

ZÁKLADY OBORU DOKUMENTÁRNÍ TVORBA

Distanční studijní text

Kristína Pupáková

Opava 2021



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Vypište obor(-y), do kterého tematicky spadá studijní text. Vycházet lze z klasifikace oborů vzdělání například: [CZ-ISCED-F 2013](#) nebo ze seznamu organizace Library of Congress [Classification Outline](#). Spadá-li opora do několika oborů, pak je vyjmenujte a oddělte čárkou, např. Ekonomie, marketing, psychologie.
- Klíčová slova:** Může zde být výběr z klíčových slov kapitol. Oddělit čárkami.
- Anotace:** Stručná anotace studijní opory (1 až 2 odstavce)

Autor: **MgA. Kristína Pupáková**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	6
1 ÚVOD DO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU, DEFINICE POJMU, ETIKA	7
1.1 Úvod do dokumentární tvorby	7
1.2 Etika	8
2 POZOROVAT/REKOSTRUIOVAT, VERTOV VS. FLAHERTY	11
2.1 Pozorovat nebo rekonstruovat?.....	11
2.1.1 Výkladové dokumentární filmy	11
2.1.2 Observační dokumentární filmy	12
2.2 Vertov vs. Flaherty.....	13
2.2.1 Robert J. Flaherty	13
2.2.2 Dziga Vertov	14
3 POEZIE/SOCIÁLNÍ DOKUMENT, IVENS VS. VIGO	17
3.1 Poezie nebo sociální dokument?.....	17
3.1.1 Poetický dokument.....	17
3.1.2 Sociální dokument	17
3.2 Ivens vs. Vigo	18
3.2.1 Joris Ivens	18
3.2.2 Jean Vigo	19
4 PODOBY ZVUKOVÉHO DOKUMENTU, UŽITÍ KOMENTÁŘE, LEHOVEC ...	21
4.1 Zvukový film a podoby zvukového dokumentu	21
4.1.1 Audio stopa	22
4.2 Dokumentární hlas a jeho formy.....	22
4.2.1 RÉTORIKA	23
4.3 Jiří Lehovec.....	23
5 FREE CINEMA, KOUZLO SYNCHRONNÍHO ZVUKU. WISEMAN	26
5.1 Nástup kontaktního zvuku	26
5.2 Free cinema.....	26
5.3 Frederick Wiseman	28
6 PŘÍBĚH V DOKUMENTÁRNÍM FILMU, SITUACE, TŘÍAKTOVÁ STRUKTURA.....	30
6.1 Příběh a téma v dokumentárním filmu.....	30
6.2 Tříaktová struktura	32
7 PORTRÉT VS. MEDAILON	34
7.1 Dokumentární portrét.....	34

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

7.2	Medialon	35
8	VĚDECKÝ FILM, PAINLEVÉ	37
8.1	Vědecký film.....	37
8.2	Jean Painlevé.....	38
9	REŽISÉR JAKO POSTAVA V DOKUMENTÁRNÍM FILMU	42
9.1	Dokumentární filmy točené z pohledu první osoby.....	42
9.1.1	Performativní modus.....	42
9.1.2	Etické problémy	43
9.2	Režisér jako postava v dokumentu	44
10	FOUND FOOTAGE, PRÁCE S ARCHÍVNÍM MATERIÁLEM	46
10.1	Found footage	46
10.2	Práce s archívním materiálem.....	48
10.2.1	Národní archiv	48
10.2.2	Archiv a programové fondy ČT.....	50
11	SPORTOVNÍ FILM.....	52
11.1	Sportovní dokument.....	52
11.2	Sportovní dokument v ČR	53
12	SPECIFICKÉ PODOBY DOKUMENTU – PERFORMATIVNÍ MODUS	55
12.1	Podoby dokumentárního filmu	55
13	DOKUMENTARISTICKÁ ETIKA	58
13.1	Vztah etiky a dokumentární tvorby.....	58
13.1.1	Informovaný souhlas.....	59
13.2	Role autenticity v dokumentu	60
13.3	Interpretace faktu a skutečnosti	61
	LITERATURA	63
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	64
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	65

ÚVODEM

Cílem je seznámit posluchače se základy tvorby dokumentu. Pokusíme se o definici a specifikaci výrazových prostředků a možností filmové řeči dokumentárního díla a o vymezení hranic jednotlivých žánrů v oblasti dokumentární tvorby (portrét, autoportrét, deník, anketa, fejeton, reportáž, sportovní film).

Poukážeme na rozdíly filmové řeči publicistiky a dokumentu. Zaměříme se i na práci se zdroji a s respondentem. Posluchači se seznámí se všemi etapami vzniku dokumentárního díla – s klíčovými fázemi procesu koncepčního dramaturgického myšlení při formování námětu a tématu díla a také s metodami realizace, s jejich možnostmi a limity.

Součástí semináře je i nastudování si díla uznávaných dokumentaristů, na kterých se dá nejlépe demonstrovat netradiční přístupy k tématu, ale i vývoj dokumentární tvorby, tvůrčí dokumentaristické postupy, vztah dokumentu a dobového kontextu či investigaci v rámci dokumentárního žánru.

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

V rámci tohoto textu se student seznamuje se základními pojmy dokumentaristiky, problematikou etických východisk, jednotlivých dokumentaristických postupů a stylů na základě konkrétních autorů a jejich dokumentaristických děl.

Text je postaven částečně i na historickém přehledu a významných figurách dokumentaristiky. Velkou částí je také zamyšlení se nad dokumentaristickou etikou.

1 ÚVOD DO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU, DEFINICE POJMU, ETIKA

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Dokumentární film je jiná kinematografie, protože současně může poskytovat reflexi objektivní skutečnosti ale i subjektivní názor na skutečnost a autorskou koncepci. Dokument je kinematografie, která hledá pravdu a vychází z mnoha principů.

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení se s pojmem a významem dokumentaristiky
- Představení základních pojmů
- Definování základních teoretických východisek pro etiku a dokument

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Dokumentární film, etika, dokumentární mód,

1.1 Úvod do dokumentární tvorby

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 ne-ustálého rozvoje filmové technologie, přizpůsobuje se moderním druhům médií, ale také odráží nové myšlenky a postoje měnící se společnosti. Postupně se dokumentární filmy začaly diferencovat, a vznikly tak různé druhy dokumentů. 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

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, vě-rohodný materiál.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

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 Národní filmové rady Kanady (National Film Board of Canada – NFB). Již předtím se slovo dokumentární v souvislosti se zobrazováním používalo zejména při hodnocení realističnosti maleb. Později se tento pojem 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 pak prohlásil, že dokumentární filmy jsou „tvůrčím zpracováním reality“. Dokument zobrazuje „reálný“ svět očima svého tvůrce. Nejedná se o fikci, ale reprezentuje jeden úhel pohledu na skutečnost. O Griersonově definici se po desetiletí vedou horlivé diskuse. Naše představy o zachycení reality objektivem kamery se neustále proměňují. Existují vůbec nějaké limity pro kreativitu filmaře? Přestává v určitém bodě film být dokumentárním? 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 nepřijemná 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. Kromě faktického obsahu může dokument zprostředkovávat autentické obrazy, zvuky, konkrétní příběhy, a dokáže tak vyvolat intenzivní zážitek a prohloubit zájem o danou látku. Vedle vzdělávacího má zároveň výrazný výchovný potenciál – pro rozvoj osobnosti a formování postojů jsou kromě faktů důležité rovněž emoce, jinými slovy vedle „vidět a slyšet“ je důležité také „vcítit se a pochopit“ – a právě tuto schopnost dokument rozvíjí. To s sebou ale nese i možná úskalí. Dokumentární film může obsahovat řadu skrytých sdělení, zkreslení nebo před-sudků, vyplývajících z kulturního a dobového kontextu. Jako jakékoli jiné médium může – ať již záměrně, nebo nezáměrně – ovlivnit naše vnímání skutečnosti, aniž bychom si toho byli plně vědomi.

1.2 Etika

V dokumentárním filmu nalzáme mnoho úhlů pohledů, ze kterých je možno etiku posuzovat, například z pohledu diváka, subjektu. Vnímání etiky ovlivňuje mnoho faktorů, např. kultura nebo způsob prezentace filmu. V následujících sekcích bude představeno a rozebráno několik náhledů na etiku v dokumentárním filmu, tak jak ji prezentují, posuzují a rozdělují různí odborníci a teoretikové.

Jedním z prvních, kdo se zabýval etikou ve filmu, je profesor filmových teorií **Calvin Pryluck**. Rozebíral následující etické otázky a témata, které se později staly jakýmsi standardem pro posuzování etiky ve filmu:

- odhalení (kolik je prozrazeno),
- využití moci (využití rozdílů v moci mezi dokumentaristou a subjektem), informovaný souhlas (také v případě nekompetentních subjektů),
- následky účasti v dokumentárním filmu a kontrola nad osobností a image, role kulturních rozdílů,
- právní ohledy vytváření dokumentárního filmu a využití lidí k tomuto účelu, pravdivá prohlášení,
- soukromí,

- reprezentace,
- právo veřejnosti vědět (právo na informace),
- statut dětí a dalších osob závislých na opatrovatelích,
- práva dokumentaristů,
- zodpovědnost dokumentaristů vůči divákům

Podobně se těmito otázkami zabývá i **Garnet Butchard**, který je však shrnuje dohromady a definuje tak tři základní problémy etiky v dokumentárním filmu: *souhlas subjektů, právo diváku vědět (právo na informace) a objektivita*.

Bill Nichols přináší další rozdělení filmu, ze kterého vyvstávají etické otázky, a to podle toho, jakým způsobem film reprezentuje svět:

- dokument zobrazující a popisující svět, který nám je blízký, na čemž se zakládá divákově přesvědčení, že to, co sleduje je skutečné, přestože obraz nemůže vypovědět vše, co by divák chtěl o skutečnosti vědět. Autentický obraz nemusí zaručovat platnost toho, co znázorňuje, což je jednou z možných etických otázek. Jak zjistíme, že představovaná skutečnost je pravdivá?
- dokumentární filmy reprezentují zájmy druhých, dokumentaristé zastupují zájmy natáčených osob, institucí a agentur, které film podporují. Z toho plyne etická otázka manipulace s diváky ve prospěch jedinců, institucí, které mohou být propagovány.
- dokument reprezentuje svět jako právník, argumentuje na základě předkládaných důkazů. Jedná se o aktivní ovlivnění náhledu diváka na danou skutečnost. Zde opět vyvstává otázka možné manipulace s divákem.

Nichols navíc přistupuje k dokumentu zcela specifickým způsobem, vnímá potřebu klasifikace dokumentů. Rozděluje je podle vlastností do šesti módů s prostupnými hranicemi. Každý z těchto přístupů zahrnuje odlišné pohledy na etiku: **Reflexní, Performativní, Poetický, Výkladový, Participační, Observační**.

K ZAPAMATOVÁNÍ



Český rozhlas (ČRo) i Česká televize (ČT) mají svůj vlastní **Kodex**, který obsahuje stejné hlavy a články, avšak specifikované podle druhu média. Kodexy jsou schvalovány Poslaneckou sněmovnou Parlamentu ČR, proto se z norem obvykle samoregulačních přijímaných samotným médiem, stávají de facto pracovní právní normy. Oproti tomu Syndikát novinářů vypracoval bez dalšího schvalování Parlamentem **Etický kodex novináře**, který zavazuje členy i nečleny k dobrovolnému dodržování.

Etický kodex novináře klade důraz na právo občanů na včasné, pravdivé a nezkreslené informace, hlavním cílem je předkládání objektivního obrazu skutečnosti. Povinností novináře je dbát na rozlišování faktů od osobních názorů. Toto ustanovují také kodexy ČT a ČRo, obě instituce striktně rozlišují mezi informací zpravodajského charakteru (informace o určitém ději, stavu) a hodnotícím soudem (názory, postoje, pocity). Sdělované informace musí být ověřené alespoň ze dvou zdrojů. K jejich získávání nesmí být použity nepoctivé prostředky.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Důležitý u otázky etiky je také vztah dokumentarista-divák. Zde spadají především očekávání diváka od dokumentaristy, způsob, jakým se rozhodne dokumentarista divákovi předat svou zprávu a jak ji divák pochopí. Klíčovými slovy v tomto vztahu jsou pravda a pravdivé/autentické znázornění skutečnosti, objektivita, pochopení záměru dokumentaristy.

Divák od dokumentu očekává pravdivé informace a zároveň automaticky přijímá to, co je natočeno jako pravdivé. Tato představa je zakotvena v naší kultuře, pochází z historie, kdy fotografie nebyly upravovány a byly zřejmým obrazem skutečnosti. Ačkoli v dnešní době je manipulace s obrazovým a zvukovým materiálem velmi jednoduchá, základním předpokladem je stále fakt, že „kamera nelže“ a to i přesto, že někteří filmaři se snaží tuto myšlenku nabourat

Dokumentarista by tedy měl divákovi předkládat pravdivé a objektivní informace nebo jasně odlišit, že se jedná o jeho subjektivní názor. Zde se ovšem dostáváme do problémů, protože jakoukoliv úpravou natočeného materiálu, jeho vytržením z původního kontextu může dojít ke zkreslení informací.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Dokumentární film nám vypráví o skutečných **situacích** a **událostech**. Týká se konkrétních lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích vyjadřujících věrohodný názor či perspektivu na zobrazované životy, situace a události.

Příběhy jsou formovány názorem či pohledem na žitý svět přímo prostřednictvím jasného stanoviska filmaře, jenž se místo vytváření fikční alegorie raději drží známých faktů.

2 POZOROVAT/REKOSTRUIOVAT, VERTOV VS. FLAHERTY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Pozorování nebo rekonstrukce záběrů? Dvě odlišné metody pro výstavbu dokumentárního díla existují již od zrodu samotné dokumentaristiky. Autoři se potýkají s různými přístupy a tvůrčími metodami, které pomáhají zpracovat realitu v dokumentární dílo.

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení se s výkladovým a observačním dokumentem
- Představení významných autorů a zakladatelů jednotlivých stylů

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Výkladový modus, Observační modus, Robert J. Flaherty, Dziga Vertov

2.1 Pozorovat nebo rekonstruovat?

2.1.1 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 jakýchkoli 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.

Jedná se o „druh“ dokumentárního filmu, který si klade za cíl, co nejlépe popsat skutečnost, která se již stala. Záběry jsou popisné, logicky postupují od velkých celků k detailu, který ale primárně nemá vyvolat emoce, ale přibližovat nějaké předměty, jevy. S velkým detailem se zde například setkáme velmi zřídka. Častý je naopak „velký celek“, „celek“ a „polocelek“, záběry, které působí popisně a jasně. Toto popisují autoři textu tak, že podle nich tento druh filmu zpravidla dokumentuje již proběhlé události. Je užíváno

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

ilustračních, často hraných záběrů, které mají událost rekonstruovat, a pomoci tak divákovi lépe pochopit prezentované informace nebo mají přispívat k dotvoření celku.

Právě v tomto bodě je zmíněný druh dokumentu nejvíce diskutabilní, protože divák, pokud pozná, že jde o rekonstrukci, ztrácí dojem autenticity/ pravdivosti sdělení, dokonce se může cítit manipulován. Právě zde jsou hranice s hraným filmem nejtenčí. Jeden z typů tohoto způsobu natáčení dokumentu je například historický dokument.

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 odborníci tuto praxi kritizují, protože podle nich porušuje nepsanou dohodu dokumentaristy a diváka o zobrazování reality. Filmaři používající podobné postupy se ale brání tím, že dramatizace jen zobrazují to, co se událo dříve, a jejich účelem není někoho klamat, ale naopak ukázat průběh události a umožnit divákům lépe ji pochopit.

Někdy tedy aby vyprávěný příběh mohl být označen za dokument, musí splňovat určitá kritéria, především faktickou přesnost a schopnost objasnit, co se skutečně stalo. Jelikož není dokumentární film pouhou reprodukcí reality, dochází k tomu, že filmař záznam žitého světa obohacuje o svůj úhel pohledu. Specifickým příkladem reprezentace světa je dokumentární rekonstrukce, která vyžaduje pro svou věrohodnost práci s historickými fakty. To však neznamená, že historické situace musí být prezentovány zcela realisticky. I vysoce stylizovaná výpověď o minulosti nemusí ztrácet ze své věrohodnosti. Historická rekonstrukce není bez herců možná, neboť dokumentarista se obrací do minulosti a nemůže bezprostředně zaznamenat to, co se odehrálo. Je odkázán na záznamy událostí či svědky. V řadě dokumentů tohoto druhu se hlavními postavami stávají místa či předměty

2.1.2 OBSERVAČNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILMY

Jedná se o typ dokumentu, kdy autor nechce film popisovat, ale chce, aby měl tzv. „sebevysvětlující charakter“. Neužívá tedy doprovodného komentáře, ani inscenované záběry, jde o to, aby divákovi nebylo prvoplánově podsouváno, co má, jak vidět, ale je mu dán nějaký prostor pro vlastní uchopení vnímaných záběrů.

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 divákova 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.



K ZAPAMATOVÁNÍ

Mody vystihují různé způsoby, jimiž se hlas dokumentu filmově projevuje. (...) Slouží jako kostra, kterou filmaři následně obalují podle svých tvůrčích dispozic. (...) Většina filmů je tvořena více než jedním modem. Mody určují **filmové konvence**, z nichž má filmař

prostor vycházet, u diváka navozují určitá očekávání. Modus rozšiřuje vědomí o možnostech prezentace v dokumentárním filmu. Každý z modů zahrnuje řadu způsobů, jak zobrazovat realitu. Skutečnost, že identifikovat více modů je známkou toho, že daný dokument není tak zcela případem čistého objektivního prezentování reality.

2.2 Vertov vs. Flaherty

2.2.1 ROBERT J. FLAHERTY

Robert Joseph Flaherty se narodil v roce 1884 v USA. Vzdělání získal na univerzitě Upper Canada College v Torontu. Později se dal na zlatokopeckou dráhu v oblasti Hudsonského zálivu. Svůj první film *Nanuk – člověk primitivní* (Nanook of the North, 1922), dramatickou interpretaci eskymáckého způsobu života, natočil na základě rok a půl trvajícího soužití s Eskymáky a natáčení jejich života. Film, který slavil mezinárodní úspěchy, vytvořil díky svému subjektivnímu zobrazení skutečnosti ukázkový model pro nonfikční film a předznamenal tak dokumentární hnutí třicátých let.



