazu, což je také zásluha střihače Alexandra Hackenschmieda a skladatele Františka Škvora. (Není bez zajímavosti, že dodnes dílo existuje v několika verzích – v jedné z nich byla z národnostně-ideových důvodů vystřižena úvodní sekvence záběrů Prahy a film začíná až panoramatem Bratislavy.) Jiřímu Lehocovi nelze ve snímku *Rytmus* upřít snahu propojit krásy všedního dne s empirickým poznáním. Je možné se obdivovat odvaze Evalda Schorma vyjádřit existenciální tíži skrze filosoficky pojaté téma života a smrti na příkladu potratů filmem *Zrcadlení* (1965). K základním otázkám života se dostal Jan Špáta esejem o dožívajících babičkách v Orlických horách *Respice finem* (1967) nebo v sociologicky pojaté sondě do nálady v tehdejší společnosti *Největší přání* (1964), dále Věra Chytilová v dynamickém snímku o aktivním stáří *Čas je neúprosný* (1978) nebo Drahomíra Vihanová ve filmu *Denně předstupuji před tvou tvář* (1992) o životě starického vysídleného sudetského Němce.



• *Respice finem* / Jan Špáta / 1967

Působivé jsou i pokusy vyjádřit filmovými prostředky poetiku umělců, o nichž dokument pojednává. Běžnou deskriptivní a výkladovou metodu překročila díla *Úzkost* (1966), v němž Zdeněk Kopáč výraznou estetizací vyjádřil znepokojivé myšlenky obrazů surrealistické malířky Toyen, nebo film *Žít svůj život* (1964), kde se Evald Schorm přiblížil k poetice zátiší portrétovaného fotografa Josefa Sudka.



• *Úzkost* / Zdeněk Kopáč / 1966

Karel Vachek na sebe razantně upozornil již svojí prvotinou *Moravská Hellas* (1963), v níž kritizoval umělost prezentace moravského folkloru. Za jeho klíčová díla lze považovat *Spříznění volbou* (1968), drama o zákulisí volby prezidenta Svobody natočené ve stylu direct cinema, a *Nový Hyperion* (1992) zachycující atmosféru života prvního půlroku svobodné země, v nichž definoval svoji kontextuální hledačskou metodu zaměřenou na paradox, absurditu a vnitřní smích. Po roce 1992 pokračoval v natáčení několikahodinových filmů-románů (*Bohemia docta*, 2000; *Kdo bude hlídat hlídače?*, 2003; *Záviš, kníže pornofolku*, 2006), zcela rozpouštějících jakoukoliv linearitu vyprávění a aplikujících spíše filosofické myšlenkové postupy. Jeho režijní přístup kombinuje aktivní i observační postupy, v jejichž rámci zasazuje situace před kamerou do nových kontextů, objevuje nové souvislosti a vybízí ostatní zúčastněné, aby na ně reagovali. Vachek svým originálním pojetím dokumentárního filmu ovlivnil mladou generaci filmařů. Inspiraci jeho dílem můžeme spatřit i v celonárodním sociologickém průzkumu Filipa Remundy a Víta Klusáka *Český sen* (2004) o reklamní kampani na neexistující hypermarket.



• Český sen / Vít Klusák, Filip Remunda / 2004

O desetiletí dříve zase Jan Špáta fascinoval generace režisérů svým vizuálním talentem, smyslem pro situaci, emotivností, citlivostí vůči respondentům před kamerou a důrazem na humanitu. Jako režisér volil často niterná témata, jeho opakovaným námětem byl obyčejný život, ale

