

9–11 MEDIALIZACE HISTORIE V DOKUMENTÁRNÍM FILMU



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola studenty seznamuje se základními pojmy spojenými s dokumentárním filmem, dokumentaristickými módy a jednotlivými složkami filmu. Zabývá se také problematikou práce s faktem, vztahem dokumentárního filmu a objektivitě a problematikou etiky v dokumentárním filmu.



CÍLE KAPITOLY

- Seznámení s pojmem dokumentární film
- Seznámení s dokumentaristickými módy
- Seznámení s vizuálními a zvukovými složkami dokumentárního filmu
- Vhled do problematiky vztahu dokumentárního filmu a objektivitě
- Vhled do problematiky etiky v dokumentárním filmu



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

dokumentární film – dokumentaristický modus – kamera – střihová skladba – zvuková dramaturgie – získávání informací – rozhovor – objektivita – etika

9.1 Dokumentární film – definice

„Dokument je problematickou formou pro všechny, kdo se ho v posledních letech pokoušeli definovat a teoretizovat, a historický dokument je, pokud vůbec, ještě problematičtější. Dokumentární film zdánlivě přímo odráží svět, má to, čemu se říká ‚indexický‘ vztah ke skutečnosti – což znamená, že nám ukazuje to, co tu kdysi bylo, před kamerou, a teoreticky i to, co by tu bylo tak jako tak, kdyby kamera nebyla přítomna. Na rozdíl od dramatického filmu, který musí složitě vytvářet a inscenovat svět, jenž je pak natočen speciálně pro kameru. (...) Část problému spočívá v samotném slově ‚dokumentární‘, které naznačuje přímý vztah ke skutečnosti.“ píše Robert Rosenstone v knize *History on Film / Film on History*. To, co nás na dokumentu přitahuje je zdání autenticity. A je to přesně ten dojem, jaký chce dokumentární film v divákovi vyvolat. Ve skutečnosti však dokumentární film „vybírá stopy minulosti a skládá je do vyprávění“, a to ideálně v tradiční trojaktové struktuře. „Stejně jako dramatický film i dokumentární film chce, abyste se vcítili do událostí a lidí minulosti a hluboce se o ně zajímali,“ konstatuje Robert Rosenstone. K tomu dokument využívá nejrůznější nástroje filmové řeči – obraz, střihová skladba, hudba, zvukové efekty

atp. Nezanedbatelný je výběr pamětníků, svědků minulosti, popř. vypravěčského hlasu a jeho charismatu. Podstatné je zvýšit dopad obrazů. Termín „dokumentární film“ v dnešním slova smyslu údajně jako první použil uznávaný dokumentarista John Grierson ve svém článku v New York Sun v roce 1926, když tak označil film Roberta Flahertyho *Moana* o životě domorodých obyvatel tichomořského ostrova Samoa. Charakterizoval ho přitom jako tvůrčí zachycení reality. Nemohl předvídat, jakou nejasnost tento pojem způsobí. Sám později prohlásil, že „dokumentární film je neobratný popis, ale nechme to tak být“. Filmový teoretik Rochard Meran Barsam se k pojmu staví kriticky. Jde podle něj o „nejznámější, ale také nejzneužívanější a nejvíce nepochopený termín ve filmovém slovníku – pojem dokumentární film se používá pro všechno možné, od kronik přes instruktážní filmy až po cestopisy a televizní speciály“. Pojem dokumentární film je zkrátka velmi široký a problematický. Vedou se o něm debaty jak mezi teoretiky, tak mezi tvůrci. „Téměř každá kniha o dokumentárním filmu obsahuje pokus o jeho definici, ať už vymezením se k filmu fikčnímu nebo odkazy na definice předešlé.“

9.2 Typy dokumentárního filmu

Dokumentární film není pojem, který by zahrnoval pouze jeden „formát“. V rámci jeho tvorby se uplatňují různé modely a módy, které pojmenoval a charakterizoval Bill Nichols. Zatímco pod modely si můžeme představit tematické zaměření filmu (investigativní, historický, cestopisný atp.), módy představují různé kinematografické prostředky využívané při jejich tvorbě, různé metody a pracovní postupy dokumentaristy (přístup k sociálním hercům, vybrané výrazové prostředky). Nichols rozlišuje mezi šesti módy: výkladovým, observačním, participačním, reflexivním, poetickým a performativním.