Nanuk – člověk primitivní

John Grierson, zakladatel hnutí, poprvé použil termín „dokumentární“ při popisu Flahertyho filmu *Moana* (1926), který se odehrává v Jižním Pacifiku a zachycuje život tamějších obyvatel nezkažených civilizací. K nejznámějším Flahertyho filmům natočeným ve třicátých a čtyřicátých letech patří *Tabu* (1931), na kterém se podílel spolu s německým režisérem F.W. Murnauem, *Industrial Britain* (1932), který natočil spolu s Johnem Griersonem, *Man of Aran* (1934), *The Land* (1942) či *Louisiana Story* (1948).

Flaherty byl průkopníkem dokumentárního filmu. Jako jeden z prvních filmových tvůrců kombinoval dokumentární témata s vyprávěním charakteristickým pro hraný film a

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

s poetickým přístupem. Svým dílem *Nanuk – člověk primitivní*, ale také otevřel otázky autenticity a reality v dokumentárním díle, protože Eskymáci v tom období už nepřežívali v iglú a neživili se pouze lovem ryb. Šlo o zkonstruovanou realitu o tedy o umělou pravdu. Flahertovský princip tedy pojednává o reprezentaci autentické skutečnosti ve svém faktickém vývoji skrze rekonstruovanou realitu pro potřebu kamery.

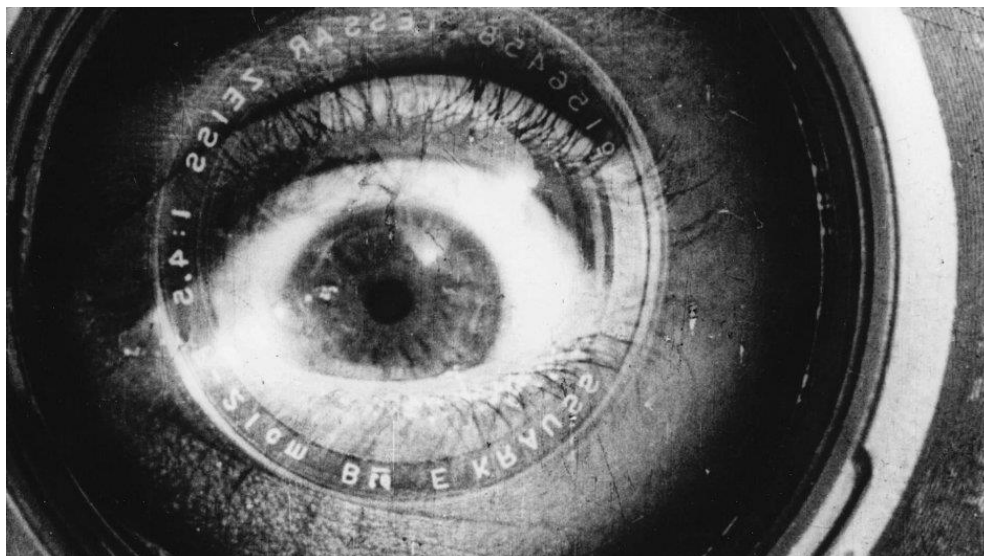
2.2.2 DZIGA VERTOV

Dziga Vertov, vlastním jménem **David Arkad'jevič Kaufman** byl významný ruský režisér dokumentárních filmů a filmových týdeníků. Narodil se v dnes polském Běllostoku, tehdy součásti Ruského impéria. Svoji dokumentární tvorbu začal coby redaktor filmových týdeníků, přesvědčený komunistou, nadšený sovětskou avantgardou a filmovou kamerou, postupně rozvinul specifický přístup v práci se stříhovou skladbou. Své přesvědčení shrnul do manifestů *MY* (1922) - jímž založil skupinu „Kinooků“ – a *Revoluce kinooků* (1923). Přestože v natáčení požadoval bezprostřední zachycování reality, některé záběry svých filmů sám aranžoval a manipuloval i stříhem:

„Jdeš ulicí Chicaga dnes, v roce 1923, já tě však přinutím, abys pozdravil soudruha Volodarského, který jde v roce 1918 ulicí Petrohradu, a on ti odpoví na pozdrav. Anebo jiný příklad: do hrobu spouštějí rakve lidových hrdinů (natočeno v Astrachani v roce 1918), zasypávají hrob (Kronštadt, 1921), salva z děl (Petrohrad, 1920), lidé k uctění památky hrdinů obnažují hlavy (Moskva, 1922)“

– Dziga Vertov, Revoluce Kinooků, 1923.

Vertov přichází s teorií „nadání“ filmového oka, které je schopné proniknout do tváře skutečnosti hlouběji než lidské oko. Při práci za stříhacím stolem objevil Vertov magické nadání montáže, vytvářet novou, v konkrétní realitě tohoto světa neexistující skutečnost. Spojováním záběrů natočených na různých místech a na různém čase vzniká díky intervalům nová významová jednotka, „kvantita se proměňuje v kvalitu“, záběry navzájem nesouvisející vytvářejí novou časoprostorovou hodnotu, která vyjadřuje myšlenku. Sám o sobě tuto myšlenku žádný ze záběrů totiž neobsahuje, ta se vynořuje až díky montáži.



Muž s kinoaparátem

U Vertova nacházíme kvalitativně odlišné pojetí ideového významu montáže, než u ruského teoretika a filmaře **Kulešova**. Právě Kulešov je autorem významotvorné schopnosti montáže, ale ten si s ní spíše pohrával, spoléhajíc na její imaginativní hodnotu. Oproti tomu Vertov jí použil výrazně a zejména k cílům ideovým a ideologickým.

Myšlenka vyjádřená v manifestu *Revoluce kinoků*: Ještě jednou se domluvme: oko a ucho. Ucho nenazírá, oko nenaslouchá. Jde o rozdělení funkcí. Radioucho – montáž toho, co slyším! Kinooko – montáž toho, co vidím!

Smysl obou manifestů je dvojjediný. Jednak film (v té podobě, jak jej zatím Vertov má) je brzdou, nebo přímo překážkou tvořivého vývoje kinematografie. Náprava je možná jen zásadní změnou kursu – od fikcí ke skutečnosti, od psychologických dramát k filmu faktů, filmu dokumentárnímu, filmovému oku. Film je tedy nutno očistit od příměsí uměleckých prostředků jemu cizích, osamostatnit je, tvořivá budoucnost je možná jen soustavným a cílevědomým vytvářením jeho specifické řeči, hledáním a rozvíjením jeho specifických výrazových prostředků.

Vertov je tedy vůči Flahertymu pozorovatelem, nezasahujícím do oné skutečnosti – Princip vertovovský. Tedy mluvíme o bezprostředním postihu autentické skutečnosti bez autorského nebo vnějšího zásahu.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zhlédněte snímky *Nanuk – člověk primitivní* a *Muž s kinoaparátem*. Sledujte rozdílné přístupy zakladatelů dokumentární tradice. Pokuste se charakterizovat prvky verovovského principu a prvky flahertyho principu.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



SHRNUÍ KAPITOLY

Pozorování je u dokumentu užíváno v momentu kdy autor nechce film popisovat, ale chce, aby měl tzv. „sebevysvětlující charakter“. Neužívá tedy doprovodného komentáře, ani inscenované záběry, jde o to, aby divákovi nebylo prvoplánově podsouváno, co má, jak vidět, ale je mu dán nějaký prostor pro vlastní uchopení vnímaných záběrů.

Rekonstrukce je dokumentární metoda s ilustračními záběry, které mají zrekonstruovat danou událost. Setkáváme se s ní často v dokumentu, který si klade za cíl, co nejlépe popsat skutečnost, která se již stala. Záběry jsou popisné, logicky postupují od velkých celků k detailu, který ale primárně nemá vyvolat emoce, ale přibližovat nějaké předměty, jevy. S velkým detailem se zde například setkáme velmi zřídka.

3 POEZIE/SOCIÁLNÍ DOKUMENT, IVENS VS. VIGO

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Dokumentární film může snímat realitu vždy jen částečně, okem objektivu, v danou chvíli, na daném místě. Tu potom zprostředkovává divákům pomocí jejich smyslů, takže se realita redukuje na vizuální a sluchové vjemy. Dokumentární film se ale snaží na realitu reagovat svou formou a také tématem.

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení se s poetickým a sociálním dokumentem
- Představení významných autorů a zakladatelů jednotlivých stylů

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Poetický dokument, Sociální dokument, Joris Ivens, Jean Vigo

3.1 Poezie nebo sociální dokument?

3.1.1 POETICKÝ DOKUMENT

Poetický dokument jako „tvůrčí“ část Griersonovy definice dokumentu, kde je zdůrazněna umělecká rovina tedy právě ono tvůrčí zpracování reality.

Zde jde především o to, ukázat ze světa nějakou výjimečnou kvalitu, podat ho netradičním způsobem tak, aby vzbuzoval určitou poetiku, toho je dosahováno rozmanitými, až uměleckými prostředky. Neobvyklým řazením záběrů a netradičními způsoby střihu, kdy porušování klasických pravidel je vítáno. Autor často volí střih na velký detail klidně z jiného velkého detailu, vše je často umocňováno volbou hudebního podkresu, který opět dodá nějakou náladu, jde o to, přinést divákovi netradiční způsob, variací toho, jak se lze na realitu dívat.

3.1.2 SOCIÁLNÍ DOKUMENT

Sociální dokument stojí podle Gauthiera na opačné straně než dokument sociologický. Tento typ filmu chce něco popisovat a zároveň odhalovat určité situace, které jsou považovány za nepřipustné. Všechny sociální dokumenty mají něco společného: jejich

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

ústředním motivem je člověk. Adler dokonce tvrdí, že každý film, tedy i hraný, vytvořený například od prvního do posledního záběru v kulisách ateliéru, se po čase stává dokumentem svého druhu. Jediný rozdíl mezi dokumentem a hraným filmem nachází ve skutečnosti, že zatím co impulzy vzešlé přirozeně z reality a životní zkušenosti zformuje autor hraného filmu takovým způsobem, že před kamerou je nutno ke zhmotnění, realizaci jeho imaginace vytvořit obraz reality fiktivní – dosud neexistující, autor filmového dokumentu na základě těchto životních zkušeností formuje bezprostředně kamerou obraz reality samé a prostřednictvím jejího výběru, třídění a kompozice zdůrazňuje svoji tvůrčí ideu. Jeden z průkopníků dokumentárního filmu, Robert Flaherty, o dokumentu uvedl, že předmětem dokumentárního filmu, tak jak jej chápe – je život ve tvaru, v jakém skutečně existuje. To ovšem neznamená, jak se mnozí často domnívají, že úkolem režiséra dokumentárního filmu je natáčet bez výběru sérii šedých, monotónních obrazů. Zde existuje výběr a možná že přísnější, nežli je tomu u hraného filmu. Nikdo nemůže, aniž ba se nedopustil škod, natáčet a promítat cokoliv se mu zachce, a kdyby to udělal, vznikl by souhrn fragmentů bez souvislostí a významu a pak by ovšem nešlo o film, nýbrž o jakýsi sled záběrů. Pouhá deskripce, popis skutečnosti, uměleckou formu přímo vylučuje. Právě zde jsou však největší úskalí filmového dokumentu, díky jeho bezprostřednímu napojení na aktuální životní realitu. Je nepochybné, že objektivistická popisnost signalizuje vždy absenci jasně formulovaného názoru, obsahujícího přirozeně vedle hledisek formotvorných i postoj etický a světonázorový. Platí to pro každý film zvláště i pro celý obor. Povrchnost a názorový eklekticismus jsou vždy známkami krize dokumentárního filmu. Zaniká diferenciací názorových pozic a individualita rukopisů, následkem toho jsou výsledky beztvaré a šedivé, kvalitativní průměr nízký a špičková díla zcela mizí.

Je zřejmé, že jak průkopníci, tak současní teoretikové filmového dokumentu se shodují na dvou bodech, které musí kvalitní dokumentární film splňovat: **1) zobrazovat realitu, 2) sdělovat názor autora na stav této reality**

3.2 Ivens vs. Vigo



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zhlédněte snímek *Děšť* a *Na slovíčko, Nizzo!*. Porovnejte autorský přístup režiséru k danému snímku a hledejte znaky poetického nebo sociálního dokumentu.

3.2.1 JORIS IVENS

Joris Ivens byl nizozemský dokumentární a experimentální filmař, jenž tvořil velkou část 20. století a jeho tvorba takto kopíruje vývoj v oblasti kinematografie. Od počátků ve 20. století na konci němé éry, kdy by ovlivněn celoevropským rozmachem avantgardy, přes příklon k politickým a levicovým tématům v 30. letech až po vyhoštění z Nizozemí za kritiku jeho kolonialismu. Ivensova tvorba položila základ angažovanosti ve filmu, stejně jako žánru dokufikce, který zachycuje reálné události pomocí prostředků hraného filmu.

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

„Promítací plátno není okno, jímž se člověk dívá na svět, je to svět sám pro sebe.“

Joris Ivens se narodil v Nizozemí v roce 1898 do rodiny fotografa, který vlastnil několik fotografických obchodů. Studoval ekonomii, fotochemii, ale i kamerovou techniku a po návratu do rodného města se rozhodl, že se stane filmařem a nepřevzme rodinný byznys. Celkem za svoji kariéru natočil 64 filmů. Jedny z jeho prvních krátkých filmů, *Most a Déšť*, jsou výrazně ovlivněny tehdejšími avantgardisty, jako je **René Clair** či **Sergej Ejzenštejn**. Ve třicátých letech začíná být v jeho tvorbě patrný vliv levicového smýšlení a filmy se stávají politicky angažovanými. Nejznámější je *Borinage* vytvořená ve spolupráci s belgickým režisérem **Henri Storckem**.



Rain

Tvoří tedy poetické dokumenty (např. dokument *Rain* z roku 1928, který zaznamenává projekční letní sprchu nad Amsterdamem), jako druh reakce proti obsahu a rychle krystalizujícího se gramatického raného hraného filmu. Poetický režim se vzdálil od editace kontinuity a místa a toho organizování obrazů hmotného světa pomocí asociací a vzorů, a to jak z hlediska času, tak prostoru. Chyběly dobře zaoblené postavy – „živí lidé“; místo toho člověka v těchto filmových objevech jako entitu, stejně jako ostatní, které se nacházejí v hmotném světě. Filmy byly dílčí, impresionistické, lyrické. Jejich narušení soudržnosti času a prostoru – soudržnost upřednostňovaná současnými hranými filmy – lze také považovat za prvek modernistického protimodelu filmového vyprávění. „Skutečný svět“ byl rozdělen na fragmenty a esteticky rekonstituován pomocí filmových forem.

3.2.2 JEAN VIGO

Jean Vigo je francouzský filmový režisér a dokumentarista. Vigo debutoval filmem *Na slovíčko, Nizzo!* (1930), osobitým, sociálně-kritickým dokumentem o životě na francouzské Riviéře. Ve slunném pobřežním městě Nice si zámožní turisté užívají v luxusních hotelích a kasinech. Opomíjeni jsou místní zástupci pracující třídy, kteří uklízejí ulice a připravují

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

se na každoroční karneval. Omezené finanční možnosti víceméně přiměly Jeana Vigo zahájit filmařskou kariéru tímto krátkým dokumentem. *A propos de Nice* není Vigovou nejambicióznější prací, ale je pozoruhodné, kolik osobitosti a životní zkušenosti z této krátké, ale silně působivé práce vyznačuje. Vigo, za asistence nadaného kameramana Borise Kaufmana, předvádí unikátní portrét města, jež si oblíbil, když se zotavoval se svých opakovaných dýchacích potíží. *A propos de Nice* není ani tak dokumentem o Nice, ale spíše brilantně zpracovaný výpad proti všemu, co mladý debutující filmař Jean Vigo nenáviděl. Je to chytré, okouzující, ale také nebezpečně podvratné. Následoval *Taris, roi de L'eau* (Jean Taris, plavecký šampion, 1932), technicky inovativní krátký dokument o slavném plavci Jeanu Tarisovi.

Vigo se věnoval i hranému filmu jeho debutem je dnes už legendární středometrážní film *Trojka z mravů* (1933), v němž oživil vzpomínky na své neradostné dětství ve školních internátech. Film byl kvůli nelichotivému zobrazení výchovných metod a anarchistické revoltě ve Francii brzy zakázán a uvolněn do kin až v roce 1945. Když byl po čtvrtstoletí zrušen zákaz *Trojky z mravů*, stala se kultovním filmem pro tvůrce francouzské nové vlny, Truffauta inspirovala k natočení filmu *Nikdo mě nemá rád*. Vigo jako první přišel s myšlenkou sdružování přátel menšinové kinematografie, takže se k němu hlásí současné hnutí filmových klubů.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Poetický dokument nedbá kontinuitního střihu. Stejně tak nedodržuje šablonu konkrétního místa v čase a prostoru, která je pro dokumentární film jinak typická. Nejde ani o hlubokou sondu do psychologického rozpoložení sociálních herců, ti mají obvykle stejnou hodnotu jako ostatní objekty filmu. Více než kterýkoliv jiný poskytuje poetický typ prostor pro alternativní formu poznání, náladu, atmosféru, emoce.

Sociální dokument stojí na opačné straně než dokument sociologický. Tento typ filmu chce něco popisovat a zároveň odhalovat určité situace, které jsou považovány za nepřípustné.

4 PODOBY ZVUKOVÉHO DOKUMENTU, UŽITÍ KOMENTÁŘE, LEHOVEC

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Vývoj filmové technologie rozvinul mnohé odvětví umění a jedním z nich byla i dokumentární tvorba. Rozvoj zvuku doplnil do filmu možnost doplnit vizuální informace zvukovými. Také rozvinul nové možnosti jeho užití – např. komentář nebo zachycení ruchů z prostředí na podkreslení atmosféry.

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení se s funkcemi a podobami zvuku v dokumentu
- Představení významných autorů

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Zvukový film, zvukový dokument, komentář, ruch, šum, ticho, Lehovec

4.1 Zvukový film a podoby zvukového dokumentu

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 pořízených 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.

Přístupů ke zvuku, potažmo hudbě, v oblasti dokumentárních filmů je celá řada. Autoři různých medailonů či televizních dokumentů vycházejících z faktů se nemusí obávat použití klasický hudební podkres. Práce režisérů a zvukařů, kteří chtějí vytvořit dokument

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

realistický, nemanipulativní, je složitější. Jistě, od hudebního doprovodu se dá zcela upustit – konečně má jít o montáž minimálně postprodukčně upravovaných obrazů. Se zvukovým doprovodem, jakožto s celou zvukovou stopou, se však dá naložit i kreativně

4.1.1 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 **asynchronní 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*.

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.

4.2 Dokumentární hlas a jeho formy

Dokumentární film užívá stejných kinematografických prostředků jako film hraný, ale užívá je odlišně. Hlas dokumentu slouží především k vyjádření režisérova pohledu na určité téma. Formy dokumentárního hlasu se dělí podle Nicholse na přímé oslovení a nepřímé oslovení.