točil i hudební či sportovní dokumenty. Špáta představoval (a ve svých žácích pěstoval) profesionalitu v přístupu k tvorbě, uplatnění vysokých estetických měřítek obrazu a nápaditosti zvukové složky, inspiraci hudební kompozicí a konzistenci v hledání takových témat, která v sobě ne-sou zobecňující zprávy o životě člověka. Vedle výše zmiňovaných děl (*Největší přání*, 1964 a 1990, *Respice finem*, 1967) svoji intenzitu dodnes neztrácí rozjímavý cestopis o Irsku *Země svatého Patricka* (1967) nebo metaforicky apokalyptický esej o české společnosti na cestě od socialismu *Mezi světlem a tmou* (1990). Jan Špáta byl také vynikajícím kameramanem, který kromě svých filmů točil pro mnoho jiných režisérů. Odrazy jeho postupů jsou patrné v tvorbě několika generací dokumentaristů, například v rané tvorbě Olgy Sommerové (*Máte rádi Smetanu?*, 1990), Andrey Majstorovičové (například *Právo na lásku*, 1994) nebo jeho dcery Olgy Špátové (například *Fenomén Gott*, 2009).

Silnou stránkou českého dokumentu byla vždy sociální tematika, mnohé filmy ohromily smyslem autora pro autenticitu a jemnocit. Helena Třeštíková na začátku své kariéry poetizovala svět nevidomých ve filmu *Dotek světla* (1979) a Miroslav Janek zapojil nevidomé fotografující děti přímo do průběhu natáčení, čímž vznikl dokument *Nespatřené* (1996), jeden z nejcitlivějších českých filmů vůbec. Některé sociální a sociologické jevy se podařilo pojmenovat prostřednictvím nárazových anket jako ve Špátově snímku *Největší přání II* (1990) nebo ve filmu Olgy Sommerové *Máte rádi Smetanu?* (1990), jiné byly definovány díky zhodnocení běhu času v tzv. časoběrných projektech Heleny Třeštíkové *Manželské etudy* (1986), resp. *Manželské etudy po dvaceti letech* (2006) nebo *René* (2008). Zcela nezařaditelným činem – a to i v kontextu světové kinematografie – je životní film Pavla Kouteckého *Občan Havel* (2008, po autorově tragické smrti dokončil Miroslav Janek), který rozrazil dveře k lesku i intimitě života prvního polistopadového prezidenta. Mimořádný ohlas měla práce Jana Šikla se zdánlivě nehodnotnými rodinnými filmovými archivy v projektu *Soukromé století* (2005–2010).



• René / Helena Třeštíková / 2008

V tomto značně subjektivním výčtu by však bylo nespravedlivé zapomenout na celou oblast populárně-vědeckého filmu, v němž jsme slavili řadu úspěchů. Jmenujme alespoň Vladimíra Kabelíka, dnes již klasika lékařského a zdravotního filmu, spoluautora řady nápadů, například jak co nejlépe natáčet průběh srdečních operací. Druhou opomíjenou skupinou bývají studentské filmy z filmových a příbuzných škol, což dnes není pouze Filmová akademie muzických umění, ale také Filmová akademie Miroslava Ondříčka v Písku a pražská Literární akademie (Soukromá vysoká škola Josefa Škvoreckého). Třetí, zdaleka největší skupinou jsou filmy vzniklé na pomezí profesionální a amatérské produkce, které lze každoročně zhlédnout na přehlídkách amatérských soutěží po celé republice.

Český dokument není jen lokální záležitostí. V minulosti zaznamenaly české a slovenské dokumenty úspěchy například i na festivalech v Benátkách (*Zem spieva*) nebo v Oberhausenu (*Respice finem*). V současnosti se pravidelně objevují na významných filmových festivalech v České republice (MFF Karlovy Vary, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, Jeden svět, Febiofest, Academia film Olomouc, Ekofilm, Finále Plzeň atd.) a v Evropě (Berlinale, Rotterdam, DOK Leipzig atd.), ale i v Americe a v Asii. Mezinárodní ohlas a renomé si získal například *Občan Havel*, dosud nejvyšší ocenění pro dokument získal film René, který vyhrál Cenu pro nejlepší dokument Evropské filmové akademie v roce 2008. Pro zajímavost uvedme, že v zahraničních filmových encyklopediích figuruje u nás málo známý snímek Kurta Goldbergera *Děti bez lásky* (1963) o deprivacním syndromu dětí z tzv. tý-

denních jeslí a dětských domovů. Je uváděn jako příklad filmu, který pomohl změnit realitu a přispěl k tomu, aby tyto jesle byly zrušeny.