Výkladový modus – obsah je sdělován prostřednictvím komentáře, v podstatě jde o jakousi přednášku ve filmu.

Observační modus – kamera sleduje chování a konání sociálních herců v konkrétní životní situaci, vytváří se dojem, jako by kamera nebyla přítomna, jako bychom nezúčastněně sledovali běžnou život účinkujících.

Participační modus – filmový tvůrce a sociální herci na sebe reagují, filmař se aktivně účastní toho, co se děje před kamerou, stává se aktérem děje, stěžejní jsou rozhovory a interakce mezi filmařem a aktéry.

Reflexivní modus – tvůrce skrze film komunikuje s diváky, vystupuje v obraze, často odhaluje filmařské postupy, proces vzniku filmu.

Poetický modus – důraz je kladen na formální stránku filmu, obrazovou a zvukovou strukturu filmu, na jeho rytmus – uměleckými prostředky nabízí nový pohled na svět.

Performativní modus – akcentuje tvůrčovo zaujetí námětem filmu, filmař přímo oslovuje publikum.

Jednotlivé módy se přitom ve filmu mohou prolínat. Některé módy jsou přitom příznačné pro některé modely, avšak neplatí zde žádný imperativ, resp. jeden ano – zaujmout diváka. Za tímto účelem tvůrci hledají stále nové postupy a možnosti. V dokumentární tvorbě se tak dnes běžně setkáme také např. s prostředky hraného filmu (a v hraném filmu zase s postupy dokumentárními) nebo jiných audiovizuálních prvků (např. animace). Hovoříme

pak o tzv. crossžánrech nebo hybridních formátech. „Použití hraných a animovaných postupů v dokumentárním filmu nijak nesnižuje jeho dokumentární historickou hodnotu. Záleží jen na tvůrcích a jejich možnostech, jaké prostředky si zvolí. Finanční dostupnost prozatím drahých digitálních technologií pravděpodobně v krátkém časovém horizontu úplně smaže rozdíl mezi záběry natočenými reálně a upravenými nebo kompletně vytvořenými virtuálně. Realita a fikce se prolnou.“ tvrdí ve své studii Inscenační postupy v (historickém) dokumentárním filmu Miloslav Kučera.

9.3 Vizuální a zvukové prostředky dokumentárního filmu

Každý televizní pořad pracuje nejen s obsahem sdělovaným jazykovými prostředky (text – ať už jde o výklad či výpovědi účinkujících, observačně nasnímanou komunikaci atp.), jeho součástí je také vizuální a zvuková složka. Audiovizuální dílo je komplexní syntézou více informačních zdrojů a materiálů. Režisér má k dispozici nástroje kamerové, zvukové a stříhové. Tyto složky jsou nedílnou součástí díla – platí to samozřejmě i pro televizní dokument. V rámci přípravy námětu a přípravy na natáčení jsou tedy promýšleny i tyto složky, tzn. jak uchopit film obrazově, jak zvukově, jakou kamerovou a zvukovou techniku tedy pro natáčení zvolit (typ kamery, typy objektivů, filtrů, bude se natáčet z ruky/ze stativu, jaký typ mikrofónů se použije atp.). Kameraman, stříhač i mistr zvuku (má na starost finální mix) společně s hudebním režisérem jsou přitom tvůrčími profesemi – i oni přinášejí vlastní vize a nápady.