Přímé oslovení je složeno z ukotveného a neukotveného oslovení. V případě ukotveného oslovení vidíme osobu či sociálního herce a slyšíme tzv. hlas autority, kterým je reportér. Dalším projevem ukotveného oslovení je rozhovor. Vidíme dotazovaného, popřípadě vidíme či slyšíme tazatele. Neukotvené přímé oslovení nastává v případě, kdy nevidíme

mluvčího. Patří sem hlas shůry (komentář mimo obraz) a titulky, písemný materiál určený divákovi.

Nepřímé oslovení je rovněž složeno z ukotveného a neukotveného oslovení. Ukotveným oslovením je oslovení zprostředkované sociálním hercem. Jedná se o pozorování. Divák sleduje sociálního herce, jak se zabývá svým životem a na základě tohoto pozorování odvozuje určité informace. Naproti tomu neukotvené oslovení je zprostředkováno filmovými postupy, tedy filmovou formou. Patří sem zejména střih, kamera, hudba. Divák je vybízen k interpretaci zvolených postupů.

4.2.1 RÉTORIKA

Známe tři tematické oblasti rétoriky, která se objevuje v dokumentárních filmech, a to řeč poradní, řeč soudní či historická, řeč oslavná či kritická. V analyzovaných filmech se uplatňují poslední dva typy. Řeč soudní či historická obžalovává či obhajuje dřívější jednání. Je ohlédnutím se za minulostí, kterou se snaží objasnit. Důležitou roli hrají fakta a jejich interpretace. Poskytnuté důkazy však ve většině případů podléhají více než jedné interpretaci. Do řeči oslavné či kritické spadá biografie, deník či filmová esej. Dochází ke chvále či k hanění lidí. Problém může nastat v absenci nezaujatosti, která se projeví na způsobu prezentace zachycovaného člověka. Dojem autenticity může být sporný, protože střih vytváří nové významy. Tento typ rétoriky si zvolí osobu či situaci a citově i morálně ji zabarví. Nabízí k diskusi skutečnou podstatu člověka.

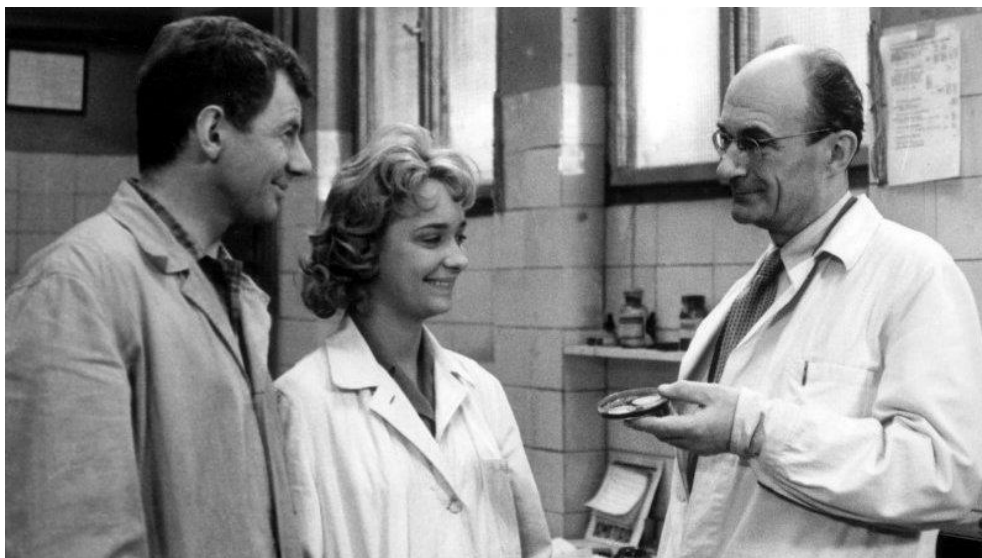
ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zhlédněte snímek *Radostné práce*. Sledujte užití výrazových a zvukových prostředků v dokumentu a práci s ilustračními záběry.

4.3 Jiří Lehovec

Jiří Lehovec byl českým průkopníkem v několika filmových oblastech. V meziválečném období se podílel na utváření české filmové avantgardy, v éře socialistického realismu vynikl živými dokumentárními portréty uměleckých osobností a na začátku šedesátých let předjímá svým druhým hraným snímkem *Mykoin PH 510* žánrovou formu doku-dramatu.



Mykoin PH 510

Lehovec se k hrané režii propracovával postupně. Nejprve byl asistentem režie při natáčení filmu Ladislava Broma *Skalní plemeno* (1944), poté zastával pozici pomocného režiséra u Vávrova historického dramatu *Rozína sebranec* (1945). V roce 1947 pak spolupracoval na Cikánově komedii *Alena*. V letech 1949–1950 působil na Barrandově již jako režisér hraných filmů. Do tohoto období spadá také vznik jeho celovečerního debutu *Přiznání* (1950). Jiné hrané filmy však zůstaly nerealizovány. Schvalovacím procesem neprošly scénáře *Pro jeden život* (1948) o Židovi ukrývajícím se během války v bytě jeho árijské přítelkyně a *Oživlý stín* (1949) o legendárním pražském kinaři Viktoru Ponrepovi. Oba nedokončené projekty byly inspirovány skutečností a dokazují Lehovcův přístup k hrané režii: „*Mou ctížádostí byly i dlouhé hrané filmy – s nefabulovaným dějem, s dějem podloženým fakty (viz literatura faktu). Chtěl jsem je točit v reálu – nikoli v ateliéru, s neherci s civilním projevem, v rozptýleném světle, s ruční kamerou v pohybu atd. Ztělesněním většiny mých představ byl italský neorealismus.*“¹

Dlouhým cenzurním řízením procházel i *Mykoin PH 510*. Na příběh o českých vynálezcích penicilinu narazil Lehovec již ke konci války, kdy stříhal propagační film pro továrnu na léky v Měcholupech u Prahy. Mezi natočeným materiálem našel i záběry laboratorních misek obsahujících neznámou plísníovou kulturu. Na jejich základě se dopátral celého pozadí případu: během německé okupace vyvinula skupina vědců ve zdejší továrně antibiotikum, které v té době nebylo v Čechách ještě dostupné. Výzkum probíhal v naprostém utajení, aby se případný objev nedostal k nacistům, kteří rovněž usilovali o objevení penicilinu. Lehovec chtěl kauzu zpracovat při nejbližší vhodné příležitosti do podoby hraného filmu s dokumentárními prvky. První verze scénáře vznikla ještě před rokem 1948. Kvůli připomínkám schvalovacích orgánů však musel být scénář několikrát přepracováván, než byl film konečně v roce 1962 připuštěn do výroby.

Natáčení probíhalo z větší části v reálném prostředí továrny, pouze některé scény byly pořízeny v barrandovských ateliérech. V nich byla na základě podkladů od vědeckých spolupracovníků vytvořena architektem Borisem Moravcem detailní rekonstrukce dobové laboratoře. Celkovému realistickému vyznění filmu napomáhá i střídání herecké pojetí.

¹ LEHOVEC, Jiří, STRUSKOVÁ, Eva, *Neuskutečněné projekty Jiřího Lehovce*. Film a doba 41, 1995, č. 3, s. 145.

Lehovec do hlavních rolí obsadil vesměs neznámé herce – zčásti kvůli věrohodnému účinku, zčásti kvůli pozornosti diváků, která má směřovat k hlavnímu „aktérovi“ celého dění, jímž je samotný lék mykoin.

Ve snaze natáčet střízlivý příběh střízlivými prostředky zvolil režisér záměrně lehce archaizující vizuální styl, postavený na statických celcích, snímání objektivu s krátkou ohniskovou vzdáleností a dokumentárně laděném obraze. Převažující strohý černobílý materiál kontrastuje s vybranými barevnými sekvencemi, jež podtrhují dramatický rozměr příběhu. Pasáže laboratorních pokusů, snímaných v makrodetailech, připomenou Lehovcovu starší abstraktní tvorbu. Jejich výrazu odpovídá ve zvukové stopě atonální elektronická hudba Zdeňka Lišky.

Ukázkou práce s komentářem v je v Lehovcově tvorbě snímek *Radostná práce*. Poválečný dokument nabádající k obnovení práce v severočeských textilních závodech, dříve zaměstnávajících zejména pracovníky německého původu. Vedle náborového gesta jde o ukázkou pracovních postupů výroby různých typů látek – od hedvábí po froté. Jiří Lehovec zde využil filmové metráže, kterou pořídil již za okupace pro své snímky *Miltex* a *Usměvavá práce* – oba propagující náhodskou textilku Mautner Textilwerke. Nový film odlišovalo pouze několik přidaných sekvencí, střih a samozřejmě komentářem, jenž obrazům dodával zcela odlišný význam.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Příchod zvuku navždy změnil podobu kinematografie a také tvář dokumentaristiky. Umožnil autorům obohatit své snímky o komentáře nebo jiné audio složky, které byli do té doby nereplikovatelné běžnému obecenstvu. Posouvají se hranice možného a také vznikají nové stylizační formy užití nového objevu.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

5 FREE CINEMA, KOUZLO SYNCHRONNÍHO ZVUKU. WISEMAN



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Nic nezměnilo dokumentaristiku tak jako příchod synchronního zvuku. Formy, stylové prostředky i způsob jakým se k dokumentu přistupuje bylo nutné přehodnotit. Mladí režiséři z nastupující generace autorů tuto výzvu uvítali a rozvíjeli nová umělecká hnutí – Free Cinema. Snažili se osvobodit a očistit film.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení se s hnutím Free Cinema
 - Představení významných autorů a zakladatelů jednotlivých stylů
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Free Cinema, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, Frederick Wiseman

5.1 Nástup kontaktního zvuku

Tak jak příchod zvukového záznamu na začátku 30. let uskutečnil revoluci v hraném filmu i dokumentu, tak natáčení s kontaktním zvukem přineslo volnost, kterou dokumentaristé požadovali. Vynález Charlesa E. Beachella, který použil perforovaný pás vyhovující stejným podmínkám jako 16 mm film způsobil, že v roce 1957 se 95 % nahrávání v terénně uskutečnilo již tímto způsobem. Lehčí materiál i kamery umožnili dokumentaristům jednoduše proniknout tam, kam potřebovali bez toho, aby vzbudili nežádoucí pozornost.

Citlivější materiál také umožnil absenci osvětlovačů, takže štáb se postupně redukoval na kameramana a režiséra anebo na samotného kameramana (a režiséra v jedné osobě). Tento pokrok umožnil tedy i přístup k filmové tvorbě více potencionálním autorům.

5.2 Free cinema

Pod názvem **Free Cinema** byl v roce 1956 v londýnském Národní filmovém divadle uvedený blok tří krátkých filmů od začínajících režisérů. Promítání doprovázel krátký manifest napsaný Lindsay Andersonem, v němž vyjadřuje společnou víru ve svobodný

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

film, v silu obrazu i zvuku. „Obraz vypráví. Zvuk zesiluje a komentuje. Velikost je nepodstatná. Dokonalost není cílem. Postoj znamená styl. Styl je postoj.“

Mladá generace filmových kritiků a tvůrců se formovala kolem redakce časopisů *Sight and Sound* a *Sequence*, kde zveřejňovali své kritické názory, a také souběžně s literární skupinou *Rozhněvaných mladých mužů*. Levicově orientovaní rebelové, jejichž postoje vyhrožovali v univerzitním prostředí, kritizovali britskou konzumní společnost, konzervativní morálku a společné konvence. **John Osborne, Kingsley Amis, John Braine, John Wain** či **Malcolm Bradbury** se ve svých dílech zaměřili na život střední pracovní vrstvy, zejména na životní deziluzi mladých mužů, jejich nenaplněné touhy, agresivitu plynoucí z frustrace, násilnické partnerské vztahy, (v nichž jsou ženy v poloze pasívní oběti lásky). Za hněvem a konfliktem stojí osamělost, bezmocnost a deziluze z tradiční britské společnosti. V roce 1956 byla představená divadelní hra **Johna Osborna** *Ohlédni se v hněvu*, která se stala přímo generačním manifestem.

Nastupující generace filmařů vyjadřovala nesouhlas se stavem britského filmu, volala po „svobodném filmu“, který by vycházel z reálného života a osobní zkušenosti a pravdivosti tím, že hovoří o životě Britů, zejména pracující střední vrstvy, mládeži ve víru pop-kultury, hudební a taneční zábavy. Filmař a kritik **Lindsay Anderson** ve filmu *O Dreamlandu* (1953) bez narativu a komentáře, pouze na základě obrazově-zvukových montáží, vytvořil portrét zábavního parku s nabídkou laciné, nenáročné zábavy určené průměrné konzumní společnosti. V dokumentu *Poznamenané děti* (1954) sleduje výuku řeči u neslyšících dětí a trpělivou učitelku, která je učí odčítat z pohybu rtů. Ve filmu *Každý den kromě Vánoc* (1957) zaznamenává každodenní provoz londýnské centrální tržnice.



O Dreamland

Na rozdíl od parku *Dreamland* celkem odlišný druh zábavy poskytuje Karel Reisz a **Tony Richardson** ve filmu *Mamička to nedovolí* (1956) – energii nabitý džezový klub, ve kterém se setkává mládež, pracující třída i „lepší společnost“. **Karel Reisz** pocházel z české židovské rodiny a patřil k 669 dětem zachráněným Nicholasem Winstonem. Do Británie přišel jako 13ročný, na konci války již bojoval v jednotkách Britského královského letectva (RAF). V téměř hodinovém dokumentu *My jsme chlapci z Lamberthu* (1959) se zaměřuje na životní styl teenagerů, natáčí je v jejich domácím, školském i pracovním prostředí, ve volném čase, organizuje zábrany, sleduje stravovací návyky apod. Tuto sociologickou

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

sondu do společnosti prokládá výpověďmi přímo na kameru i mimo ni, komentářem i taneční hudbu.

John Schlesinger, který začíná v britské televizi, zaujal dokumentem *Hlavní stanice* (1961). Sleduje v něm všechny možné momenty jednoho dne na železniční stanici: čekající cestující, zaměstnanci, služby, ztráty a nálezy (aj děti), úschovnu zavazadel, kuriózní situace (předchozí pravdivě) i rasovou segregaci.

Režiséři z generace Free Cinema se postupně odkláněli od původních témat, kterými byl život pracující vrstvy, směrem k módnímu stylu swingujícího Londýna až k hollywoodské mainstreamové komerci.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zaměřte se na díla autorů z Free Cinema: *O Dreamlandu*, *Poznamenané děti* a *Mamička to nedovolí*. Zamyslete se jak autoři přistupují k jejich tvorbě a v čem spočívá ono „osvobození filmu“.

5.3 Frederick Wiseman

Frederick Wiseman je americký filmař, dokumentarista a divadelní režisér. K dokumentární tvorbě dostal přes právnické vzdělání. Jeho největší téma jsou instituce – nemocnice, střední škola, základní vojenská služba, centrum sociální péče, policejní okrsek – a otevřel „problémy“, které se zde vyskytovali. Díky tomuto přístupu odkrývá přiznanou i nepřiznanou konformitu a nerovnoprávnost americké společnosti. Wisemanovy filmy jsou také zamyšlením nad demokracií.

„Moje filmy zaznamenávají nezinscenované, neovlivňované události, ale střih je velmi manipulativní, stejně jako natáčení. Už jen, co chcete natáčet, jak to natočíte, způsob, jakým to sestříháte, všechny tyto věci představují subjektivní rozhodnutí, která musíte učinit.“

Frederick Wiseman

Instituce tedy stěžejní téma rezonuje jeho filmografií: *High School* (Střední škola, 1968), *Hospital* (Nemocnice, 1970), *Welfare* (Sociální péče, 1975), *Meat* (Maso, 1976) a jeho nejnovější dílo *State Legislature* (Státní legislativa, 2006). Úspornost a popisnost jejich názvů téměř hraničí s abstraktností. Wisemanovy filmy, mezi něž patří i několik klíčových děl amerického cinéma-vérité, jsou typické jak svým charakteristickým pozorovacím stylem, tak i metodou, jakou jsou natáčeny: režisér, který vystudoval práva a věnoval se sociologickému průzkumu, tráví dlouhá období pozorováním svých objektů. A na rozdíl od ostatních postav na poli cinéma-vérité a cinema direct ve své pozici vzdáleného pozorovatele zůstává.

Během své dlouholeté filmové kariéry (přes čtyřicet let) se ze samotného Wisemana díky jeho hlubokému zájmu o všechny aspekty americké společnosti (mnohá témata, jimiž se Wiseman zabýval, považovali ostatní režiséři za nedotknutelná) stala svým způsobem

instituce. Společně se svými vrstevníky jako je Richard Leacock, D. A. Pennebaker či bratři Maysleové dnes působí jako postarší státník mezi hrstkou amerických autorských dokumentaristů (kam se řadí např. Errol Morris a Michael Moore), kteří svým dílem změnili paradigma tohoto média. Wiseman, stejně jako výše zmínění autorští filmaři, film nikdy nestudoval, ale k práci dokumentaristy se dostal jaksí oklikou. Stejně jako Errol Morris, jehož filozofické vzdělání je v etické a intelektuální rovině jeho díla velmi čitelné, Wisemanovo vzdělání právnické a praxe na poli sociologického průzkumu pravděpodobně vytváří podklad pro jeho zájem o to, jak fungují veřejné (a jiné) systémy a jak funguje veřejnost jako taková.

V tomto ohledu zřejmě nebude nikterak překvapivé, že Wisemanova režisérská kariéra začala v roce 1967 průkopnickým *Titicut Follies*, snímkem, který si vzal na mušku sociální otřesy své doby, vrhl oslepující světlo na sociální podmínky jednoho temného koutu společnosti – a za to se kolem něj rozpoutala soudní bitva, která trvala téměř 25 let. *Titicut Follies*, natočený černobíle na ruční kameru, v mnoha ohledech zachovává principy cinéma-vérité. Kronika života v nápravném zařízení v Bridgewateru, bývalé vězeňské nemocnici pro nepřičetné zločince, je ve své tragičnosti nezapomenutelným snímkem. Vykresluje portrét instituce, ve které je barbarské zacházení samozřejmostí (například ve scéně, kde vězně „sprchují“ hadicí v holé betonové místnosti), a ve které jsou hranice mezi životem a smrtí, existencí a zapomenutím, jenom mlhavé (v ikonické scéně násilně krmí vězně umírajícího hladem trubicí zavedenou do nosu a tato scéna je prostříhána scénou, ve které jeho tělo připravují k pohřbení). Stejně jako v ostatních Wisemanových filmech ani zde neslyšíme žádný komentář, ani žádné „mluvící hlavy“. Děj filmu komentují právě takové prostříhy a dlouhé záběry, komentář vzniká skrze vyzorovaný smysl a smysl vytvořený z asociací, které v divákovi ony dvě prostříhané scény probudí.