TVŮRČÍ METODY NA PŘÍKLADU KOLEKCE JEDEN SVĚT NA ŠKOLÁCH

Na český dokument můžeme uplatnit ještě mnohá další hlediska. Jedním z nich je tvůrčí přístup, resp. možnost uchopení a zpracování určitého tématu. V závěru se proto můžeme zastavit u filmů, které jsou součástí filmových sad o novodobých českých a československých dějinách projektu *Jeden svět na školách*. Jsou totiž typickými reprezentanty různých tvůrčích metod, jak se vypořádat s minulostí. Tato paleta přístupů je aplikovatelná i na jiné tematické oblasti.

První úhel pohledu, který můžeme uplatnit, je **metoda výroby** těchto filmů. Některé totiž byly součástí velkého televizního cyklu (*Vzpomínám, vzpomínáš, vzpomínáte?*, 1998) či středně velké série (*Přerušené jaro*, 1998), jiné vznikly jako tzv. solitéry, samostatná díla krátké, střední nebo dlouhé stopáže (většina ostatních filmů). Princip cyklů a sérií je vhodný pro televizní vysílání, umožňuje jeden fenomén nebo období nahlédnout z mnoha stran a dává často příležitost více autorům. Naopak solitéry nutí autory koncentrovat téma, najít určitý dramaturgický klíč – skrze příběh člověka nebo dobový kontext – a často také vyjádřit i autorský názor.



• Přerušené jaro / Milan Maryška / 1998

Druhým aspektem je **metoda dosahování autenticity**. Mimořádné postavení mají v kolekci filmů o československých dějinách dokumenty *Ticho* (1969) a *Deset bodů* (1969). Oba jsou totiž autentickými svědectvími natáčenými v době zachycovaných událostí, odrážejí a konzervují v sobě i jistý patos a náladu tehdejší společnosti (zejména film *Ticho* je esencí atmosféry, která ve společnosti panovala po upálení Jana Palacha a v době jeho pohřbu). Všechny ostatní snímky jsou retrospektivními rekonstrukcemi, při nichž se autoři snaží různými způsoby dosáhnout podobného cíle, ale musí tehdejší atmosféru evokovat prostřednictvím vzpomínek pamětníků a užití dobových archivů, které vkládají do souvislostí. Takovou rekonstrukcí je například stříhový film *TGM Osloboditel* (1990), který pracuje s autentickým filmovým archivním materiálem tvůrčím způsobem, tj. kombinací s nově dotočenými záběry, jimiž Věra Chytilová buduje dynamiku příběhu i filmového výrazu.



• *Ticho* / Milan Peer / 1969



• *Deset bodů* / Milan Maryška / 1969

V případě obecnějších témat (vývoj doby, vzestup politického hnutí, průběh revoluce) autoři vycházejí z dostupného archivního materiálu a oslovují celou řadu respondentů (historiky, politology, přímé účastníky a pamětníky). Příběh v podstatě skládají z takto nalezených fragmentů. Líčení se tak může stát velmi plastické, viděné z různých úhlů pohledu. Klíčem k uchopení tématu může být vymezení celého **fenoménu**, jako je třeba holocaust (*Sedm světél*, 2008), druhý odboj (*Ztráta paměti*, 2000), zvůle a násilnosti komunistického režimu (*Ztracená duše národa*, 1998–2001) či odvaha k odporu (*Příběhy železné opony*, 2005–2006). Druhým způsobem vymezení je **časové ohraničení jednoho období**, například pražské jaro (*Přerušené jaro I–III*, 1998), normalizace (*Tenkrát*, 1999), úsek života jednoho člověka (*Václav Havel: Praha-Hrad*, 2009). Třetí možností je soustředit se na **konkrétní událost** (*Masakr na Švédských šancích*, 2000).