Kamera

Kameraman patří k hlavním profesím tvůrčího štábu. S nadsázkou lze říci, že je vlastně vizuálním vypravěčem příběhu filmu. K tomu využívá kamerové nástroje filmové řeči (pohyb, kompozici, rám, světlo, stín atp.). Kamery přenášejí trojrozměrný prostor na dvojrozměrnou plochu plátna. Kameraman tedy mimo jiné musí na ploše definované pouze výškou a šířkou nějak nahradit hloubku. Má k tomu řadu nástrojů – úhel snímání, pohyb kamery, nasvícení, lineární perspektivu, barevnou perspektivu atp.). Kamera vytváří iluzivní prostor, nekoresponduje s tím, co vidí člověk stojící vedle kamery. A neodpovídá obvykle ani zornému úhlu člověka. Kromě tzv. základní ohniskové vzdálenosti, která odpovídá zornému úhlu člověka, totiž kameramani pracují s různým ohniskem vzdálenosti. Zjednodušeně řečeno, velikost záběru může být identická při různé vzdálenosti kamery od snímaného obrazu – záleží na ohniskové vzdálenosti objektivu. Co ale stejné nebude je perspektiva záběru, délka ohniska totiž určuje úhel záběru na danou scénu. (SZOMOLANYI 2015, s. 40–41)

Nástrojem sloužícím kameramanovi k vizuální dramatizaci filmového sdělení je pohyb. Jeho účinnost objevili tvůrci u Příjezdu vlaku na nádraží La Ciotat bratří Lumièrových (1895), jehož sledování se vystrašení diváci snažili uskočit před blížící se lokomotivou. Kameraman pracuje nejen s pohybem, ale také s velikostí záběrů (detail, polodetail celek a další),⁸⁵ s různou výškou záběru, tzv. rakursem (kromě přímého pohledu se využívá podhled – postava či snímáný objekt je větší než ve skutečnosti, nadhled – snímaná postava či objekt se opticky jeví menší než ve skutečnosti).

Kameraman pracuje také s rámem – záběr je vždy pouhým výsekem reality. Jak píše Marek Jícha, co je za ním, nevidíme, můžeme to maximálně vytušit/interpretovat. „RÁM dělí obraz na dvě části. Obraz uvnitř rámu, který máme vizuálně pod kontrolou a obraz vně rámu, který nás vyzývá k bdělosti a hledání odpovědi na otázku, jak vypadá to, co nevidíme? RÁM vytváří s pomocí paměťových procesů lidského mozku dva základní obrazy, přičemž oba jsou reálné a existující: 1. Reálný obraz uvnitř rámu natočený filmovou kamerou; 2. Obraz vně rámu, tedy ten, který nebyl natočen filmovou kamerou, ale může být viděn jako reálný prostřednictvím kreativní spoluúčasti divákovy imaginace. Necháte-li působit obraz umístěný mimo rám obrazu v čase, automaticky se vytvoří divákům v jejich představách kreativní obrazy umístěné mimo tento rám, které mohou změnit celý vyprávěný příběh. Tuto skutečnost je potřeba mít pod kontrolou a řídit, aby kreativní představy diváků odpovídaly scénáři a režijní koncepci celého filmu.“ (JÍCHA 2021, s.39)

Jak již bylo zmíněno výše, světlo/nasvícení prostředků, které má kameraman k dispozici pro vytvoření iluze trojrozměrného prostoru. Jde také o významný výtvarný prostředek – světlo je nejen fyzikálním předpokladem toho, abychom na záběrech něco viděli, ale je významným estetickým filmovým prostředkem podtrhujícím hloubku prostoru, ostrost záběru a jeho emocionální, dramatický účinek, náladu. (SZOMOLANYI 2015, s. 46–48)

Televizní dokumentaristé nevyužívají pouze světla přirozeného (neupravovaného, popř. za pomoci odrazných desek úmyslně směřovaného), ale (podobně jako tvůrci fikčních formátů) rovněž světla komponovaného, jež kameraman záměrně připravuje tak, aby v divákovi vyvolávalo emocionální a estetické vjemy. Opakem světla je stín – i ten může být součástí tvůrčího procesu a dokumentaristé s ním rádi pracují (viz obr. č. 1). Hry se světlem a stínem mohou využívat i střihači. Poměrně často se např. uchylují k dvojexpozicím, kdy pomocí záběru s pohybem světla/stínu či blikajícím světlem kombinují fotografické či textové prameny, a dodávají tak do nich iluzi pohybu (viz obr. 2).