Přestože se ve filmu téměř neobjevil přímý komentář, jeho pointa neunikla vládním úředníkům a stát Massachusetts předvolal Wisemana po dokončení filmu před soud s tím, že Wiseman vniknul do soukromí nezpůsobilých vězňů bez jejich souhlasu a porušil ústní dohodu, která dávala státním úředníkům právo rozhodovat při finálním sestřihu filmu. Wiseman argumentoval tím, že jeho dílo bylo chráněno Prvním dodatkem, a že posloužilo zneužívaným vězňům v Bridgewateru, ovšem jeho připomínky byly vyslyšeny až v roce 1991, kdy byla poprvé povolena veřejná projekce tohoto snímku. Mezitím se ovšem ve Spojených Státech stala ze snímku filmová legenda, a to díky akademickým a dalším méně oficiálním projekcím.

SHRnutí KAPITOLY



Free Cinema – hnutí mladých britských dokumentaristů, kteří své filmy zaměřili na prožívání tehdejší Anglie. Tématicky se věnují s problémy vyplývajícími z tradičního třídního rozvrstvení společnosti a počátky mládežnické kultury v tomto období. **Lindsay Anderson, Karel Reisz** a **Tony Richardson** později přenesli dokumentaristické prvky a sociální akcenty Svobodného filmu do svých prvních hraných filmů.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

6 PŘÍBĚH V DOKUMENTÁRNÍM FILMU, SITUACE, TŘÍAKTOVÁ STRUKTURA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Vyprávění je totiž vůbec nejdůležitějším nástrojem jakékoliv filmové konstrukce. Rozvíjí představivost, navrácí minulost, zaznamenává současnost, navrhuje budoucnost, navozuje nálady a pocity, vyjadřuje vlastní filmařovu politickou a názorovou stránku. Nástroje vyprávění umožňují filmařovi prezentovat divákovi svět takovou formou, jakou si filmař přeje. Dokumentární tvorba se tomuto aspektu nevyhýbá i když nepracuje se zkonstruovanou formou nebo přímo fabulací.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení problematikou tématu a příběhu v dokumentaristice
- Představení základního narativního modelu – tříaktová struktura



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Námět, téma, výstavba díla, struktura, tříaktová struktura

6.1 Příběh a téma v dokumentárním filmu

Průkopníci dokumentárního filmu vždy tvrdili, že hlavní pohnutkou vzniku tohoto nového druhu umění nebyla touha po přinášení nových estetických kvalit, nýbrž potřeba pokrývat reálná témata okolního světa, kterým se do té doby nedostávalo pozornosti. První dokumentaristé netoužili po okázalé prezentaci nových uměleckých manýr. Zcela obyčejně chtěli zobrazit skutečnosti, o nichž se domnívali, že si zobrazení zaslouhují. Šlo jim o obsah, nikoliv o formu.

Základní myšlenku při hledání tématu pro dokumentární film vyslovil ve své knize *Directing and Producing for Television: A Format Approach* Ivan Cury. Tvrdí totiž, že jedno z nejlepších míst pro začátek hledání materiálu na dokument je život každého z nás. Podle něj lze příběhy najít doma nebo v práci, nebo přes speciální zájmy a koníčky. Výborným zdrojem nápadů jsou údajně i noviny a časopisy.

Od námětu a scénáře ke konečné podobě dokumentu vede poměrně dlouhá a spletitá cesta, která rozhodně nekončí přesně tam, kde scenárista chtěl. Již Ivens ostatně k zrození dokumentárního filmu poznamenává, že se vždy snažili vyvarovat se suchého poučování a

nesnažili se filmové plátno použít pouze jako okenní tabuli, přes kterou se díváme na skutečnost, nýbrž se pokoušeli realitu rozcupovat a její fragmenty uspořádat umělecky tak, aby byla pravda očištěna, zjednodušena a prohloubena. Pro filmový dokument, jehož osou je dokumentární příběh, v nejširším slova smyslu, spočívající svým těžištěm v jednání postav, je pak jejich přesný výběr klíčovým bodem úspěchu, tvrdí Adler.

Při výběru námětu na filmové zpracování, je třeba podle Johna Ellise myslet na potencionální diváky tohoto díla. Lidé totiž podle něj sledují dokumentární filmy, protože dávají klíčový vhled na životy, víru a praktiky lidí, kteří sdílejí náš svět. Nabízejí něco, co nevidíme nebo nemůžeme vidět každý den. Dokumentární filmy nás vytrhují ze životů, které známe a nabízejí nám jiný způsob života, něco zvláštního, často i nepřijemného, ale vždy poučného.

Pokud se budeme chtít vymezit dokumentární film, nejčastěji narazíme na „tři příkázání“, která by měl filmař ctít, aby se nezpronevěřil dokumentárnímu kodexu. Prvním „příkázáním“ je **scénář**; zatímco hraný film musí nějakou formou scénáře disponovat před samotnou fází natáčení, u dokumentárního filmu vzniká scénář až po natočení materiálu. Scénářem je ovšem míněna především předem vymyšlená zápletka. Dokumentarista k látce přistupuje s vědomím koncepce, podle níž ostříhá rozbujelost použité filmové suroviny, ale během natáčení je režisérem hlavně faktor náhody, nepředvídatelnosti, ba je žádoucí, aby se filmovaná skutečnost a její aktéři ubírali neplánovanými směry. Specifický je ostatně i značný nepoměr mezi délkou natočené metráže a mezi délkou výsledného filmu. Bod druhý hovoří o **hercích**; nejde nám tu o rozdíl mezi hercem a nehercem, ale o rozdíl mezi nápodobou a sebe prezentací. V lidské přirozenosti je předvádět se, do určité míry se stylizovat, k čemuž člověka přítomnost kamery ponouká zvýšenou měrou, hranici dokumentu ovšem nepřekračuje naplňování role, byť přemrštěné – člověk může hrát, ale ne někoho jiného. Třetí položkou jsou **kulisy**; cokoli se odehrává, má se odehrávat v reálném a autentickém prostředí, nikoli v místě speciálně připraveném či dokonce cele zbudovaném pro potřeby natáčení.

Prohlášení, že dokumentarista pracuje s realitou, která existovala i před filmováním a bude existovat i po něm, zatímco hraný film si svou realitu uměle konstruuje, můžeme položit na závěr jako zastřešující tezi.

Ovšem i tato tři zmíněná pravidla jsou do určité míry problematická. I kdybychom přistoupili na premisu, že natáčení je řízeno principem náhody, latentní podoba scénáře je v hlavě tvůrce neustále přítomná a útržky reality, které se skřípavě třou o jeho koncepci vyznění, stejně neuniknou zásahu nůžek. Svoboda a neohraničenost dokumentárního scénáře pak zůstávají něčím velmi formálním a slupkovitým. Premisu nevstupování do cizích rolí porušuje už otec zakladatel moderního dokumentu Robert Flaherty, který v *Muži z Aranů* sestavil ideální rodinu z obyvatel ostrova, aniž by mezi těmito vybranými lidmi dané příbuzenské vztahy skutečně panovaly. Žena, ztělesňující tu manželku a matku, s nejvyšší pravděpodobností tyto společenské role naplňovala i ve skutečnosti, ale rozhodně ne vůči právě tomu muži a tomu dítěti ve filmu. Stejně diskutabilní se stávají i ty dokumentární filmy, které se pokoušejí z fragmentů a stop minulosti vykonstruovat nějakou historickou událost či epochu. Zvláště když spadá tato realita do období předkinematografického, použije tvůrce mnohdy techniku rekonstrukce s herci speciálně k tomu najatými a kostýmovanými. Rekonstrukcí myslíme skutečnost simulovanou na základě známosti podmínek, za nichž proběhla, ale která se sama znovu neuskuteční. Budou se snad u takového snímku diváci bouřit, že se nejedná o dokumentární, nýbrž o hraný film? Stejně bychom mohli nahlížet i na požadavek nepoužívání kulis. Mnohdy

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

dokumentarista naaranžuje svého aktéra před takové pozadí, které je podle něj vypovídající nebo malebné, aniž by tu byla jistota či pravděpodobnost, že by se do takového vztahu figura-pozadí umístil aktér sám.

V dokumentu se tedy snažíme o zachování reálnosti dané situace, o tematizování příběhu o rozvinutí situace a také, pokud je to možné částečně o zachování objektivní pravdy.

6.2 Tříaktová struktura

Tříaktová struktura je model používaný v narativní beletrii, který rozděluje příběh na tři části. Často bývají označeny jako **Nastavení**, **Konfrontace** a **Rozlišení**. Tyto struktury byly popsány různými způsoby už ve čtvrtém století našeho letopočtu – **Aelius Donatus** a také tuto teorii rozvinul scenárista a filmový teoretik **Syd Field** ve své knize z roku 1979 *Scénář: Základy scenáristiky*.



K ZAPAMATOVÁNÍ



Tříaktová struktura členění dle Syd Fielda.

První dějství se obvykle používá k výkladu, k navázání hlavních postav, jejich vztahů a světa, ve kterém žijí. Později v prvním dějství dojde k dynamickému incidentu na obrazovce, známému jako podněcování nebo katalyzátor, který konfrontuje hlavní postavu (protagonistu) a jejíž pokusy o řešení tohoto incidentu vedou ke druhé a dramatictější situaci, známé jako první zápleтка, která (a) **signalizuje konec prvního aktu**, (b) **zajišťuje život pro protagonistu už nikdy nebude stejný** a (c) **nastolí dramatickou otázku, na kterou bude zodpovězeno vyvrcholení filmu**. Dramatická otázka by měla být formulována z hlediska výzvy hlavního hrdiny k akci (Získá X diamant? Dostane Y dívku? Zajme Z vraha?). Druhý akt, označovaný také jako „rostoucí akce“, obvykle zobrazuje pokus protagonisty o vyřešení problému vyvolaného prvním bodem obratu, jen aby se ocitl ve stále se zhoršujících situacích. Jedním z důvodů, proč se zdá, že protagonisté nejsou schopni vyřešit své problémy, je to, že ještě nemají dovednosti zvládat síly antagonismu, které jim čelí. Musí se nejen naučit nové dovednosti, ale dosáhnout vyššího pocitu vědomí toho, kdo jsou a čeho jsou schopni, aby se vypořádali se svou nesnází, což zase mění, kdo jsou. Toto se označuje jako vývoj postavy nebo oblouk postavy. Toho nelze dosáhnout osamoceně a obvykle jim pomáhají a navádějí se mentoři a protagonisté. Třetí dějství představuje rozlišení příběhu a jeho dílčích zápletek. Vrcholem je scéna, nebo sekvence, ve kterých jsou hlavními napětí příběhu je přivedl do své nejintenzivnější bodu a

dramatické otázka, takže protagonista a další postavy s novým pocitem, který ve skutečnosti jsou.

Je třeba zdůraznit, že obecně přijímaná konvenční filmová struktura (tj. lineární tříaktový model) není jediná. Existují i jiné filmové struktury, které můžeme používat. Než se pustíme do rozboru konvenčního modelu, stručně si shrneme, v čem je konvenční struktura dobrá, v čem naopak ne a jaké jsou ostatní dějové struktury (kterým se budeme věnovat později). Tato teorie konvenční scenáristiky má význam pro narativní strukturu s jedním hrdinou rozdělená do tří dějství, která stupňuje napětí až k mocnému vyvrcholení. Někteří teoretici považují tuto strukturu za jediné možné paradigma. Z dějin kinematografie ale víme, že lze na vyprávění uplatnit i jiné postupy. Film nemusí být o duševním vývoji jedné postavy, ale může se zabývat sociální tematikou a nemusí mít šťastný konec, naopak konec může být zničující, a přitom být přijat s nadšením. Existuje také řada úspěšných filmů, které vůbec neodpovídají lineární struktuře s jedním hrdinou – např. klasiky *Občan Kane* (Citizen Kane, 1941), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven, 1960), prakticky všechny válečné filmy či rodinná dramata (pro něž je typické, že sledujeme jednání uvnitř skupiny více osob). I vrcholná díla dramatiků, Shakespearem počínaje a Ibsenem a Čechovem konče, se zabývala příběhy s více hlavními postavami: Sen noci svatojánské nemá jen jednoho hrdinu a ani Čechov nenapsal svou hru o jedné sestře, ale o třech. Především také i když se na Aristotelovu *Poetiku* často odkazuje jako na důkaz, že konvenční lineární struktura vždycky byla a je jediným způsobem, podle kterého se mají v západní civilizaci vyprávět příběhy, Homérova *Odyseia*, nejslavnější příběh o cestě naší kultury, je nelineární a epizodický. Kromě toho Aristoteles se o jeho struktuře vždy vyjadřoval velmi obdivně, pouze ji vnímal jako nevhodnou pro divadlo.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zhlédněte libovolný dokument a hledejte v něm princip tříaktové struktury. Platí toto pravidlo?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Film od počátků pronásledují tendence k zachycování „proudu života“ v dramaturgii a syžetové výstavbě filmu je nepochybně protějškem a přirozeným doplňkem stupňovaných snah po autenticitě (opravdovosti) i dokumentárnosti ve filmově inscenační vrstvě. Dokumenty obsahují příběhy, které umocňují poselství a téma samotného filmu. Ona personalizace problému dosahuje onu emoční a citovou líni mezi příběhem a divákem.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

7 PORTRÉT VS. MEDAILON



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V okamžiku, kdy filmaři začali přistupovat k lidem, aby je důvěrněji poznali a aby s nimi hovořili, začalo hnutí cinema vérité. Bylo hned cítit, že tu jde o nový vztah mezi tvůrci a lidmi, že se točí film s lidmi, kteří jsou autorovi velmi blízcí.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení definicí portrétního a medialonového
 - Představení příkladů užití těchto forem
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Portrét, rozhovor, interview, Medialon

7.1 Dokumentární portrét

Televizní obrazovky jsou v dnešní době plné portrétních dokumentů a tento žánr se proto těší velké oblibě. Zdá se, že „pravé“ životní příběhy jsou pro široké publikum poutavým lákadlem. Pro dokumentaristu to znamená proces hledání člověka, který by byl současně zajímavý a zároveň sdílný a dobrý vypravěč. Ač se to zprvu nezdá, je to úkol velmi nelehký, i když je kolem každého z nás mnoho výjimečných lidí, kteří by měli o čem vyprávět. Nasnadě je potom otázka, co je na takovém dokumentárním portrétním tvůrčího. Vždyť dokumentarista pouze posadil před kameru člověka a ten mluví. Je ale důležité najít takového člověka, co má co říct. Vzbudit v něm důvěru. Přesvědčit ho, aby se posadil před kameru. Vytvořit takovou atmosféru, která by onu zповěď umožnila a nepotlačovala. To není málo.

K tomu, aby se nám výše uvedené povedlo, aby kamera mohla snímat člověka ve skutečném (autentickém) životě, je nezbytné vyřešit si otázku, zda a jak portrétovaného neherce režijně vést. Člověk za kamerou v naprosté většině případů přímo komunikuje s člověkem před objektivem a na průběhu jejich vzájemné komunikace závisí do značné míry podoba a hodnota výsledku. Tento vztah můžeme nazvat specifickým režijním vedením postavy. Taková situace klade značné nároky na osobní kvality autora, jeho schopnosti, dovednosti, ale také znalosti a zkušenosti. Zde se klade důraz na vztah mezi autorem a portrétovaným a snahu o minimalizaci přítomnosti techniky. Je to ale poměrně obtížné a mnohdy i psychicky značně vyčerpávající. Pro dodržení objektivitu portrétního je

dobré dodržet tyto pravidla, která přispívají k přirozenosti a věrohodnosti člověka – neherce před kamerou ve čtyřech bodech.

1. Izolace od vlivů techniky.
2. Snímat pouze akce, na které je tento člověk navyklý v běžném životě.
3. Snímat, pokud možno v prostředí, které důvěrně zná a kde se dobře cítí.
4. Nenutit snímaného člověka do hereckých akcí.

S natáčením je ale nejlépe začít až tehdy, když mezi dokumentaristou a portrétovaným vznikne otevřený, aktivní nebo dokonce přátelský vztah. První zásadou filmaře by mělo být před filmovanými lidmi potlačit důležitost samotného faktu natáčení a nezbytné přítomnosti techniky na minimum. Natáčení tedy předchází fáze hledání a objevování, která ostatně provází celý proces vzniku dokumentárního díla. Tato etapa však zdůrazňuje nutnost komplexního poznání osobnosti portrétovaného. Sledovat jeho schopnosti a způsoby reakcí v různých situacích, v soukromí i na veřejnosti, jeho návyky, způsob života, denní řád, charakteristická gesta, osobní záliby a oblíbené způsoby odpočinku, temperament v jednání s lidmi atd. I zde si role dokumentaristy žádá dobré pozorovací schopnosti a empatii.

PRO ZÁJEMCE



Zhlédněte snímek *Neohlížej se* od D. A. Pennebakerera. Sledujte, jakým způsobem autor zachycuje Boba Dylana a jak užívá kamerových a jiných výrazových prostředků filmu na vyjádření atmosféry.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Vytvořte koncept na dokumentární portrét libované osobnosti.

Připravte si základní schéma dokumentu vycházející z tříaktového paradigmatu (chronologické nebo významové členění) a také sadu 10 otázek pro respondenta (nezáleží na tom, zda je vaše osobnost živá nebo nikoliv). Otázky byste měli koncipovat jako „otevřené“, tedy vyhýbat se formulacím otázek na které lze odpovědět ano nebo ne.

7.2 Medialon

Videomedailon je dokumentární film menšího rozsahu, zaměřený na portrét zajímavé osobnosti. Síla osobního příběhu vždy byla a je inspirací a posilou pro každého zvědavého diváka. Na konkrétní lidské situaci lze ilustrovat výjimečnou sílu charakteru, znalosti a dovednosti, ale i aktuální trendy ve společnosti, byznysu a neziskovém sektoru. Medailonek může různou formou prezentovat osobní názory a postoje politické, společenské, kulturní, ale i zcela neznámé a zajímavé osobnosti.

Na rozdíl od portrétu nezabíhá do podrobností a klouže po povrchu a obvykle na jeho vytvoření stačí jedno nebo dvě natáčení.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Už od počátků historie kinematografie stál v centru zájmu filmových tvůrců člověk. Silný lidský příběh je tím, co dokumentaristé hledají. Při vytváření dokumentu ale tvůrce čelí mnoha nástrahám. Na jednu stranu si je vědom toho, že výsledný portrét nemůže být přesnou kopií osobnosti, ale spíše pohledem dokumentaristy na ni. Na druhou stranu se ale musí neustále snažit, aby tento pohled nebyl pokřivený jeho představami, názory nebo tvůrčím záměrem.