• *Ztracená duše národa* / Olga Sommerová / 1998–2001

K nejčastějším tvůrčím metodám dokumentu patří **zachycení osobnosti** v určitém historickém a společenském kontextu. Dokumentaristé mají přirozenou touhu hledat a zaznamenávat pamětníky významných událostí, dokud mezi námi ještě jsou. Takto vznikl například trojportrét *Nebe nad Evropou* (2003) o našich letcích u britských RAF, portrét hudební skupiny *Plastic People of the Universe* (2001) nebo portréty silných osobností a charismatických pamětníků a pamětníků s neobvyklými až krutými osudy (*Hitler, Stalin a já*, 2001; *Jakou řečí mluví Pánbůh...?*, 2001). Výhoda ta-

kové práce spočívá v tom, že žánrově může autor oscilovat mezi vyprávěním a portrétem a že hlavní hrdina může svůj příběh vyprávět i s rizikem záměrného či nezáměrného zkreslení události.



• Jakou řečí mluví Pánbůh...? / Pavel Štingl / 2001



• Hitler, Stalin a já / Helena Třeštíková / 2001

Daleko těžší je vyprávět příběh již nežijícího člověka. Pak je potřeba využít archivní materiál, existuje-li (*Bez milosti*, 1998 o Heliodoru Píkovi). Pokud není k dispozici, je nutné volit metody rekonstrukce, stylizace a hraných pasáží (*O zlém snu*, 2000).

Obecně lze tedy říci, že český dokument je svébytnou a trvalou součástí české kultury. V průběhu doby se proměňovala jeho estetická síla, autorský a tematický potenciál i společenská funkce. Je těžké jej jako umělecký druh vymezit, protože kvůli své žánrově i estetické rozrůzněnosti, rozdílným metodám a tvůrčím postupům se vzpírá zjednodušené klasifikaci. Nejdůležitější je, že se těší zájmu diváků, že je zdrojem informací, a dokonce velmi přínosným učebním materiálem pro další generace.



Autor kapitoly:

Martin Štoll je režisér, scenárista, kameraman a dramaturg dokumentárních filmů, dále teoretik filmu a médií, pedagog a nakladatel. Natočil 50 dokumentárních filmů a je autorem pěti monografií a desítek studií. V současnosti je rektorem Literární akademie – Soukromé vysoké školy Josefa Škvoreckého a členem České konference rektorů a European Documentary Network.

12.

ODKAZY

Následující odkazy byly vybrány s cílem představit širší spektra dokumentární tvorby a zároveň s ohledem na užitečnost při výuce na školách. Nejedná se tedy o ucelený přehled, ale o výběr podle výše zmíněných kritérií.

FESTIVALY ZAMĚŘENÉ NA DOKUMENTÁRNÍ FILMY

Academia Film Olomouc – www.afo.cz
 Africa in the Picture – www.africainthepicture.nl
 CPH:DOX – www.cphdox.dk
 DocAviv – www.docaviv.co.il
 DOK Leipzig – International Documentary and Animation Film Festival – www.dok-leipzig.de
 Ekofilm – www.ekofilm.cz
 Göttingen International Ethnographic Film Festival – www.gieff.de
 Hot Docs – www.hotdocs.ca
 International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) – www.idfa.nl
 It's All True Documentary Festival – www.itsalltrue.com.br
 Message to Man St. Petersburg – www.message-to-man.spb.ru
 Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava – www.dokument-festival.cz
 Yamagata IDFF – www.yidff.jp

VÝZNAMNÉ SVĚTOVÉ FESTIVALY PROMÍTAJÍCÍ DOKUMENTÁRNÍ FILMY

Berlin International Film Festival – www.berlinale.de
 Locarno Film Festival – www.pardo.ch

Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary – www.kviff.com
 Pusan International Film Festival – www.piff.org
 Rotterdam International Film Festival – www.filmfestivalrotterdam.com
 Sundance Film Festival – www.sundance.org/festival

VYBRANÉ LIDSKOPRÁVNÍ FESTIVALY

Free Zone – Belgrade Human Rights Film Festival – www.freezonebelgrade.org
 Human Rights Watch – www.hrw.org/iff
 Mezinárodní festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden svět – www.jedensvet.cz
 Movies That Matter Film Festival – www.moviesthatmatter.nl
 One World Romania – www.oneworld.ro
 One World Slovakia – www.jedensvet.sk
 Perspektive – International Human Rights Film Festival – www.humanrightsfilmfestival.org
 Vermont International Film Festival – www.vtiff.org
 Verzio Human Rights Documentary Film Festival – www.verzio.ceu.hu
 Watch Docs International Film Festival – www.watchdocs.pl

Více informací včetně odkazů na řadu dalších festivalů najdete na stránkách **Asociace lidskoprávních festivalů** (Human Rights Film Network): www.humanrightsfilmnetwork.org

FILMOVÉ INSTITUCE

Austrian Film Commission – www.afc.at
 British Film Institute – www.bfi.org.uk
 Česká televize – www.ceskatelevize.cz
 Danish Film Institute – www.dfi.dk
 EsoDoc – www.esodoc.eu
 European Documentary Network – www.edn.dk
 FAMU – www.famu.cz

Film Polski – www.filmpolski.pl
 First Hand Films – www.firsthandfilms.com
 Institut dokumentárního filmu – www.dokweb.net
 Krátký film Praha, a.s. – www.kratkyfilm.cz
 Magyar Filmunió – www.filmunio.hu
 Národní filmový archiv – www.nfa.cz
 National Film Board of Canada – www.nfb.ca
 Norwegian Film Institute – www.nfi.no
 Steps International – www.steps.co.za
 Swedish Film Institute – www.sfi.se
 Women Make Movies – www.wmm.com

ČASOPISY A BLOGY VĚNUJÍCÍ SE DOKUMENTÁRNÍMU FILMU

Cinepur – www.cinepur.cz
 DOX magazine – <http://dox.mono.net>
 Indiewire – www.indiewire.com
 Ripping reality – <http://rippingreality.com>
 Sight & Sound – www.bfi.org.uk/sightandsound
 The Documentary Blog – www.thedocumentaryblog.com

ON-LINE PLATFORMY A VOD PORTÁLY

Doc Alliance – www.dafilms.com
 East Silver – www.eastsilver.net
 Jeden svět na školách – www.jsns.cz
 Joost – www.joost.com
 Kickstarter – www.kickstarter.com
 MUBI – www.mubi.com
 Realeyz.tv – www.realeyz.tv

DOPORUČENÁ LITERATURA

Teoretická literatura v českém jazyce:

Bordwell, D., Thompsonová, K.: *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. AMU, Praha 2011.
 Gauthier, G.: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. AMU & Ji hlava, Praha 2004.

Kol. autorů: *Dějiny, film a lidská práva. Člověk v tísní* – MFF Jeden svět, Praha 2009.
 Metz, Ch.: *Imaginární signifikant: psychoanalýza a film*. Český filmový ústav, Praha 1991.
 Monaco, J.: *Jak číst film*. Albatros, Praha 2004.
 Mukařovský, J.: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966.
 Nichols, B.: *Úvod do dokumentárního filmu*. AMU a JSAF, Praha 2010.
 Valušiak, J.: *Základy střihové skladby*. AMU, Praha 2005.

Literatura k českému dokumentárnímu filmu:

Navrátil, A.: *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Český filmový ústav/AMU, Praha 1968/2002.
 Štoll, M.: *Jan Špáta. Malá Skála*, Praha 2007.
 Štoll, M. a kol.: *Český film: Režiséri-dokumentaristé*. Libri, Praha 2009.
 Švoma, M.: *Karel Vachek etc.* AMU, Praha 2008.