Střihová skladba

Střihač za využití natočených záběrů vytváří obrazovou složku filmu, propojuje jednotlivé záběry tak, aby mezi nimi vznikl vztah, vazby, vytváří tak děj filmu. Střihová skladba pracuje s navazováním jednotlivých záběrů na sebe, vůbec přitom nemusí jít o řazení kontinuální či chronologické. Střihač pracuje se sekvencemi, kombinujícími jednotlivé záběry za využití nástrojů filmové gramatiky – vznikají tak jakési „mikropříběhy“. Jde svým způsobem o další „manipulaci“ s realitou, v níž se uplatňuje především estetické hledisko. Způsob spojování jednotlivých záběrů i jejich pořadí má vliv na interpretaci předkládaného obsahu ze strany diváka. Tento nástroj se tedy dá zneužít k manipulativním účelům, propagandě.⁹⁰ V současnosti je součástí postprodukce obrazové složky filmu také tzv. color grading, tedy v úprava barevnosti záběrů použitých ve filmu, která dnes probíhá digitálně, jde obvykle o finální fázi obrazové postprodukce. V rámci těchto úprav lze velmi výrazným

způsobem ovlivnit charakter obrazu (nasvícení, kontrast, barevnost...). Cílem není jen srovnat charakter snímků natočených v různém čase, často např. i na různý typ kamery a objektivu (jednotlivé záběry pak ve střihové skladbě nenavazují na sebe, střihové sekvence nepůsobí kontinuálně, divák nemá pocit homogenního filmu, střihy jsou jakoby viditelné), ale také dodat filmu co nejvíce atmosféry, opět jde o působení na emoce diváka. Nejčastějšími typy obrazových materiálů, s nimiž střihač v historickém dokumentu pracuje jsou:

– Archivní filmy

Reprezentují minulé události, dobové záběry, minulost sociálních herců, pamětníků, dodat příběhu filmu širší historický kontext. Pokud nejsou k dispozici – což se stává poměrně často – nebo není jejich získání ve finančních možnostech tvůrců, je nutné najít jiné řešení, které již ale nemusí zcela odpovídat historické zkušenosti, může být spíše ilustrují (může to být ale i záměr autora).

– Archivní fotografie

Reprezentují stejný obsah jako archivní filmy, jde ale o jiné médium – fotografie zachycují určitý stav, zastavují čas, jde o statický okamžik. Stříhač proto často skládá víc fotografií za sebou, popř. z jedné fotografie za sebe poskládá různé detaily, aby vytvořil iluzi rozfázovaného pohybu. Může fotografie různě přibližovat, vytvářet postprodukčně nájezdy, měnit jejich perspektivu atp. Může také využít dvojexpozici se záběrem, ve kterém pohyb je, např. kombinovat fotografii se světlem, stínem, pohybem cesty, plujícími mraky, vodní hladinou atp. Vkládá tím do fotografií nejen pohyb, ale vytváří tak obrazové metafory, které mohou zvýšit dramatickosti či emocionálnost filmu. Podobně lze fotografie kombinovat se zvukovým obsahem – oživit je ruchovým zvukem, který nějak konvenuje s tím, co na fotografii vidíme.