Dokumentarista se musí podřídít realitě, jakkoli je nedefinovatelná a prchavá. I v tomto případě je předpokladem poznávání. Autor portrétu musí svého hrdinu dokonale poznat, neustále se ptát a zjišťovat, jaký vlastně je.

8 VĚDECKÝ FILM, PAINLEVÉ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Rozmach televizního vysílání a VOD platformem odhalil poptávku po populárně-vědeckých snímcích. Obsah by sám o sobě nestačil. Důležitá je také forma. Tvůrci dokládají, že vědecký film nemusí automaticky znamenat nudný film, právě naopak. Atraktivita je dána především vizuální poutavostí, užitím speciálních efektů a také inovativními formáty. V nich se uplatňuje jak originální forma vyprávění, tak třeba dramatický model, soutěživost nebo hravost. Přitom ovšem vysvětlují klíčové vědecké poznatky, které ovlivňují dnešní svět.

CÍLE KAPITOLY



- Seznámení definicí a formou vědeckého filmu
- Představení nejvýraznějšího představitele vědeckého filmu – Jean Painlevé

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Vědecký film, popularizace vědy, Jean Painlevé

8.1 Vědecký film

Hranice vědeckého filmu jsou stejně tak nedefinovatelné jako hranice filmu dokumentárního, vůči němuž jej můžeme vnímat jako kinematografii techničtější, odbornější či jako jeho didaktičtější odnož. Nakonec ale, co na tom záleží! Není podstatné, abychom vědecké filmy definovali, ale abychom je natáčeli. Přesto mezi nimi existuje „ryzí“ druh, který si označení „vědecký film“ zasluhuje plným právem: mám na mysli ty filmy, ve kterých kinematografie odhaluje to, co žádný jiný výzkumný proces, ani lidské oko, zachytit nedokáže. Takto **Painlevé**, když filmoval kvasinky pro svůj snímek *Vědecké dílo Louise Pasteura* (L'Oeuvre scientifique de Pasteur, 1947, spolurežie G. Rouquier), při zrychlené projekci objevil, že se kvasinky nemnoží přesně tak, jak se usuzovalo. Proces je pro oko, jemuž vypomáhá pouze mikroskop, příliš pomalý na to, aby se jednotlivé fáze daly následně zrekapitulovat.

Když **Muybridge** a **Marey** točili své první vědeckovýzkumné filmy, nevynalezli pouze kinematografickou technologii, ale stvořili též její ryzí estetiku. Ta je totiž skutečným zázrakem vědeckého filmu, jeho nezdolným paradoxem. Ve vrcholné krajnosti pátravého, utilitárního výzkumu, v naprostém vyloučení estetických záměrů se jako mimořádný

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

a nadpřirozený dar rozvíjí filmová krása. Jaký druh „imaginativní“ filmové tvorby by si dokázal představit a zrealizovat fantastický sestup bronchoskopu do pekla bronchiálních nádorů, kde se všechna pravidla „dramatizace“ pomocí barev přirozeně projevují ve zlověstně modravých odlescích této očividně zhoubné rakoviny. Jakými zvláštními efekty by dokázal stvořit magický balet sladkovodních mikroorganismů, seskupených divotvorně pod okulárem jako v kaleidoskopu? Jaký skvělý choreograf, jaký šílený malíř, jaký básník by si dokázal představit tato uskupení, tvary a obrazy! Sama kamera ukrývá klíč k tajemství tohoto světa, kde se vrcholná krása současně ztotožňuje s přírodou a náhodou: tedy se vším, co zaručená tradiční estetika vnímá jako opak umění. Jedině surrealisté tušili existenci tohoto umění, které prozkoumává v téměř neosobním automatismu jejich imaginace tajnou továrnu na obrazy. Avšak **Tanquy**, **Salvador Dalí** a **Buñuel** se jen z dálky přiblížili k surrealistickému dramatu, ve kterém doktor de Martel blahé paměti při přípravách na složitou trepanaci nejprve do zátylku – oholeného a hladkého jako skořápka – vyrývá obrys tváře. Kdo to neviděl, nemá potuchy, kam až kinematografie dokáže zajít.

Skutečnost, že **Jean Painlevé** zaujímá jedinečné a výsadní postavení ve francouzské kinematografii, spočívá v porozumění, že ta nejzručněji provedená trepanace může vytvořit dva paralelní nedílné a absolutní postuláty, a sice zachránit lidský život a ztvárnit lobotomický stroj Otce Ubu. Například **Painlevého** *Upír (Le Vampire, 1939–1945)* je současně zoologickým dokumentem i realizací velké krvelačné mytologie zobrazené pomocí **Murnauova** filmu *Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922)*. Není bohužel jisté, že se této překvapivé kinematografické skutečnosti dostane širšího přijetí. Příliš totiž zavání skandálem, jenž by mohl otřást běžnými představami o umění a vědě. Možná proto se místní diváci bouřili a prohlašovali za svatokrádež jazzovou hudbu, která ve filmu **Jean Painlevého** *Sladkovodní atentáčníci (Assassins d'eau douce, 1947)* doprovázela maličká podvodní dramata. Zůstává pravdou, že rozum davu není vždy schopen respektovat, když se dotknou extrémů.

Vědecký film je tedy brilantní nástroj, kdy médium filmu, které je populární a „lehce stravitelné“ předkládá před diváka jakýsi odborný teorém, nebo disciplínu a analyzuje a bádá za pomoci filmových výrazových prostředků. Vědecký film tedy slouží k popularizaci vědy a také vytváří specifickou odrůdu dokumentaristiky.



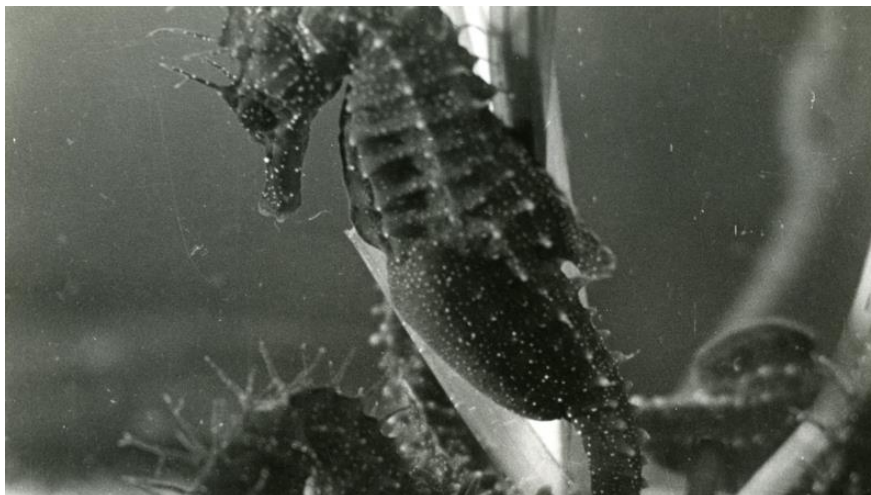
PRO ZÁJEMCE

Zhlédněte snímky *L'Hippocampe* od Painlevého a *Le monde du silence* od Jacques-Yves Cousteaua a zkuste porovnat režijní přístupy těchto autorů.

8.2 Jean Painlevé

Francouzský dokumentarista, biolog a vynálezce **Jean Painlevé** (1902–1989) patří k nejzajímavějším postavám světového filmu. Vskutku jen málokterý tvůrce populárně-naučných filmů totiž v nedlouhé historii filmu zanechal tak výraznou stopu, jako právě tento srdcem i duší bytostný individualista, který se s lehkostí a šarmem dokázal naráz pohybovat jak mezi umělci v komunitě pařížské avantgardy, tak mezi vědci v prostředí výzkumných pracovišť. Za svou mimořádně plodnou kariéru, která se prostírala od němé

éry prakticky až po nástup éry digitální, vytvořil na bezmála dvě stovky uhrančivě magických „vědecko-poetických“ filmů, převážně ze života rozmanité mořské fauny. Usiloval o spojení dvou zdánlivě nesouměřitelných světů: vědy a poezie, ale také rozumu a citu, poznání a tajemství.



L' hippocampe

Zvláště blízko měl pak k tvůrcům z řad surrealistického hnutí, s nimiž sdílel zájem o vše podivné, snové (psychoanalytické) a experimentální, opojení rychlostí – Painlevé byl mimo jiné profesionálním automobilovým závodníkem. Třebaže se nikdy nestal jejím oficiálním stoupencem, čile se podílel na aktivitách surrealistické skupiny. Do prvního (a zároveň posledního) čísla Gollova revue *Surrealisme* přispěl článkem „Nové zoologické drama“, v němž stavěl na výjimečnou vynalézavost Přírody nad umělost tradičních kinematografických námětů a volal po surrealistické estetice, která využije všech dostupných možností filmového média.

Asistoval při natáčení kultovní scény s mravenci u **Buñuelova** *Andaluského psa* (*Un chien andalou*, 1928) a natočil a poskytl záběry mořské hvězdičky pro snímek **Mana Raye** *L'Étoile de Mer* (1928). **Painlevého** fascinace surrealismem trvala i v následujících letech, jak je patrné nejen z mnoha jeho vlastních filmů, ale kupříkladu také z autorství doprovodného komentáře ke znepokojivému dokumentárnímu filmu z prostředí pařížských jatek *Krev zvířat* (*Le sang des bêtes*, r. **Georges Franju**, 1949).

Roku 1923 se **Painlevé** autorsky podílel na studii o zbarvení žlázových buněk larev pakomárů, kterou jako onehdy nejmladší badatel v historii (bylo mu pouhých jednadvacet let) prezentoval před francouzskou Akademií věd. Studia završil o rok později ziskem titulu z fyziky, chemie a biologie. Vzdor očekávání se namísto pokračování tradiční badatelské dráhy rozhodl dát přednost populárně-naučné kinematografii a neúnavnému dokazování hodnoty filmu pro vědecký výzkum. Roku 1928 uvedl před akademickou obcí svůj první snímek o zárodečném vývoji vajíček koljušky *Oeufs d'épinoche*, ten se však v zatvrzelé vědecké komunitě – kde mnozí byli skálopevně přesvědčeni, že film je, slovy Georgese Duhamela pouhou zábavou pro ignoranty.

Nedostatek pochopení mezi vědci však kompenzoval upřímný obdiv, jehož se Painlevému dostalo v uměleckých kruzích, namnoze ze strany spřízněných avantgardních tvůrců (mezi velké obdivovatele se kupříkladu řadil **Marc Chagall** či **Fernand Léger**). V

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

následujících letech se Painlevého snímky staly nedílnou součástí programů francouzských kin a brzy dosáhly značné oblíbenosti i mezi běžnými smrtelníky. O mimořádné popularitě Painlevého filmů svědčí mimo jiné i skutečnost, že Painlevého zřejmě nejslavnější snímek *L'Hippocampe* (Mořský koník, 1934) se ve své době dočkal „pokračování“ ve formě originální řady tematických šperků, které se prodávaly v luxusních butikách vedle akvárií s živými mořskými koníky.

Během války se Painlevé zapojil do protinacistického odboje a po léta byl nucen se ukrývat před tajnou policií. Okolnosti jej nakonec přinutily prehnout do Španělska – a to ve výrazně bondovském stylu: pod mořskou hladinou za užití potápěčské výbavy vlastní provenience. Po válce se podílel na obnově poničeného filmového průmyslu (zajistil např. cenný filmový materiál pro **Bressonovy Dámy z Bouloňského lesíka** či přelomové rustikální doku-drama Georgese Rouquiera *Farrebique*) a v rozpětí let 1946–56 byl předsedou Asociace francouzských filmových klubů. Stal se rovněž zakladatelem Ústavu vědeckého filmu a jednoho z vůbec prvních potápěčských klubů na světě. Vedle natáčení filmů organizoval bezpočet popularizačních filmových.

Painlevého dílo se de facto uzavírá se smrtí jeho milované múzy a družky Ginette. Jeho posledním snímkem je dokumentární film *Les pigeons du square* (Holubi na náměstí, 1982), v němž na parkové lavičce v pařížském Square des Batignolles, kol dokola obklopen skupinkou bedlivě naslouchajících dětí, rozpráví o životě a zvycích městských holubů. Snímek vrcholí poctou filmovému průkopníku Etiennu-Jules Mareymu, vynálezci fotografické pušky, které užíval ke studiu ptačího letu. Painlevého barvitý, v mnoha ohledech jen ztěží uvěřitelný život se uzavřel 2. července 1989 v nemocnici v Neuilly-sur-Seine.

Painlevého filmy nabízejí netradiční pohled do života jiných tvorů, převážně pak tvorů mořských a mnoha dalších pozoruhodných výplodů bezbřehé imaginace podmořského (a obecně vodního) světa. Každý Painlevého film se zpravidla soustředí na jednoho konkrétního tvora, přičemž jasnou a přehlednou formou představuje klíčové okamžiky v jeho životním cyklu, jako je dospívání, rozmnožování či lov/obstarávání potravy. Jak je u přírodopisných filmů zvykem, jsou doprovázeny mluveným komentářem. Tento však nenabízí toliko strohý výčet etologických či biologických fakt, nýbrž je ve své povaze silně poetizující a údivný, místy dokonce nenuceně humorný. Ve své okouzlené dikci tak Painlevého snímky nejednou připomenou polozapomenuté, leč stále inspirativní knihy francouzského „Homéra hmyzu“ Jeana-Henriho Fabreho, jehož Painlevé údajně čítával v dobách dětství.

Po celý život měl Painlevé ve zvyku natáčet každý svůj snímek ve třech verzích; a to ve verzi pro čistě vědecké účely, pro potřeby studijní a konečně pro široké publikum, přičemž tu poslední vždy nápadně pokrátí na délce (obvykle na stopáž nepřesahující patnáct minut) a tvůrčím způsobem obohatil o rozmanité hravé a imaginativní prvky, aby je pro nevědecké publikum učinil přitažlivějšími a zábavnějšími. Typické jsou pro Painlevého zejména kolážovité vsuvky, které nezřídka zdůrazňují souvislosti mezi lidským a zvířecím světem; tak v samém závěru již zmíněného filmu *L'Hippocampe* (1933) vložil do reje rozčilených mořských koníků prostřih na závodního koně; ve snímku *Acera ou Le bal des sorcières* (1972) prokládá obrazy titulních koulenek krátkými záběry známé francouzské tanečnice Loïe Fuller a konečně do snímku *Vampyr* zahrnul záběry z Murnauova *Upíra z Nosferatu* (1922).

Painlevé nadšeně experimentoval s rozmanitými technickými novotami. Ve svých filmech hojně využíval mikroskopickou fotografii, jež i ty nejmenší části živých bytostí přetváří do abstraktně a tajuplně vyhlížejících krajin, tak i jedinečné schopnosti filmu libovolně vládnout časem - např. k urychlení vývoje vajíček chobotnice pobřežní (jehož průběh, dodejme pro zajímavost, natáčel v laboratoři terénní stanice Arago v Banyuls-sur-mer, toho času pod vedením švýcarského „filozofujícího zoologa“ Adolfa Portmanna). Painlevé byl jedním z prvních, kdo se s filmovou kamerou vydal pod vodní hladinu (odtud také častý přídomek "nestor podmořské fotografie"); pro tento účel zkonstruoval speciální vodotěsnou skříňku se skleněným průzorem, ve které mohl kameru pod hladinu bezpečně ponořit. Společně s Ginette sestrojil jednu z vůbec prvních ručních kamer a 19. června roku 1948 se zapsal do dějin jakožto první francouzská osobnost, která úspěšně odvysílala živý vědecký program (v něm za pomoci mikroskopu napojeného na filmovou kameru odhalil televizním divákům hemžící se mikroskopický život v jediné kapce vody).

SHRNUTÍ KAPITOLY



Vědecký film je tedy brilantní nástroj, kdy médium filmu, které je populární a „lehce stravitelné“ předkládá před diváka jakýsi odborný teorém, nebo disciplínu a analyzuje a bádá za pomoci filmových výrazových prostředků. Vědecký film tedy slouží k popularizaci vědy a také vytváří specifickou odrůdu dokumentaristiky.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

9 REŽISÉR JAKO POSTAVA V DOKUMENTÁRNÍM FILMU



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Dle některých dokumentaristů je na místě otázka, zda lze vůbec označení režisér užívat ve spojení s dokumentárním filmem. Dokumentarista Laurent Chevallier uvedl, že nemá příliš v lásce slovo režie. Režirování vidí pevně spjata s přesně daným místem a typem umělecké práce na něčem, co bylo vymyšleno a napsáno. Jeho práci vnímá spíše jako práci s přirozenými kulisami a s reálnými postavami, které prožívají reálné situace. Nejde ani tolik o režirování, spíše o situování.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení se s definicí a úlohou režiséra jako součástí dokumentu
 - Představení problematiky a základního východiska
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Režie, etika, performance,

9.1 Dokumentární filmy točené z pohledu první osoby

Pro tento druh dokumentu je typické natáčení ruční kamerou. Filmař se prostřednictvím natáčení pokouší mapovat situaci, ve které se nachází on sám. Mnohost forem, které jsou zde typické, se samozřejmě odvíjí od osobních potřeb každého filmaře. Často se zde objevuje komentář autora, nebo osobní reflexe.

9.1.1 PERFORMATIVNÍ MODUS

Co znamená porozumět či pochopit? Co je kromě faktických informací součástí našeho chápání světa? To jsou otázky, které jsou vyvolány podobně jako u poetického modu ohledně toho, co obnáší vědění. Z toho plyne, že se performativní modus v mnohém podobá právě poetickému. Plně se ovšem rozvíjí v 80. a 90. letech dvacátého století, kdy se začínají formovat skupiny lidí na základě politické identity, nikoliv třídního původu.

Vědění je podle performativního modu reflexe konkrétní události založené na osobní zkušenosti. Proto se filmař soustředí na diváckou základnu s cílem ji spíše zasáhnout po

citové lince, dojmout ji než ji přesvědčit argumenty. Právě proto se upouští i od výkladových komentářů a nechává se volný průchod hovoru sociálních herců (proti výkladovému modu). Performativní dokumenty čerpají z názorů filmaře, který je promítá do námětů filmů. Logicky je jednodušší názorově přesvědčit publikum v pomíjených tématech nebo v tématech, která jsou rozporuplná. Performativní dokumenty se tak často věnují problematice menšin, gayů, leseb. Filmaři de facto využívají těchto dokumentů k uvedení žitého světa a optikou svého názoru a svědomí vybízejí diváka k přehodnocení svého dosavadního pohledu na svět.