Literatura v anglickém jazyce:

Historie dokumentárního filmu:

Barnow, E.: *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford University Press, New York 1993.
 Barsam, R. M.: *Non-Fiction Film: A Critical History*. New York 1976.

Teoreticko-kritická díla:

Plantinga, C. R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.
 Renov, M.: *Theorizing Documentary*. Routledge, New York 1993.
 Winston, B.: *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. BFI Publishing, London 1995.

Praktické příručky:

Barbash, I., Taylor, L.: *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press, Los Angeles 1997.
 Hampe, B.: *Making Documentary Films and Reality Videos*. Henry Holt and Company, New York 1997.

13.

REJSTŘÍK FILMŮ

- Arniny děti (De kinderen van Arna).** Juliano Mer Khamis, Daniel Daniel / Izrael, Nizozemsko, Palestina / 2003
- Auto*Mat.** Martin Mareček / Česká republika / 2009
- Baraka: Odyssea země (Baraka).** Ron Fricke / USA / 1992
- Barmský VJ (Burma VJ – Reporting from a Closed Country).** Anders Østergaard / Norsko, Švédsko, Dánsko / 2008
- Berlín: Symfonie velkoměsta (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt).** Walter Ruttmann / Německo / 1927
- Bez milosti.** Kristina Vlachová, Marie Šandová / Česká republika / 1998
- Bezesné noci.** David Čálek, Radim Špaček / Česká republika / 2004
- Běda tomu, skrze něhož přichází pokušení.** Přemysl Freiman, Jan Kliment / Československo / 1950
- Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie).** Karel Vachek / Česká republika / 2000
- Bowling for Columbine.** Michael Moore / USA / 2002
- Cesta na Guantánamo (The Road to Guantanamo).** Michael Winterbottom / Velká Británie / 2006
- Čas hlupáků (The Age of Stupid).** Franny Armstrong / Velká Británie / 2008
- Čas je neúprosný.** Věra Chytilová / Československo / 1978
- Černá kronika (Faits divers).** Raymond Depardon / Francie / 1983
- Český mír.** Vít Klusák, Filip Remunda / Česká republika / 2010
- Český sen.** Vít Klusák, Filip Remunda / Česká republika / 2004
- Denně předstupuji před tvou tvář.** Drahomíra Vihanová / Československo / 1992
- Deset bodů.** Milan Maryška / Československo / 1969
- Děti bez lásky.** Kurt Goldberger / Československo / 1963
- Děti ze stanice Vítězství (Children Underground).** Edet Belzberg / USA / 2001
- Domov.** Margareta Hrůza / Česká republika / 2008
- Dotek světla.** Helena Třeštíková / Československo / 1979
- Dva nula.** Pavel Abrahám / Česká republika / 2012
- Fahrenheit 9/11.** Michael Moore / USA / 2004
- Fenomén Gott.** Olga Špátová / Česká republika / 2009
- Fuga na černých klávesách.** Drahomíra Vihanová / Československo / 1964
- Hitler, Stalin a já.** Helena Třeštíková / Česká republika / 2001
- Ivetka a hora.** Vít Janeček / Česká republika / 2008
- Já, černoch (Moi, un noir).** Jean Rouch / Francie / 1958
- Já, moje romská rodina a Woody Allen (Io, la mia famiglia rom e Woody Allen).** Laura Halilovic / Itálie / 2009
- Jak se vaří dějiny (Ako sa varia dejiny).** Peter Kerekes / Slovensko, Česká republika, Rakousko / 2009
- Jakou řečí mluví Pánbůh...?** Pavel Štingl / Česká republika / 2001
- Jáma č. 8 (Auk Nr 8).** Marianna Kaat / Estonsko, Rusko / 2010
- Japonský příběh lásky a nenávisti (Japan: A Story of Love and Hate).** Sean McAllister / Velká Británie / 2008
- Kábulská love story (Mein Herz sieht die Welt schwarz – Eine Liebe in Kabul).** Helga Reidemeister / Německo / 2009
- Katka.** Helena Třeštíková / Česká republika / 2010
- Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma.** Karel Vachek / Česká republika / 2003
- Kinoautomat.** Radúz Činčera / Československo / 1967
- Kony 2012.** Jason Russell / USA / 2012
- Konzum (Surplus).** Eric Gandini / Švédsko / 2003
- Korporace (The Corporation).** Mark Achbar, Jennifer Abbott / USA / 2003
- Koyaanisqatsi (Koyaanisqatsi: Life Out of Balance).** Godfrey Reggio / USA / 1982
- Krev v mobilech (Blod i mobilen).** Frank Piasecki Poulsen / Dánsko, Německo / 2010
- Kronika jednoho léta (Chronique d'un été).** Jean Rouch, Edgar Morin / Francie / 1961
- Lekce běloruštiny (Lekcja białoruskiego).** Mirosław Dembiński / Polsko / 2006
- Lesy umírají tiše.** Václav Hapl / Československo / 1978