– Současné nebo ilustrační záběry

Záběry, které nejsou autentické z hlediska jejich korelace s historickou skutečností, jsou natočené v současnosti, ale dokreslují nebo podporují obsah – může jít např. o současné záběry míst, kde se událost stala, nebo obrazové metafory (např. koleje, vlaky, detaily na boty, ruce, mraky, slunce, kříže... atp.), které posilují atmosféru vyprávění.

– Výtvarné ilustrace a animace

Představují autorský konstrukt, autorovu představu, použití takových materiálů vkládá do filmu silný autorský hlas. Takový přístup může filmu dodat silnou emocionální atmosféru.

– Rekonstrukce

Jde o častý způsob nahrazení chybějícího materiálu. Natočit takový materiál, aby byl zároveň kvalitní, odpovídal dobovým charakteristikám, nepůsobil strojeně a vykonstruovaně (tzn. s kvalitními herci a kvalitním režisérem, který je umí vést) není jednoduché ani levné.

Zvuková dramaturgie

Zvuková dramaturgie je jednou z klíčových složek audiovizuálního díla. Zvuková složka díla pracuje se třemi typy zvukového materiálu – mluveným slovem, hudbou a ruchy. Snažou zvukové dramaturgie je přitom zvukové materiály v díle organizovat a propojit tak, aby výsledná zvuková stopa co nejvíce podpořila funkční vyznění filmového díla. Během zvukového mixu jsou jednotlivé zvukové stopy představující jednotlivé zvukové materiály převedeny do stopy jedné (některé stopy jsou na určitých místech potlačeny, jiné zesíleny). Jednotlivé stopy mohou být v procesu mixu také nejrůzněji upravovány a modulovány.

9.4 Rozhovor

Rozhovor patří mezi klíčové nástroje, s nimiž dokumentarista pracuje. Jde jednak o nástroj k získávání informací (tedy jejich zdroj) ještě před psaním námětu a poté ve fázi přípravy na natáčení. Díky rozhovorům s odborníky, pamětníky atp. získá dokumentarista potřebné informace, aby připravil námět filmu, posléze v případě schválení náměti, aby zvolil způsob uchopení tématu filmu, mody, od čehož se pak bude odvíjet výběr potřebného technického vybavení, volba respondentů. Rozhovor/y je/jsou také obvykle jednou ze součástí natáčení filmu, natočené výpovědi bývají často (nemusejí být výhradně, např. při čistě výkladovém či poetickém modu) součástí filmu.

Pokud chce tvůrce získat relevantní informace, použitelné výpovědi, pak se na rozhovor musí dobře připravit. K tomu mu slouží nejen studium dostupných pramenů či třeba informace od kolegů, kteří s danou osobou již natáčeli, ale také například tzv. obhlídka, během níž dokumentarista může respondenta navštívit ještě před natáčením, o filmu s ním hovořit, ptát se ho (užitečné je zaznamenávat tyto odpovědi na kvalitní audiorekordér), zjistit, zda má doma například zajímavé materiály k natáčení (fotografie, dokumenty), může se dozvědět zajímavé informace, na základě kterých třeba ještě vezme respondenta na jiné místo apod. V rámci takovéto obhlídky například filmař také zjistí, jak je respondent rétoricky schopný, jestli má trému, co ho uvolní, zda umí myšlenky formulovat, hovořit plynule, zda je schopen zachovat logický sled sdělovaného textu, nakolik například odbíhá k detailům, které nesouvisí s tématem... Podle toho se pak může rozhodnout, jak formulovat pro natáčení otázky. Vést rozhovor není tak jednoduché, jak se na první pohled zdá. Je k tomu potřeba praxe a empatie. Způsob pokládání otázek může ovlivnit nejen ochotu respondenta odpovídat, ale i obsah odpovědí. Dobrá příprava je základním předpokladem pro dosažení úspěšného rozhovoru. Je řada důvodů, proč rozhovor nemusí dopadnout dle dokumentaristových představ (respondentovi například není fyzicky dobře, něco váženého se stalo v jeho rodině atp.), téměř vždy se ale nepodaří, když dokumentarista podcení přípravu.