9.1.2 ETICKÉ PROBLÉMY

Mnoho etických otázek při tvorbě se týká tedy osobnosti samotného dokumentaristy. Osobnost dokumentaristy se do dokumentu nevyhnutelně prolíná, má velký vliv na zpracování dokumentu – postup práce, záměr, s jakým je dokument tvořen, jeho výsledná podoba i příprava. Dokumentarista musí splnit několik očekávání spojených s etikou a morálkou.

Jay Ruby definoval morální povinnosti dokumentaristu:

- povinnost, aby vytvořil dílo, které je určitým způsobem přesným obrazem jeho záměrů ve vytváření díla,
- povinnost vůči subjektům,
- povinnost vůči institucím, které mu poskytují prostředky pro jeho práci, povinnost vůči zamýšlenému divákovi

S první zmíněnou povinností souvisí i to, jak dokumentarista sám sebe vnímá, k jaké se řadí skupině, jaké je jeho postavení ve společnosti, z čehož pro něj plynou morální povinnosti. Dokumentarista se svým zaměřením nachází na hraně pozice umělec – žurnalista (zpravodaj). Od každé této skupiny společnost očekává jiné morální povinnosti – osobnost zpravodaje/žurnalisty je vnímána především jako osobnost objektivní, jejímž účelem je přinášet pravdivý obraz skutečnosti. Na druhou stranu umělec nemusí přesně zobrazovat skutečnost, vkládá do díla mnoho ze sebe, jeho projev je subjektivní. Primární etickou povinností umělce je tedy být pravdivý vůči své osobní vizi světa. Umělci jsou často mimo obvyklé vnímání morálních hodnot – jako by měli licenci na transformování lidí do estetických objektů, s tím, že tito lidé o tom vůbec nemusí vědět, natož s tím souhlasit. Nyní je otázkou, do kterého proudu se dokumentarista zapojí a jak toto zařazení bude vnímat divák.

V souvislosti s rozporem osobnosti dokumentaristy jakožto umělce a žurnalisty je v otázce i využití různých technik. Umělci obvykle využívají otevřené techniky, tedy takové, které jsou viditelné, a u kterých je zřejmá „estetická manipulace“. Naproti tomu dokumentaristé využívají pro své dílo spíše méně zřetelné techniky konstrukce – umělecký záměr a vlastní přínos/názor/vliv nemusí být natolik zřetelný jako u umělce. I přesto se však může v dokumentu projevit. Z toho plyne otázka, která z těchto variant je morálně správnější – zda případ, kdy umělec viditelně manipuluje s lidmi a věcmi, aby vytvořil své dílo, či případ, kdy dokumentarista manipuluje s lidmi tak, že ve výsledném díle – dokumentu to není vůbec poznat. Dá se toto vnímání změnit například odhalením konstrukce filmu, využitých metod a technik? Jak tato znalost ovlivní vnímání filmu diváky? Pokud je povinností dokumentaristy-umělce být pravdivý vůči své osobní vizi světa, je povinností dokumentaristy-žurnalisty být pravdivý vůči objektivitě?

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Závěrem je možno konstatovat, že z hlediska pohledu osobnosti dokumentaristy je důležité se zamyslet především nad tím, jaká morální očekávání dokumentarista splňuje vůči divákovi, subjektům a vůči sobě. Dále je pak podstatné uvědomit si, zda se dokumentarista chce prezentovat spíše jako „subjektivní umělec“ nebo „objektivní zpravodaj“ a nakolik jeho zařazení do jedné z těchto skupin ovlivní celkové vnímání dokumentu divákem.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zhlédněte snímek *Super Size Me* a sledujte, jak autor **Morgan Spurlock** přistoupil k témě a problematice rychlého občerstvení. Jak využil svou postavu režiséra k ztvárnění a upozornění na daný problém?

9.2 Režisér jako postava v dokumentu

Při natáčení filmů je obvyklé, že funkci režie a scenáristy zastávají různé osoby. V případě autorského filmu však obě role zastává jedna osoba – autor dokumentu. Ten zároveň může vykonávat i další funkce – například produkci, střih, kameru atp. Toto uspořádání je typické pro nízkorozpočtové nebo studentské filmy. Nemusí to ale být pravidlem. Jedná se v první řadě o tvorbu, jejíž autoři upřednostňují subjektivní pohled na dané téma před reportážní objektivitou. 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. Právě v těchto případech můžeme snadno narazit na onu tenkou hranici mezi dokumentárním a hraným filmem, mezi realitou a fikcí. Specifičnost individuálního přístupu daného tvůrce považují mnozí za velký přínos dokumentární kinematografii. Lotyšský režisér **Herz Frank** vidí pozitiva autorského filmu ve vytěžení něčeho výjimečného a uměleckého životního materiálu a zároveň přímé zprostředkování této zkušenosti pro diváka. Zřejmě zde je třeba hledat klíč k dokumentárnímu filmu jako umění: jde vždy o individuální pohled. Říkáme tomu autorský film. Přitom ale nedochází ke zkreslení reálného života – ten plyne jako voda v řece. Autor, se v ní odráží, netočí její proud odtažitě, odněkud ze strany, ale vhlíží se přímo do dravosti jejího toku, který odnáší autorův obraz spolu se vším, co spatřil. Zřejmě uměleckost dokumentárního filmu se poměřuje osobností autora, jeho názorem, dimenzí jeho myšlení. Ale to, jak z proudu myšlenek vykresat, vytěžit obrazy, aniž dojde k jejich zkreslení – to je vždy záhada, kterou je třeba pokaždé řešit jinak, nově. Spisovatel používá slovo, hudebník noty a dokumentaristé, zřejmě musíme začínat konkrétními záběry. A první otázka, kterou je nutné si položit, zní: co vlastně máme spatřit na plátně?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Režisér se do dokumentárního díla může dostat skrze kameru jako postava kameramana nebo postava průvodce. Jakýsi vypravěč v obraze, uvaděč, nebo také reportér, který zkouší a odhaluje dokumentární příběh.

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

Tento styl dokumentu zahrnuje velké množství etických i technických východisk, které je nutno při volbě tohoto stylu zohlednit.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

10 FOUND FOOTAGE, PRÁCE S ARCHÍVNÍM MATERIÁLEM



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Found footage je přístup, který by se dal zařadit k post-moderně; objevuje se až od 80. let 20. století; zpočátku se vyskytoval u experimentálního a amatérského filmu, ale postupně se jeho užití dostává také do dokumentární tvorby. Jak takový princip funguje a jak pracovat a kde najít archivní materiál k užití?



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení se s přístupem found footage
- Představení jednotlivých institucí, které zpravují archivní materiály



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Found footage, archivy, historie, záznam, etika, licence

10.1 Found footage

Found footage, kompilace, koláž, či „archivní“ film jsou rozsáhlou technikou filmové tvorby, která spočívá ve využívání záběrů z archivů (tzv. stock footage) v dokumentárních a narativních filmech, v používání domácích videosnímků ve feministických filmech a v často radikální rekontextualizaci celé řady snímků a zvukových stop ve filmech avantgardních. Jak poznamenal teoretik found footage filmu **William C. Wees**: „Ať už zachovávají záběry ve své původní formě, či jej představují v nových a odlišných podobách, vybízejí nás k vnímání těchto záběrů jako found footage, tedy jako recyklovaných záběrů.“

Musíme si uvědomit, že found footage je ve své podstatě hybridní tradicí, která se vyvinula z vysoce jednorázové podstaty současné konzumní kultury. Dalo by se říct, že vznik filmů využívajících found footage charakterizuje dnešní kulturu, jelikož často znovu používají efemérní záběry sesbírané z takových forem „podružné kinematografie“, jako jsou cestopisné, „béčkové“, či vědecké filmy a reklamy a filmy sponzorované vládou, což jsou formy z části vymezené svou omezenou životností. Z tohoto důvodu nabývá technika found footage v kinematografii všemožná přívzviska jako například „estetická spodina“ či „estetika ruin“, která tuto formu uměleckého vyjádření klasifikují jako alternativní, subkulturní, undergroundovou, environmentální, či dokonce antikapitalistickou.

Navzdory historickému a politickému významu found footage filmu a širší techniky koláže nelze určit jednotný, časově vymezený, či teleologický původ této tradice. Není snadné přesně určit vliv předešlých forem a tradic na toto disperzní odvětví, jelikož je samostatnou entitou a zároveň nedílnou součástí samé matérie kinematografie. Found footage film má svůj počátek v přemíře rozmanitých zdrojů, jako je vznik prvních knihoven historických záběrů a společností je poskytujících, etnografické a vědecké dokumentární filmy z 10. a 20. let dvacátého století, film *Trade Tattoo* (1937) animátora **Lena Leyeho**, sovětská montážní škola a přivlastněná úvodní scéna se škorpiony ve filmu *Zlatý věk* (L'age d'or, 1930) **Luise Buñuela**.

Využívání metody found footage v kinematografii často komplikuje jinak jednoduchou definici a kategorizaci jednoznačně rozpoznatelné tradice. **William C. Wees** ve své významné knize o found footage, *Recycled Images*, vytyčuje relativně jasné hranice mezi kompilačním dokumentárním filmem, avantgardním found footage či filmovou „koláží“ a použitím podobných technik v hudebních videoklipech. Wees volí docela úhlednou metodu rozlišování těchto tří forem, které postupně představují realistické, moderní a postmoderní estetické metody. V tomto ohledu podle něj jedině avantgardní kinematografie poskytuje použitelnou kritickou a explicitně politickou perspektivu na tyto rekontextualizované či recyklované záběry, zatímco realistický přístup se podle něj příliš zabývá implicitní věrností záběrů objektu v „reálném světě“ a postmodernistické přístupy podle něj tuto věrnost naprosto ztrácí v říši imitací dvacátého století: „Koláž je zlomová, přisvojení je vstřícné. Koláž sbírá informace, zdůrazňuje, porovnává, přisvojení přijímá, vyrovnává, sjednocuje.“

Díla řazená mezi found footage filmy jsou však zřídka výlučně experimentální či avantgardní povahy. Mnohé přesahují do odvětví jako například etnografie, esejistický film, kompilační dokumentární film či konvenční narativní film (například ikonické zpracování Zapruderových záběrů ve filmu *JFK* (1991) **Olivera Stonea**). Ve skutečnosti je to právě kompilační dokumentární film, ze kterého čerpá found footage nejvíce, konkrétně z možnosti rekontextualizace a juxtaopozice obrazu a zvuku, které se v dokumentárním filmu nabízí, avšak zřídka využívá. Found footage film se tudíž vyznačuje často radikálním a experimentálním přetvářením kontextu, přestavbou a přisvojením obrazů a zvuků získaných z obrovské databanky a odmítáním moderní kultury. Jako forma se zabývá postupy historie a paměti a „schopností“ moderních audiovizuálních prostředků poškozovat, přemodelovat a falšovat konkrétní myšlenky v rámci těchto dvou zdrojových konstrukcí. Hlavním cílem found footage filmu je tudíž jak narušení obecně přijímaného významu konkrétních záběrů a diskurzivních rámců, do kterých se běžně zasazují, tak vyjádření určitého stupně osobního a kulturního zmocnění skrze přisvojení si záběrů a zvuků vytvořených dominantní či konvenční kulturou (filmovými tvůrci, usazenými u svých stříhačských stolů, televizních monitorů či počítačových obrazovek, a také diváky).

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zhlédněte snímky *Pád dynastie Romanovců* a *Proč jsme bojovali*. Pozorujte jak autoři pracují s archivními záběry, jak je komponují a do jakého kontextu je užívají.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Přestože se found footage považuje za neodvratný výsledek moderní kultury, navazuje také nepopíratelně na dřívější experimenty s dialektickou montáží. Klíčovým modelem pro současnou tvorbu, jsou kompilační filmy natočené ve světle raných montážních experimentů sovětských režisérů **Sergeje Ejzenštejna**, **Vsevoloda Pudovkina** a **Lva Kulešova**. Byly to však právě Kulešovy experimenty s Pavlovovou asociativní montáží, které můžeme vnímat jako klíčový formující princip found footage filmu: změnit a uvolnit význam jednotlivých záběrů a obrazů pomocí jednoduchých montážních a asociativních juxta pozičních „aktů“. Zatímco Kulešovův vliv je zcela evidentní, analytičtější a celoplošné stříhačské techniky **Esfir Šubové** a **Ejzenštejnovy** experimenty s optickým kopírováním a virtuální animací (např. „zvedající se“ kamenní lvi ve filmu *Křižník Potěmkin*) jsou mnohem dalekosáhlejším dědictvím. Podobně jako v pozdější sérii *Proč jsme bojovali* (Why We Fight) koprodukováno **Frankem Caprou** ve Spojených státech amerických během druhé světové války, filmy z doby Sovětského svazu režisérky **Šubové** si přisvojují a přetváří existující záběry, často převrací „zamýšlený“ význam a nabízené ideologické funkce (například *Pád dynastie Romanovců*) používá záběry natočené Západem a za carismu). Tato metoda bezpochyby inspirovala kompilační dokumentární filmy, ale mnohem blíže má k často obrazoboreckým a přepracovacím sklonům svého bratrance, found footage filmu.

Zvuk bývá často přehlíženou složkou found footage filmu, který už samým pojmenováním upřednostňuje obraz. Je však klíčovým prvkem této tradice, ať už se jedná o manipulaci s existujícím synchronizovaným zvukem, zakomponování záběrů do hudby či jiné nalezené zvukové stopy, přítomnost mluveného komentáře, či o zřetelnou „nepřítomnost“ zvukové stopy v konvenčním smyslu. Hudba k found footage filmu má často za úkol uspořádat to, co by se z velké části zdálo být roztroušenými obrazy (jak je tomu u mnohých esejistických filmů, které jsou blíže sousedící formou) nebo protipólem, který může korespondovat či být v rozporu s obrazem.

10.2 Práce s archívním materiálem

10.2.1 NÁRODNÍ ARCHIV

Národní archiv je ústředním archivem České republiky. Ve svém poslání přímo navazuje na činnost ústředních archivních institucí českého státu s kontinuitou sahající až do období raného středověku. Národní archiv na základě platných právních norem (zákon č. 499/2004 Sb., o archivnictví a spisové službě ve znění pozdějších předpisů) zajišťuje celou řadu správních a odborných činností. Základním posláním archivů, jako součástí veřejné správy, je uchovat a zpřístupnit informace pro současné a budoucí potřeby společnosti.

Uchovávání a zpřístupňování informací v tradiční („papírové“) podobě se opírá o mnohaleté zkušenosti a spolehlivě vyřešeno. Zcela jiná je však situace v oblasti uchovávání a zpřístupňování digitálních informací. Zásadním trendem posledních let je aktivní elektronizace státní správy. To má přímý dopad i na tvorbu a zacházení s dokumenty. S neustále se zvyšujícím podílem elektronicky vedených agend u úřadů roste potřeba dlouhodobého zabezpečení těchto informací pro budoucí potřeby veřejnosti. Povinnost uchovat tyto dokumenty je pro státní správu komplexní a trvalá. Zahrnuje jak

systémová opatření na straně původce dokumentu (konkrétního úřadu), který za něj nese zodpovědnost od chvíle vzniku po předání do archivu, tak na straně příslušného archivu, jenž musí zajistit jeho uchování po neomezeně dlouhou dobu a zároveň musí v souladu s platnou legislativou, poskytovat přístup k těmto informacím (subjektům veřejné správy a veřejnosti např. přes Portál veřejné správy, Czech POINT apod.).

V současné době neexistuje v České republice žádný institut pro dlouhodobé uchovávání a zpřístupňování digitálních informací vzniklých primárně elektronicky, ale i digitalizovaných z tradiční analogové („papírové“) formy.

Projekt **Národní digitální archiv** (dále též **NDA**) naplňuje strategii efektivní veřejné správy (Smart Administration — Efektivní veřejná správa a přátelské veřejné služby). Cílem je přiblížit veřejné služby občanům a zajistit jejich maximální dostupnost a kvalitu. Dále má projekt NDA vazbu na Strategii rozvoje služeb pro informační společnost — prioritní oblast Digitalizace datových fondů a jejich archivace. Také napojení na Portál veřejné správy bude významným obohacením a jednou z důležitých podmínek naplnění myšlenky Smart Administration v rámci elektronizace služeb veřejné správy. Přístup uživatelů k uloženým archiváliím bude totiž řešen přes **archivní portál**, určený pro podporu zpracování a zpřístupnění uchovávaných archiválií a údajů o nich. Ten bude propojen se stávajícími informačními systémy archivů a veřejné správy (Portál veřejné správy, Czech POINT apod.) a dále bude napojen na systémy ostatních paměťových institucí (knihoven a muzeí), a to jak na národní, tak v budoucnu i na mezinárodní úrovni.

Přestože v současné době narůstá podíl elektronických dokumentů, nedůvěra v tyto dokumenty stále přetrvává. Příčinou jsou hlavně nejasná pravidla pro jejich střednědobé a dlouhodobé uchovávání a zajištění jejich věrohodnosti. Zatímco tedy tradiční dokumenty archivy vybírají a ukládají ve svých depozitářích, výběr a uchovávání digitálních archiválií téměř neexistuje.

Současný stav v oblasti péče o elektronické dokumenty a digitální ochrany v České republice zaostává za jinými evropskými zeměmi. Hlavními důvody této situace dosud byly nedostatek finančních zdrojů a nejasná metodika pro standardizaci procesů správy elektronických dokumentů ze strany veřejné správy. Aktuální stav řešení problémů spojených s dlouhodobým ukládáním a zpřístupňováním elektronických archiválií v českém prostředí přitom neodpovídá podmínkám nového legislativního rámce nastaveného v roce 2009.

Vzhledem k relevanci této tematiky k cílům prosazovaným a podporovaným Integrovaným operačním programem (dále též IOP) strukturálních fondů Evropské unie v letech 2007–2013 připravil Národní archiv projekt Národní digitální archiv, jehož cílem je:

- vybudování pracoviště schopného zajistit komplexní, dlouhodobé, bezpečné a důvěryhodné uchovávání elektronických dokumentů trvalé povahy (elektronických archiválií),
- vybudování fyzického úložiště elektronických archiválií, které bude schopné reagovat na neustálý rozvoj technologií a rostoucí objem počtu a rozsahu elektronických dokumentů, a tedy i elektronických archiválií,
- vybudování jednotného informačního systému Národního digitálního archivu modulárního, udržitelného a snadno rozšiřitelného pro zajištění dlouhodobé správy elektronických dokumentů,

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

- vytvoření celostátního archivního portálu pro podporu zpracování a pro zpřístupnění uchovávaných archiválií a údajů o archiváliích. Cílem je jeho propojení se stávajícími informačními systémy veřejné správy (Portál veřejné správy, Czech Point apod.), archivů a ostatních paměťových institucí (knihoven a muzeí) na národní i mezinárodní úrovni,
- vypracování komplexní metodiky pro standardizaci procesů správy elektronických dokumentů = budoucích archiválií na straně veřejné správy,
- definice pravidel pro výběr a zpracování elektronických archiválií veřejnými archivy,
- zajištění bezpečného uchování digitálních reprodukcí archiválií včetně metodické podpory v oblasti digitalizace.