- Manželské etudy.** Helena Třeštíková / Československo / 1986
- Manželské etudy po dvaceti letech.** Helena Třeštíková /
/ Česká republika / 2006
- Masakr na Švédských šancích.** Jana Hádková /
/ Česká republika / 2000
- Máte rádi Smetanu?** Olga Sommerová /
/ Československo / 1990
- Matka mnoha dětí (Mother of Many Children).**
Alanis Obamsawin / Kanada / 1977
- Mezi světlem a tmou.** Jan Špáta / Československo / 1990
- Miliony na dlažbách.** Jiří Lehovec / Československo / 1939
- Mlha války (The Fog of War: Eleven Lessons from the Life
of Robert S. McNamara).** Errol Morris / USA / 2003
- Moana.** Robert J. Flaherty / USA / 1926
- Moravská Hellas.** Karel Vachek / Československo / 1963
- Most přes Wadi (Gesher Al-Havadi).** Barak Heymann,
Tomer Heymann / Izrael / 2006
- Mrtví ptáci (Dead Birds).** Robert Gardner / USA / 1963
- Muž s kinoaparátom (Čelovek s kinoapparatom).**
Dziga Vertov / SSSR / 1929
- Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North:
A Story Of Life and Love In the Actual Arctic).**
Robert J. Flaherty / USA / 1922
- Nebe nad Evropou.** Helena Třeštíková /
/ Česká republika / 2003
- Největší přání.** Jan Špáta / Československo / 1964
- Největší přání II.** Jan Špáta / Československo / 1990
- Nespatřené.** Miroslav Janek / Česká republika / 1996
- Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství.**
Karel Vachek / Československo / 1992
- O zlém snu.** Pavel Štingl / Česká republika / 2000
- Občan Havel.** Pavel Koutecký, Miroslav Janek /
/ Česká republika / 2008
- Obrazy starého světa.** Dušan Hanák / Československo / 1972
- Otázky pro dvě ženy.** Drahomíra Vihanová /
/ Československo / 1984
- Pád do ticha (Touching the Void).** Kevin Macdonald /
/ Velká Británie / 2003
- Pen Point Percussion.** Norman McLaren / Kanada / 1951
- Pianista z Bagdádu (The Liberator of Baghdad).** Sean McAllister /
/ Velká Británie / 2004
- Plastic People of the Universe.** Jana Chytilová /
/ Česká republika / 2001
- Pod sluncem tma.** Martin Mareček / Česká republika / 2011
- Poslední spravedlivý (The Last Just Man).**
Steven Silver / USA / 2002
- Poslední z rodu.** Drahomíra Vihanová /
/ Československo / 1977
- Právo na lásku.** Andrea Majstorovičová /
/ Československo / 1994
- Primárky (Primary).** Robert Drew / USA / 1960
- Předpokládaný viník (Presunto culpable).** Roberto Hernández,
Geoffrey Smith / Mexiko / 2008
- Přerušené jaro.** Milan Maryška / Česká republika / 1998
- Příběhy železné opony.** Ján Novák /
/ Česká republika / 2005–2006
- Případ Dr. Horáková.** Jan Mudra / Československo / 1990
- Pytel blech.** Věra Chytilová / Československo / 1962
- René.** Helena Třeštíková / Česká republika / 2008
- Respice finem.** Jan Špáta / Československo / 1967
- Rozhovory.** Drahomíra Vihanová / Československo / 1983
- Rozvod v iránském stylu (Divorce Iranian Style).**
Kim Longinotto, Ziba Mir-Hosseini / Velká Británie / 1998
- Rytmus.** Jiří Lehovec / Československo / 1941
- S-21: vražedný stroj Rudých Khmerů (S-21: La machine de
mort khmère rouge).** Rithy Panh / Francie / 2002
- Sedm světél.** Olga Sommerová / Česká republika / 2008
- Soukromé století.** Jan Šikl / Česká republika / 2005–2010
- Spřízněni volbou.** Karel Vachek / Československo / 1968
- Starověrci.** Jana Ševčíková / Česká republika / 2001
- Super Size Me.** Morgan Spurlock / USA / 2004
- Tak to vidím já – Pepa.** Dana Slanařová /
/ Česká republika / 2010
- Taxi na temnou stranu (Taxi to the Dark Side).**
Alex Gibney / USA / 2007
- Tenká modrá linie (The Thin Blue Line).**
Errol Morris / USA / 1988
- Tenkrát.** Robert Sedláček / Česká republika / 1999
- TGM Osvoboditel.** Věra Chytilová / Československo / 1990
- Ticho.** Milan Peer / Československo / 1969
- Triumf vůle (Triumph des Willens).**
Leni Riefenstahl / Německo / 1935