Otázky je dobré strukturovat o nejjednodušších po složitější, formulovat je vždy jako otevřené. Užitečné je připravit si jejich soupis – napsat, znamená vždy formulačně vycizelovat.

Je třeba si promyslet místo, kde se bude rozhovor natáčet – nejen s ohledem na obrazovou „atraktivitu“, ale i s ohledem na to, aby na něm respondent cítil dobře. Jde-li o pamětníka v pokročilém věku se zdravotními problémy, nebude vhodné vyžadovat po něm cokoli, co představuje velkou fyzickou aktivitu, bude se určitě komfortněji cítit u sebe doma. U takových pamětníků je potřeba také dobře vážit dobu natáčení, několikahodinová zátěž může být nad jejich síly.

Rozhovor obvykle vede scenárista filmu. V případě autorského dokumentu je scenáristou režisér. Televizní dokument má často scenáristu, jehož rolí je připravit obsahovou složku filmu, a režiséra, který má na starost „uměleckou“ část filmu (tedy ve spolupráci s kameramanem a střihačem vizuální a ve spolupráci se zvukařem a hudebním režisérem zvukovou). Režisér pak obvykle odpovědi poslouchá za kamerou, skutečnost, že nemusí klást otázky, mu umožňuje lépe se soustředit na odpovědi, může si dělat poznámky a na konci může položit ještě své doplňující otázky.

9.5 Dokumentární film a objektivita

Z dosud uvedených informací o dvou klíčových složkách dokumentárního díla (obrazové a zvukové) je zřejmé, že původní Griersonova premisa o dokumentu jako prostředku, který zachycuje bez přikras věci takové, jaké jsou, má trhliny. A přidáme další zásadní okolnost, která vstupuje do procesu tvorby filmu – dramaturgii.

Podle Jana Motala (2012, s. 68) „Dramaturgie teprve zakládá téma, a to na všech úrovních činnosti – od dramaturgie zpravodajské relace, kterou řídí editoři, po dramaturgii reportáže, magazínu či dokumentárního filmu. Velkou iluzí žurnalistické tvorby je představa objektivních kritérií – z povahy práce s materiálem, jak jsme viděli, vyplývá, že jde vždy o interpretaci: již postavení kamery, volba záběru, otázka formuje realitu, kterou zpracováváme.“ Ať už jde zpravodajce, publicistu nebo dokumentaristu, řada principů pracovního procesu – příprava, vyhledávání zdrojů, ověřování jejich relevance, natáčení rozhovorů atp. – se v jejich práci shoduje.

Největší nároky na objektivitu máme u zpravodajství, tam je přímo základním požadavkem. I v případě tzv. seriózních médií je však pouhou iluzí. (MOTAL 2012, s. 68) Ať už se zaměříme na jakkoliv velký úsek zpravodajských výstupů, vždy jde o výběr toho, co se v daném úseku ve světě ve skutečnosti dělo. O tomto výběru v daném médiu přitom rozhodují jednotlivci (editoři, popř. šéfredaktor, který určuje editoriální politiku konkrétního média, kterou se editoři řídí). Byť se editoři řídí nastavenou editoriální politikou svého média, jde vždy o výběr subjektivní a i editoři stejného média mohou v určitých záležitostech akcentovat jiné události/ témata.