10.2.2 ARCHIV A PROGRAMOVÉ FONDY ČT

Archiv a programové fondy (dále jen **APF**) je oddělení ČT, které základní částí svých archivních sbírek spadá podle zákona č. 499/2004 Sb. mezi takzvané specializované archivy a je akreditováno u Ministerstva vnitra ČR. Plní nezastupitelnou roli článku v provozu České televize – jeho základní úlohou je správa archivních materiálů vzniklých z činnosti České, resp. Československé televize od roku 1953 do současnosti, poskytuje také podporu všem útvarům ČT – programu, obchodnímu oddělení, nové výrobě. Přípravuje pořady k jejich dalšímu užití např. vysíláním či prodejem. Denně spolupracuje s tvůrčími štáby při výběru archivních ukázek, provádí odborné rešerše a vytváří metodiku evidence a vyhledávání v databázích. Jednou z hlavních činností APF v posledních letech je příprava a implementace postupů pro digitální archivaci a práci s digitálními archivními materiály v ČT a systematická digitalizace historických fondů.

Ačkoli některé audiovizuální pořady a záznamy a spisové materiály byly v Československé televizi ukládány už od okamžiku jejího formálního oddělení od Československého rozhlasu, televizní archiv vznikl teprve v průběhu první poloviny 60. let. Podle rozhodnutí ústředního ředitele Československé televize platného od července 1962 byl náměstkovi pro ekonomiku a správu podřízen odbor „archivy a dokumentace“, jehož součástí byl filmový archiv, obrazový archiv, archiv programových textů, zvukový archiv, vnitropodnikový archiv, studijní knihovna a dokumentace. Coby samostatná instituce byl archiv založen teprve reorganizací v dubnu 1965. V té době měl ve své správě některé programové fondy (scénáře, noty, fotografie a negativy, scénografické materiály a technické fondy související s výstavbou televizních studií). V červenci 1968 byl odbor APF opět rozdělen na ústřední archiv a programové fondy, v dubnu 1971 byla tato oddělení znovu spojena do jednoho útvaru.

APF v současné době primárně zajišťuje správu všech audiovizuálních záznamů včetně jejich technické přípravy a distribuce na záznamová, stříhací, digitalizační a vysílací pracoviště. Současně dokumentuje část starších audiovizuálních pořadů a záznamů a zvukových snímků a přejímá a katalogizuje písemnosti. Archiv poskytuje rešerše a informační servis široké škále uživatelů – od režisérů, scenáristů, dramaturgů a produkčních, kteří se podílejí na vlastní výrobě České televize, až po externí badatele, kteří do televize přicházejí studovat na základě archivního zákona. Hlavní výzvu pro dnešní televizní archiváře představuje proces digitalizace, který už je denní realitou u audiovizuálních, obrazových i zvukových záznamů, který se však bude muset rozšířit

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

také do oblasti archivace písemností (ať už spisů digitálně vzniklých, nebo archiválií převedených do elektronické podoby).

SHRNUTÍ KAPITOLY



Archivy mají v dokumentaristice své důležité místo. Jednak jako prvek vyjádření a přístup k samotnému dokumentu, jak je tomu ve found footage dokumentech nebo také jako ilustrační materiál, který buď charakterizuje nebo rekonstruuje a přibližuje divákovi atmosféru nebo událost.

11 SPORTOVNÍ FILM



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Přestože snažit se kategorizovat dokumentární filmy je prakticky nemožné, protože film jako živé médium neustále přechází z nově vytvářených kategorií a vyklouzává do jiných. Sportovní film je dokumentární žánr, pro které je právě charakteristickým prostředím sportu, nebo sportovních osobností.



CÍLE KAPITOLY

- Obeznamení se s pojmem sportovní film
 - Sportovní film v ČR a jeho tradice
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Sport, Sportovní film, Sportovní dokument

11.1 Sportovní dokument

Sport se v průběhu 20. a na počátku 21. století se stal jedním z nejdůležitějších a nejvlivnějších kulturních fenoménů. Ačkoliv může být jeho význam stále ještě podceňován coby nevýznamná kulturní praktika a triviální zábava, ve skutečnosti má sport obrovský ekonomický, kulturní a příležitostně i politický význam v životě naší společnosti. Jeho důležitost odráží také trend a popularita sportovního dokumentu. Ten se soustřeďuje na sport nebo na aktivity s ním spojeny.

Toho, jak výrazné a často i univerzálně platné jsou sportovní příběhy, si všiml již **R. Barthes**, který popsal slavný cyklistický závod *Tour de France* coby homérský epos a jednotlivým tehdejšími cyklistům dokonce přidělil specifické role ve svérázném lexikonu. Toto vytváření sportovních příběhů, které je pro současná média typické, láká pochopitelně další diváky, ale současně vede právě filmové tvůrce k tomu, aby jejich zfilmováním vtiskly těmto příběhům trvalejší, celistvější a přehlednější podobu.

Sportovní film je tak specifickým kulturním produktem, jenž ovšem v sobě skrývá několik významových rovin. Sport sám o sobě je činností, jejíž podstatu lze vystopovat v kulturním fenoménu hry, což je bezesporu svébytná a univerzální kulturní forma. Sport se ale současně – jak už bylo řečeno – stává mnohostranným významotvorným aparátem a jeho kulturně symbolický potenciál je nezpochybnitelný. Tento potenciál nabývá ve

sportovních filmech nejrůznějších podob a sportovní film potom tvoří jistou (byť obtížně) definovatelnou skupinu mezi filmovými žánry, kterou lze zkoumat coby specifickou kulturní kategorii. Tato stručná charakteristika objektu zkoumání tedy přímo vybízí k využití dílčích postupů, které právě kulturologie coby holistická, interdisciplinárně zaměřená věda nabízí.

Sportovní dokument obsahuje velké množství subžánrů – sportovní filmy se sportem jako ústřední dějovou linkou, sportovní doku-dramata, sportovní filmy s elementy hraného filmu, hrané filmy s prvky sportu a životopisné filmy apod.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zhlédněte snímek *Postavení mimo hru*. Pracují autoři skutečně jen s myšlenkou sportu? Nebo se jim daří otevírat i jiná témata?

11.2 Sportovní dokument v ČR

Dokumentární tvorba, věnovaná převážně významným sportovním akcím jako jsou olympijské hry, mistrovství světa nebo také spartakiáda. Dlouhometrážní dokumenty o sportu vznikaly v Česku už od 40. let a jedním z nich je barevná *Píseň o sletu I., II.* (1948) **Jiřího Weisse**, sestávající ze dvou celovečerních dokumentů (*Mládí, Bratři a sestry*) zachycující XI. všesokolský slet. V padesátých letech bylo natočeno celkem pět dokumentárních filmů v dlouhé metráži: tendenční dokument o úspěších sjednocené tělovýchovy *Nejlepší tip* (1951) **Vladimíra Čecha**, reportážní snímek z XV. olympijských her **Čeňka Duby** *Olympiáda – Helsinky 1952*, celovečerní dokument o Emilu Zátopkovi, poznamenaný dobovými propagandistickými představami v režii **Jaroslava Macha** *Jeden ze štafety* (1952), další snímek **Čeňka Duby**, tentokrát věnovaný sportovním soutěžím na IV. mezinárodnímu festivalu mládeže v Bukurešti a plný pompézního patosu *Vzhůru sportovci* (1953), *Spartakiáda* (1955) **Martina Friče**, zaznamenávající průběh I. celostátní spartakiády ve třech samostatných dílech (1. Mladé dny, 2: Mistři zimních sportů, 3. Spartakiáda). V letech šedesátých přichází režisér **František Papoušek** se svým prvním dlouhým dokumentem, věnovaným sportu *89 gólů v Chile* (1963) z mistrovství světa ve fotbale v roce 1962. Film je výběrem zahraničních filmových materiálů, a kromě v názvu zmíněným gólům se zaměřuje především na české a slovenské fotbalisty.

Další snímkem ze stejného období je *Sparta – Slavia* (1964), úsměvná historie věčné rivality mezi oběma kluby, v níž režisér **Jaroslav Mach** střídá dokumentární a hrané scény. *Pět kruhů nad Tokiem* (1964) představuje další z řady celovečerních sportovních dokumentů **Jaroslava Papouška**, věnovaný reportáži o průběhu XVIII. olympijských her. Mezi dokumentární tvorbu patří také **Machův Fotbal** z roku 1965, proložený hranými scénami a pojednávající o aktuálních problémech českého fotbalu, viděných očima tehdejších tvůrců a fotbalových příznivců. K olympijské tematice se **Jaroslav Papoušek** vrátil hned při následující příležitosti a natočil film o mimořádných úspěších české výpravy na XIX. olympijských hrách *Mexiko 68* (1968). Film se podařilo uvést do kin v neobvykle krátkém čase, ale z politických důvodů byl záhy stažen z filmové distribuce.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

V sedmdesátých letech se znovu objevuje dlouhometrážní dokument zachycující tělovýchovná spartakiádní vystoupení v Praze na Strahově i přípravné nácviky a řadu doprovodných akcí *Československá spartakiáda 1975* (1975). Průvodní komentář svěřil režisér **Jiří Hanibal Karlu Högerovi**. V roce 1991 byl natočen film o mistrovství světa ve fotbale v Itálii v roce 1990 *Ciao, Italia!*. Režisér **Tomáš Tintěra** chronologicky sleduje jeho průběh od kvalifikace až po prohraný zápas s Německem. Ve filmu jsou zařazeny úvahy známých osobností o fotbale. Po delší odmlce byl natočen až v roce 1998 videofilm *Nagano 1998 – hokejový turnaj století*, představující sestřih nejdůležitějších okamžiků ze všech olympijských sportovních soutěží. Největší prostor je věnován spanilé jízdě našich hokejistů ke zlatým medailím, včetně velkolepého přivítání ve vlasti.

V posledním desetiletí vznikly další dva dokumenty věnované hokeji. Prvním je *Zlatý hatrick* (2001), zachycující jednu ze čtyř úspěšných sezón českých hokejistů od Nagana 1998 je sestřihem utkání celého Mistrovství světa roku 2001 v německém Hannoveru. Druhým je dokumentární film **Ivana Biela** z minulého roku *Postavení mimo hru* (2010), určený pro televizi. Bývalý hokejista Gustav Bubník vypráví příběh československých hokejových reprezentantů, kteří byli koncem 40. let zatčeni před cestou do Londýna za obhájením mistrovského titulu a poté perzekvováni komunistickým režimem. Vedle těchto hokejových dokumentů byl natočen v roce 2000 filmový portrét legendy českého, potažmo československého fotbalu *Antonín Panenka* (režie **Mojmír Hošť**).



SHRNUTÍ KAPITOLY

Je pozoruhodné, že sport se ve své moderní podobě objevil ve stejnou chvíli jako kinematografie. Vzájemný vztah těchto dvou fenoménů se v průběhu jejich další existence prohluboval a na počátku 21. století je již dávno plně etablován.

Sportovní film je tak specifickým kulturním produktem, jenž ovšem v sobě skrývá několik významových rovin. Sport sám o sobě je činností, jejíž podstatu lze vystopovat v kulturním fenoménu hry, což je bezesporu svébytná a univerzální kulturní forma. Sport se ale současně – jak už bylo řečeno – stává mnohostranným významotvorným aparátem a jeho kulturně symbolický potenciál je nezpochybnitelný.

S rozvojem a zavedením přímých televizních přenosů a následnou prudce rostoucí medializací sportu se i samotné zobrazení sportu na filmovém plátně proměňovalo. Sportovní film má důležitou tradici také v české dokumentární tvorbě.

12 SPECIFICKÉ PODOBY DOKUMENTU – PERFORMATIVNÍ MODUS

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Podle Navrátila, Płazewského a dalších je to právě film, který ze všech výrazových prostředků umění dokáže vnutit divákovi alternativní skutečnost nejpřesvědčivěji.

„Film je největším padělatelem skutečnosti.“

Výběr výrazových prostředků a forma sdělení je důležitým pro výslednou podobu a autenticitu každého audiovizuálního díla.

CÍLE KAPITOLY



- Obeznamení se s podobami současného dokumentu
- Představení jednotlivých přístupů

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Modus, Free Cinema, Cinéma-verité, Direct Cinema, Kino-Oko

12.1 Podoby dokumentárního filmu

Nově vyvinuté technologie poplatné doby umožňují vznik nových snímků, které ovlivňují i trendy soudobých audiovizuálních směrů. **Bill Nichols** pak dokument dělí dle pojetí autorova tématu a jeho postoji k námětu do modů. Nové mody vznikají zčásti v reakci na pocíťované nedostatky modů předešlých. Nichols je vztahuje pouze na kinematografii s tím, že vytvořil jejich rozdělení do šesti různých modů, do nichž je možné dokumentární snímky rozdělit.

Tyto mody jsou pak odrazem evoluce a rozvoje dokumentární audiovizuální tvorby. **Výkladový modus** je prvním, původním a nejstarším stylem produkce tohoto druhu filmu a jeho smyslem je publiku předložit nové informace, a tak rozšířit jeho vědomosti a znalosti. Tento modus pak pracuje s dojmem objektivity, je nejpoužívanějším a nejběžnějším stylem i v současnosti především v televizní dokumentární tvorbě. **Poetický modus** vzniknul ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století díky umělecké avantgardě tehdejší doby a toto umělecké podhoubí bývá čitelné i dnes. V tomto modu je pozornost zacílena na estetickou formu a podobu filmu a dále na sílu jejího emocionálního

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

dopadu na diváka. Technologický rozvoj dal vzniknout **observačnímu modu**, takže tvůrce může během tvorby a vzniku volně manipulovat s kamerou i se zařízením na zvukový záznam. S tím přichází možnost, jak snadno nasnímat události, tak, jak ve skutečnosti probíhaly. Reálné události a situace jsou zaznamenávány spontánně, scény se uměle nestylizují a jejich průběh se neinscenuje. **Participační modus** lze ve srovnání s modelem observačním označit za jeho naprostý opak. Dokumentarista v tomto případě vybrané subjekty při natáčení konfrontuje, pasivní natáčení je vystřídáno interakcí a publikum má v tomto případě roli účastníka. Hlavní úlohu v **modu performativním** hraje sám dokumentarista, který ve filmu otevřeně prezentuje divákovi svůj náhled, názor a postoj k tématice. Tím posledním je modus označován jako reflexivní. V tomto případě se ve snímku setkáváme s jakousi sebereflexí, kdy se zaobírá důvodem svého vzniku, vyjasňuje úlohu autora dokumentu a definuje či vymezuje svůj vztah k publiku. **Reflexivní modus** podporuje teorii, která nabízí pohled na dokumentární tvorbu jako na umělý, zinscenovaný počin, čímž se staví do naprostého rozporu s tradičním vnímáním dokumentárního umění. Konkrétnější rozbor je uveden níže.

Stejně tak jak se postupně formují mody, tak se i v dokumentárním filmu rozvíjejí jednotlivé žánry, styly a subžánry.

Kino-Oko

Tento styl vznikl v Rusku v roce 1924 a vyznačoval se tím, že kameru považoval za zdokonalenou lidskou část těla. Dziga Vertov tedy přichází s tvrzením, že kamera nahrazuje zrak – oko ve všedním prožívání.

Živá kamera

Richard Leacock, který stojí za pojmem „živá kamera“ předpokládá dokonalou integraci kamery jako prodloužení lidských paží a také fyzickou součást kameramana, který se zbavuje svého nezávislého postavení pouhého pozorovatele.

Film přežití zkušenosti

Na rozdíl od živé kamery dává tento styl důraz na období, které štáb a tvůrce s lidmi, které chce natáčet ve skutečnosti pobude. Patří sem například také raná tvorba Roberta Flahertyho, protože podávala divákům jeho přežitky.

Cinéma-verité

Obdivovatelé Dzigi Vertova přejali v hrubých rysech ideu Kino-Pravda a pojmenovali takto snahu natáčet bez jakýkoliv úprav všechny projevy spjaté s každodenním životem.

Cinéma direct

S tímto termínem přichází Mario Ruspoli, a nahrazuje diskutabilní cinéma-verité. Tento styl byl spojen primárně s vynálezem synchronního zvuku.

Románový dokumentární film

Natáčení probíhá v exteriérech a s postavami z filmového prostředí dle předem sepsaného scénáře, aby byla udržitelná pozornost diváka. Většinou se jedná o cestopisy anebo výpravné filmy.

Dokumentární fikce

Jde o filmy natočené před vynálezem kontaktního zvuku, které se řídili dle předem sepsaného scénáře, aby se předešlo zbytečnému komentáři. Šlo o rekonstrukce s využitím herců.

Fikce jako dokumentární film

Snaha lépe přiblížit námět (většinou jde o výchovně zaměřené snímky) s odvoláním na smyšlený příběh, který ilustruje určité potřebné fakty. Některé scény se točí i v reálných situacích.

Autorský dokumentární film

Prosazování uměleckého zařazení dokumentárního filmu bylo jeden ze způsobů, jak potvrdit, že dokumentární film má nějaké autora a ten má své osobní a charakteristické znaky tvorby a taktéž, že tento autor může být také subjektivním. Toto zpochybnění objektivity, která byla často přiznávaná automaticky pro formát audiovizuálního záznamu, vrací autora do subjektivní roviny a s ním i celé dílo.

Etnografický a sociologický dokumentární film

Věnuje se popisu společenských podmínek dle definice platné v společenských vědách a klade si za cíl vědecký záběr. Etnografický tvorba sehrála ve vývoji celého dokumentárního filmu významnou roli.

Sociální dokumentární film

Nejvýrazněji ho prosazovala hlavně Britská dokumentární škola ve 30. letech 20. století. Klade si za úkol a také odhalovat některé situace, které jsou považovány za nepřístupné a společensky nepřijatelné.