Tři komnaty melancholie (Melancholian Kolme Huonetta). Pirjo Honkasalo / Finsko / 2004

Úzkost. Zdeněk Kopáč / Československo / 1966

Václav Havel: Praha-Hrad. Petr Jančárek /
/ Česká republika / 2009

Vítejte v KLDŘ! Linda Jablonská / Česká republika / 2008

Vzpomínám, vzpomínáš, vzpomínáte? Pavel Koutecký /
/ Česká republika / 1998

Walden (Walden: Diaries, Notes and Scetches).
Jonas Mekas / USA / 1969

War Don Don. Rebecca Richman Cohen / USA / 2010

Zač bojujeme (Why We Fight). Frank Capra / USA / 1942–1945

Zajatý hlas. Jiří Lehovec / Československo / 1939

Zapomenuté transporty. Lukáš Přibyl /
/ Česká republika / 2007–2009

*Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy
Intolerance a Tatiho prázdnin pana Hulota aneb
Vznik a zánik Československa (1918–1992).*
Karel Vachek / Česká republika / 2006

Zem spieva. Karel Plicka / Československo / 1933

Země svatého Patricka. Jan Špáta / Československo / 1967

Zrcadlení. Evald Schorm / Československo / 1965

Ztracená duše národa. Olga Sommerová /
/ Česká republika / 1998–2001

Ztráta paměti. Milan Maryška / Česká republika / 2000

Žít svůj život. Evald Schorm / Československo / 1964

Žofínská plovárna. Jan Kříženecký / 1898



Jeden svět
na školách



NADAČNÍ FOND AVAST
Generální partner Jednoho světa na školách

CZ: : :
nic | SPRÁVCE
DOMÉNY CZ

Partner Jednoho světa na školách



Spolufinancováno programem Evropské
unie pro základní práva a občanství



ČESKÁ REPUBLIKA
POMÁHÁ

Projekt byl podpořen z prostředků České
rozvojové agentury a Ministerstva
zahraničních věcí ČR v rámci Programu
zahraniční rozvojové spolupráce ČR



Státní fond České republiky
pro podporu a rozvoj
české kinematografie



KONEC