Když už je vybrána událost/téma, je potřeba určit perspektivu, z níž bude redaktor událost zpracovávat. Do této volby opět vstupuje editor coby dramaturg zpravodajské relace. Od této perspektivy se odráží zdroje, které bude redaktor využívat, respondenti, které osloví. Např. bude-li např. informovat o nějakém mezinárodním diskusním fóru, může se zaměřit na projednávané tematické okruhy, na účastníky fóra, na jednoho konkrétního účastníka, který je největší „hvězdou“, na to, čím a s kým na jednání přijeli, na organizační problémy atp. – možností perspektiv je mnoho, v rámci každé z nich může novinář sdělovat pravdivou informaci, přesto bude obraz události ve výsledné reportáži pokaždé zcela jiný, lze dokonce lavírovat od naprosto pozitivního obrazu (vynikající přednášky) k naprosto negativnímu (problémy s organizací, zmatky, nedostatek pitné vody, drahé občerstvení atp.). Mimochodem, řada současných českých televizních dokumentaristů (dramaturgů, scenáristů, režisérů, kreativních producentů) začínala právě ve zpravodajských redakcích. Ty se ve své výrobě často zabývají také aktuální publicistikou, mnohdy hraničící s krátkometrážní dokumentární tvorbou. Tížíž novináři tak musejí oscilovat/rozlišovat mezi žánrem „objektivizujícím“ (zpravodajstvím) a „názorovým“ (publicistikou).

Přestože je hlavní funkcí žurnalistiky informovat, zveřejňovat a kontrolovat, roli hrají i další funkce – socializační, integrační, vzdělávací a také zábavná. Chceme objektivitu, ale také příběh. Jan Motal k tomu mj. píše: „Právě vědomí tvorby jako dramaturgického procesu, jako formování tématu, vede k reflexi této podstaty. Umožňuje se vyvarovat toho, že novinář upadá do pocitu, že pouze reflektuje faktickou vrstvu reality. (...) Už z principu fungování média to není možné. O to silnější je tento poznatek u těch druhů publicistiky, které kladou důraz na osobní svědectví, přístup, vyprávění (reportáž, portrét aj.), nebo dokonce u dokumentárního filmu.“ (MOTAL 2012, s. 68)

Současná média se přitom často kloní k referování o negativních skutečnostech, což vyplývá zejména z představy, že právě funkce kritiky a kontroly je tou nejdůležitější. Je však samozřejmě otázkou, zda např. negativní skutečnosti jsou u zmíněného příkladu diskusního fóra opravdu to objektivně nejpodstatnější. Každopádně výsledkem tohoto přístupu současných médií je to, že pokud by člověk nahlížel na svět pouze prizmatem televizních zpravodajských relací, měl by pocit, že ve velmi špatné době na velmi špatném místě.

Nutno také zmínit, že i když to zodpovědní pracovníci (ředitelé, šéfredaktoři, dramaturgové, producenti) neradi přiznávají, programová politika médií (včetně těch veřejnoprávních) se řídí rovněž poptávkou (mimořádně, měření sledovanosti se nevyhýbá ani zpravodajskému vysílání a jeho hodnocení). U médií, která jsou na sledovanosti, čtenosti, poslechovosti závislá finančně, je pak motivace tohoto postupu naprosto zřejmá – po nástupu TV Nova na český mediální trh se např. do popředí zájmu hlavní zpravodajské relace této stanice dostaly kriminální zprávy, které reagovaly na širokou popularitu true crime ve společnosti. Tu lze vysledovat i u dokumentární a dramatické tvorby. Mediální prostor je součástí ekonomické soutěže, soutěží o zákazníka, který se více než poučeným divákem stal nekritickým konzumentem. Média přitom vycházejí vstříc jeho požadavkům. Např. Umberto Eco mimo jiné konstatuje, že masmédia se obracejí k průměrnému publiku (problematika „midcultu“ patří v jeho textech k častým tématům) a řídí se přitom průměrným vkusem. Masmédia tedy podle něj podporují pasivní a nekritický pohled na svět. (ECO 2012, s. 44–45) Další tlak na média (zejména na editorální politiku ve zpravodajství a publicistice, ale také v dokumentu) uplatňuje politická reprezentace.