Militantní dokumentární film

Také přezýván jako angažovaný dokumentární film, aby bylo zřejmé, že autor své názory netají, ale veřejně se k nim hlásí v podobě promyšlené argumentace nebo zvolením dostatečně promyšlené formy, která donutí diváka nahlížet na danou problematiku jinak.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Hlavním znakem dokumentárního přístupu k látce je snaha zachytit původní jev v jeho autentickém tvaru, průběhu, změnách a času. Různorodost, množství forem a žánrů, je publikem nejen pasivně přijímána a konzumována, ale má na něj i neoddiskutovatelný kulturně-společenský dopad. Tento synergický efekt by měl být zodpovědně reflektován každým autorem, protože dobře vystavený dokumentární snímek může ovlivnit divákův názor na zdokumentovanou problematiku ve společnosti, ale může také změnit v mnoha případech i zavedený status quo.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

13 DOKUMENTARISTICKÁ ETIKA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Otázka etiky dokumentární tvorby úzce souvisí s tím, s etickou způsobilostí samotného autora. Za dokument je tedy vždy odpovědný režisér, ne ten, kdo je jeho objektem. Dokumentarista získává důvěru svých hrdinů, setkává se nimi, komunikuje, sděluje jim svůj záměr. Má v rukou jejich filmové životy a s touto zodpovědností se musí vypořádat.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení se ze základními principy vztahu etika a dokumentaristika
 - Představení pojmu informovaný souhlas
 - Vysvětlení role autenticity v dokumentu
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Etika, legislativa, informovaný souhlas, kodex

13.1 Vztah etiky a dokumentární tvorby

Dokumentární tvorbu lze vlastně vnímat a označit ji jako pouhou parafrázi reality. Při samotném vzniku jednotlivých počinů je totiž nezřídka použito metod a procesů, které se v běžné realitě neobjevují, avšak film by bez nich vzniknout jednoduše nemohl. Gauthier říká že pokud jde o hraný film nebo dokumentární, v každém případě vyprávíme velkou lež. Naše umění spočívá v tom, že ji říkáme tak, že jí věří ostatní. Tím je myšleno, že aktéři zachyceni v jednotlivých dílech se mohou před kamerou chovat jinak nebo jsou například nuceni snímanou činností opakovat, protože ji štáb při původní akci nestihl zachytit. Tím může být například narušena zprostředkovaná autenticita okamžiku, protože v tento konkrétní moment by se aktér pravděpodobně věnoval jiné činnosti anebo je kontinuita narušena normálními okolnostmi probíhajícího děje. Pro prezentaci může být snímaný děj postačující, ale nakolik je etické předkládat publiku tento moment jako čistou realitu? Toho lze alespoň částečně docílit, bude-li režisér respektovat fakt, že dokumentovaný subjekt není najatým hercem. S tímto faktem pak zachází tak citlivě, jak je jen v rámci daných podmínek možné a snaží se běžně probíhající kontinuitu děje, nenarušit.

Základní kámen etické odpovědnosti nakonec nese vždy tvůrce, a to vůči všem subjektům natáčením dotknutým. Tvůrce či režisér je ten, který vytváří mediální obraz svých hrdinů, prezentuje je ve filmové podobě, nakládá s jejich důvěrou a tím může i

ovlivnit i jejich budoucí životy. Je pouze v jeho kompetenci, nakolik věrné realitě jeho dílo bude a jaký bude mít na snímané objekty či aktéry dopad.

13.1.1 INFORMOVANÝ SOUHLAS

Nezbytnou součástí při vytváření většiny dokumentů je informovaný souhlas subjektů. Informovaný souhlas znamená písemný souhlas s natáčením (nebo jiným výkonem), u kterého byl účastník zcela informován o průběhu a následcích svého rozhodnutí. Informovaný souhlas pochází z lékařství, kde pro něj zákon stanovuje povinné body, například údaje o účelu, podobě a následcích výkonu, údaje o omezení života subjektu, zápis o vyjádření subjektu, že mu údaje byly srozumitelně vyloženy a měl možnost se ptát na doplňující otázky. V případě subjektu s omezenou nebo žádnou právní způsobilostí podepisuje souhlas zákonný zástupce, který je poučen ve výše uvedeném rozmezí (Ustanovení bod 22. Vyhlášky, kterou se mění vyhláška 385/2006 Sb., o zdravotnické dokumentaci).

V dokumentární tvorbě je lékař nahrazen dokumentaristou a pacient subjektem. V tomto oboru je však problematika informovaného souhlasu složitější, zejména proto, že neexistuje předloha nebo zákon upravující vydání souhlasu a také proto, že mnohdy není možné souhlas jasně definovat.

Z hlediska právního lze v této souvislosti využít zákon o ochraně osobnosti, který říká, že:

- „jakékoliv obrazové a zvukové záznamy týkající se fyzické osoby mohou být použity pouze s jejím souhlasem,
- s výjimkou využití k účelům úředním na základě zákona (...),
- podobizny, obrazové snímky a obrazové a zvukové záznamy se mohou bez svolení fyzické osoby poříditi nebo použít přiměřeným způsobem též pro vědecké a umělecké účely a pro tiskové, filmové, rozhlasové a televizní zpravodajství. Ani takové použití však nesmí být v rozporu s oprávněnými zájmy fyzické osoby“ (Ustanovení §12 odst 1–3 Zákona č.40/1964 Sb., občanského zákoníku).

Jiným problémem je filmování na veřejných místech, kdy je těžké získat informovaný souhlas od všech subjektů. Tento případ lze řešit tak, že dokumentarista ohlásí filmování a osoby, které se ho nechtějí účastnit, odejdou. Mlčení a zůstání na místě je bráno jako souhlas. Souhlas je ale neplatný, pokud byl vydán za podmínky, kdy byla vynechána některá fakta, která by mohla vydání tohoto souhlasu omezit nebo ovlivnit. Podobná může být situace, kdy je při agitaci pro filmování postupováno tak rychle, že dotazované subjekty si ani neuvědomují, s čím souhlasí. Tento postup je již na hranici etiky, právně je však obvykle ošetřen – právo stojí na straně dokumentaristy, protože pokud subjekt podepsal informovaný souhlas, není obvykle možné jej vyvrátit, pokud není jednoznačně potvrzeno, že subjekt byl při podpisu nezpůsobilý.

Jako vhodné řešení problematiky informovaného souhlasu se zdá být využití předběžného souhlasu před natáčením.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

13.2 Role autenticity v dokumentu

Autenticita může být také nazývána pravdou, jejíž podání je ohraničeno subjektivitou tvorby. V dokumentárním filmu není možné nikdy zachytit skutečnost reálně bez jakéhokoliv zkreslení či pokřivení. Toto je předurčeno dostupnými postupy a technickým vybavením, pomocí kterých, je film vytvářen. Tvůrce je obvykle limitován svými subjektivními možnostmi, je tedy v některých případech odkázán na zprostředkované informace. Také je v mnoha případech limitován časem či finančními prostředky, jež mohou zapříčinit, že není možné natočit unikátní situaci, děj či moment. Ten ale může být pro přiblížení reality stěžejní a autenticita nebo pravdivost předávané informace je pak opět nežádoucím způsobem redukována. Nesmíme také opomenout fakt, že tvůrce nebo režisér filmu je jedinečnou individualitou, která zprostředkovává prostřednictvím svých děl svůj subjektivní vzhled na zpracovávané téma nebo problematiku. Konečné dílo je tak vlastně jeho vlastní interpretací zachycované tematiky.

Dokumentární film bývá vymezován kritériem pravdivosti nebo autenticity, a to jsou hodnoty, které jsou od něj obvykle žádány. U hraných filmů je běžně tolerována smyšlená náplň filmu, dokumentární film se ale musí snažit odrážet pravdu co nejvěrněji. Jak lze obecně vyjádřit kritéria autenticity a pravdivosti ve vztahu k dokumentárnímu filmu? Jak kategorizovat pravdivost posuzovaného filmu, když samotné hranice vypovídající o míře zprostředkované autenticity nejsou vytyčena?

Přesné zrcadlení pozorované a zachycované reality není jednoduše možné. Je to samozřejmě dáno náhledem a samotným přístupem, stylem práce tvůrce dokumentu a také následným zpracováním zachyceného materiálu. Tvůrce nebo režisér vkládá do zachycovaného materiálu svůj vlastní názor na problematiku a hledisko pravdy je značně subjektivní záležitost, měnící se s každým jedincem. Každý názor na svět je vlastně autorovým vyprávěním o jeho vidění světa, o jeho náhledu na něj. Ale toto by nemělo být důvodem, aby tvůrce rezignoval na snahu realitu zachytit co možná nejpravdivěji i přes to, že natáčení a zpracování materiálu probíhá s vědomím, že plná pravdivost není možná. Z teorie dokumentaristiky je definováno ono umění je jako autorovo vyprávění ne o světě, ale o svém pohledu na svět, pohledu, v němž zůstává vůči světu distance, to je princip postmodernistické umělecké tvorby.

Dokumentaristovou metou není ohýbání pravdy, transformace skutečnosti nebo reality, ale měl by se jí poddat a plně ji přijmout a respektovat. Neznamená to však, nechat se zpětně ovlivnit vývojem dokumentovaných událostí tak, aby se v pravdivě dokumentovaných detailech utopila sama podstata zobrazovaného. Autor je povinen složit tvůrce svému publiku. Podstatnou zvláštností dokumentárních filmů je to, že musejí skládat účty z obrazu skutečnosti, jíž se chtějí zabývat, přestože filmařům je přiznáváno právo na jistý odstup a na vyjádření vlastního hlediska. Co však předchází konečnému složení účtů? Co je jádrem tvorby a činnosti autora? A co je vlastně samotnou podstatou a významem dokumentární kinematografie? Mnoho odborníků tvrdí, že odpovědi je možné nalézt v samotné tvorbě autorů a dokumentaristů. Jakýkoliv probíhající děj může být prezentován mnoha způsoby a může mu být přiřknut náhled z mnoha různých perspektiv.

Základ práce autora se nachází v nalezení těžiště, objevení toho zásadního, byť se může daná dokumentovaná událost zdát na první pohled nedůležitá nebo s problematikou nesouvisející. Za výše zmiňované těžiště tvorby tedy můžeme označit objevování, jenž jde ruku v ruce s poznáváním neznámého. Před započítím tvorby je naprosto nezbytné, aby se dokumentarista s dokumentovaným objektem nebo skutečnou událostí perfektně seznámil,

čímž je schopen následného autentického interpretování za pomoci svého díla. Toto seznámení obvykle během natáčení přerůstá ve vzájemné poznávání a vzájemné působení, které se vyvíjí v průběhu celého procesu tvorby. Tyto změny v průběhu vytváření díla s sebou nesou dopad na autorův názor a na náhled zpracovávaného. Právě to synergicky ovlivňuje konečnou podobu díla.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Zhlédněte dokument *Katka* od Heleny Třeštíkové. Zamyslete se nad tím, jakou roli měla v tragédii samotné protagonistky režisérka, která jí za vystupování v časosběrném dokumentu platila honorář. Je opravdu její počínání etickým?

13.3 Interpretace faktu a skutečnosti

Můžeme se pohybovat v rámci paradigmat, která patří k definujícím postupům při tvorbě dokumentárních filmů. Lze hovořit o doslovném a úplném předání skutečnosti. Další možností je úsilí o předání faktů v určité struktuře. Fakta a struktury jsou rozmělněny v jedinečnosti probíhajících událostí. Při doslovném a úplném předávání skutečnosti publiku nebo divákovi je použit informační způsob prezentování sdělovaného, kdy tvůrce nebo dokumentarista něco názorně oznamuje. V dalším případě jsou sdělení vyjádřena pomocí používaných znakových struktur a dokumentarista naznačuje, jakým způsobem by mohl fakta předložit.

Pokud je využit formát jedinečnosti, není zde cítit sdělení tvůrce, protože ten za sebe nechává promlouvat zachycené probíhající jedinečné události. Lze také konstatovat, že pokud vychází hrané filmy i ty dokumentární ze stejných základů, je slabinou dokumentárního filmu právě odkaz na nestrannost a objektivitu. Dokumentární film obvykle zpracovává realitu jako skutečnost, přičemž v jiném případě může představit realitu prezentovanou fikci, která je publiku předkládána ve formě hraného dokumentu. Tento druh dokumentárního filmu je pro konzumenta formou, se kterou se může ztotožnit lépe než s hraným filmem, ten ovšem realitu nesimuluje. Proto můžeme říct, že divák je u dokumentárních filmů vnímavější a citlivější k prezentaci autentičnosti předkládaných faktů. Věrohodnost dokumentárních snímků vychází z vysoké míry realistické iluzivnosti, což je důvodem, proč jim je publikum ochotno přikládat větší váhu než zmíněným filmům hraným. Publikum se pak snadněji ztotožňuje s fakty a názory, které jsou jim v dokumentárních dílech předkládány. V tomto kontextu ale pochybují i o významu slovního spojení pravdivé, autentické zachycení a prezentace reality. Pokud bychom připodobnili tvorbu dokumentárního filmu například k sochařině, tak můžeme proces tvorby filmu metaforicky vyjádřit tak, že tvůrce nedemonstruje divákovi surový kus kamene, ale opracovanou sochu určitých obrysů a tvarů. Publikum pak může mít v mnoha případech dojem, že je mu servírován tendenční pohled na zpracovanou tematiku, kterou se daný dokument zabývá. I přesto že se má dokumentární film o objektivitu snažit, během tvůrčího procesu se v něm vždy otisknou stopy subjektivního náhledu tvůrce, ačkoliv se dokumentarista může snažit obrousit hrany subjektivního, konzument nemusí tuto snahu nakonec vůbec pocítit. Je to dáno také tím, že diváci nebo publikum jako takové porovnávají svou vlastní realitu, své vlastní světy s tím, co v dokumentárním filmu

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

shlédnou. K pokřivení záběrů, popřípadě k jejich zkreslování dochází ve dvou modech, vnitřním a vnějším. Při vnějším zkreslování je snímáno kamerou to, co při projekci filmu může vypadat jinak, avšak není záměrem publikum klamat. Při vnitřním zkreslování není publikum schopné rozlišit, že takto prezentovaný záběr v realitě rozhodně nevypadá, nemůže fungovat nebo že skutečnosti mají zcela jiný kontext.

Dílo by v ideálním případě mělo být vyvážené a divák by měl být vždy schopen vnímat audiovizuální, verbální i nevizuální a nonverbální prostředky a podněty, které během sledování filmu vstřebává. Tyto výrazové prostředky mohou v nesprávném podání znamenat divákovo subjektivní přijetí snímku a jeho názor na něj. Při připodobnění ke zmíněné sochařině bychom například klamali diváka tak, že bychom mu sochu z bílého mramoru prezentovali záběrem při západu slunce, a tudíž by se dílo zdálo být vyrobeno z cennějšího růžového kamene. Nebo by v takovém světle socha vypadala jakoby se i rozpracovaný nedodělek jevil jako dokonalý a hotový kus.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Základní kámen etické odpovědnosti nakonec nese vždy tvůrce, a to vůči všem subjektům natáčením dotknutým. Tvůrce či režisér je ten, který vytváří mediální obraz svých hrdinů, prezentuje je ve filmové podobě, nakládá s jejich důvěrou a tím může i ovlivnit i jejich budoucí životy. Je pouze v jeho kompetenci, nakolik věrné realitě jeho dílo bude a jaký bude mít na snímané objekty či aktéry dopad.

LITERATURA

AITKEN, Ian. Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement. 1. vyd. Londýn: Routledge, 1990, 264 s. ISBN 0-415-04382-4

BORTEL, Roman. Člověk a zvuk. Některé antropologické a muzikologické poznatky ze studia lidské kompetence k vnímání zvuku a hudby. IN Antropologické sympozium II. Sborník.

1.vyd.editor Ivo Budil, Marta Ulrychová. Dobrá Voda u Pelhřimova: Aleš Čeněk, 2002, 366 s. ISBN 80-86473-29-5

FEŘTEK, Tomáš. DOKUREVUE. Dokurevue: O čem nejsou české dokumenty [online]. 8.10.2013. 2013 [cit. 2014-11-30]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/o-cem-nejsou-ceske-dokumenty>

GAUTHIER Gauthier, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. 1 vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze – Mezinárodní festival dokumentárního filmu v Jihlavě 2004, 515 s. ISBN 80-7331-023-6.

GEIGER, Jeffrey. American Documentary film: Projecting the Nation. 1. vyd. Edinburg: Edinburg University Press, 2011, 263 s. ISBN 978-0-7486-2147-7.

HORNÍČEK, Jiří: Kino-amatéri in Kmeny. 1. vyd. editor PETŘÍČEK M., VLADIMÍR 518. Praha: Bigg Boss, 2014, 739 s. ISBN:978-80-903973-8-5.

KUNA, Milan. Zvuk a hudba ve filmu: K analýze zvukové dramaturgie filmu. 1. vyd. Praha: Panton, 1969. 266 s. ISBN 80-9016-312-2

McLANE, Betsy A. A New history of Documentary Film. 2.vyd. New York: Continuum International Publishing Group, 2012, 407 s. ISBN 978-1-4411-5450-7.

STRACHOTA, Karel. Základy dokumentárního filmu: říše klamu. 1. vyd. Editor Tereza Porybná, Helena Zajícová. Praha: Člověk v tísní, 2012, 84 s. ISBN 978-80-87456-24-8.

STŘELÁKOVÁ, Lenka. DOKUREVUE. Dokurevue [online]. 28.4.2014. 2014 [cit. 2014-11-30]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/der-absolute-cihak>

ZIKMUND M., NÁPLAVA M., HORKÝ P.: Sloni žijí do sta let. 1.vyd. Praha: Knižní Klub, 2002, 208 s. ISBN80-242-0797-4.

ZUSKA V. A KOLEKTIV: Estetika na křižovatce humanitních disciplín, 1. Vyd. Praha: Karolinum, 1997, 198 s. ISBN-80-7184-379-2.


Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Dokumentární tvorbu lze vlastně vnímat a označit ji jako pouhou parafrázi reality. Při samotném vzniku jednotlivých počinů je totiž nezdědka použito metod a procesů, které se v běžné realitě neobjevují, avšak film by bez nich vzniknout jednoduše nemohl.

Tento předmět má zacíl provést posluchače základními pilíři dokumentární tvorby a poskytnout mu přehled ve vývoj dokumentární tvorby, tvůrčí dokumentaristické postupy, vztah dokumentu a dobového kontextu či investigaci v rámci dokumentárního žánru.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Pozn. Tuto část dokumentu nedoporučujeme upravovat, aby byla zachována správná funkčnost vložených maker. Tento poslední oddíl může být zamknut v MS Word 2010 prostřednictvím menu Revize/Omezit úpravy.

Takto je rovněž omezena možnost měnit například styly v dokumentu. Pro jejich úpravu nebo přidávání či odebrání je opět nutné omezení úprav zrušit. Zámek není chráněn heslem.

Název: Základy oboru dokumentární tvorba
Autor: **MgA. Kristína Pupáková**
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Určeno: studentům SU FPF Opava
Počet stran: 65

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.