Další vrstvu subjektivity televizní zpravodajské reportáže pak ke zmíněné perspektivě přidá to, jaké zdroje a respondenty novinář vybere, jak se získanými informacemi naloží, jakým způsobem je zpracuje, které zmíní, které vynechá. I když jde o novináře zkušeného, který s tříděním informací a faktů pracovat umí, nikdy nemůže předat informace o události v celé komplexnosti, vždy jde prostě jen o výsek. Ostatně s výsekem reality pracuje v televizní žurnalistice i obraz. Právě díky němu televize snad nejvíce ze všech masových médií pracuje se zdáním přenesení reality ke konzumentovi. „Pro audiovizuální komunikaci je specifické, že jsou současně oslovovány dva naše smysly, sluch i zrak, které se mohou v ideálním případě (u televize) navzájem doplňovat. Ale pravdou je, že obrazová informace působí silněji než informace slovní (respektive zvuková).“ (RUß-MOHL 2005, s. 132)

Vše výše zmíněné platí i pro televizní dokumentární film. S tím rozdílem, že v něm nejde jen o předkládání faktů, popř. zaujetí nějakého stanoviska, ale také, a to významně, o zasažení emocí diváka. Pojmenování pozic redaktor – editor – šéfredaktor můžeme zaměnit za scenárista/režiséra – dramaturga – producenta/kreativního producenta. Jak píše Jan Adler: „Je nepochybné, že objektivistická popisnost signalizuje vždy absenci jasně formulovaného názoru, obsahujícího přirozeně vedle hledisek formotvorných i postoj etický a světonázorový. (...) Povrchnost a názorový eklekticismus jsou vždy známkami krize dokumentárního filmu. Zaniká diferenciací názorových pozic, následkem toho jsou výsledky beztvaré a šedivé, kvalitativní průměr nízký a špičková díla zcela mizí.“ (ADLER 2001, s. 3)

Podle Nicholse dokumenty reprezentují svět trojím způsobem: 1. zobrazují nebo popisují svět způsobem, který je nám blízký, který známe. Na této vlastnosti dokumentu se většinou zakládá divácké přesvědčení, že to, co kamera natočila, je skutečné; 2. dokumentární filmy rovněž hájí či reprezentují zájmy jiných; 3. dokument může reprezentovat svět tímž způsobem, jako právník zastupuje zájmy svého klienta: argumentuje na základě specifické interpretace důkazů. (ADLER 2001, s. 60–61) To s sebou nese samozřejmě řadu etických

otázek, jak ve smyslu etického přístupu k sociálním hercům, ale také k finálnímu zpracování materiálu.

Objektivita a nezávislost médií je podmíněna demokratickým zřízením, resp. svobodou slova. Filmaři ve službách propagandy nejrůznějších režimů tvořili i z vlastního přesvědčení a ovšem finančního přispění režimů. Demokracie je pro nezávislost a objektivitu zajiště potřebným východiskem. Jenže nežijeme ve vakuu, v ideálním světě. Kromě všeho, co bylo výše již zmíněno vstupují do podoby mediálních výstupů i další prvky – osobní zájmy, nekompetentnost novinářů a tvůrců, stres. V současném globálním a digitalizovaném světě se zpravodajské relace staly jakýmsi informačními terminály, v nichž je rychlost zveřejnění informace často upřednostněna před jejím ověřením, popř. doplněním (to se často děje průběžně, podle toho, jak postupně novinář zjišťuje další informace). Pod časovým tlakem pracují často i tvůrci televizních dokumentů. Časová tíseň samozřejmě může generovat nedostatečnou přípravu a z ní vyvstávající povrchnost, omyly – i faktografické.

Současná společnost je doslova zahlcena informacemi. Ty nemusejí být předkládány jen v textové podobě, ale i v podobě nejrůznějších „non-fiction“ audiovizuálních formátů. Najít údaj, který je relevantní, popř. ověřit nějakou informaci, kterou dostaneme, není tak snadné, jak by se mohlo zdát, je k tomu potřeba klást si otázky, které jsou za slyšeným a viděným.

Mimochodem, i profesionálním novinářům se občas stává, že postaví svou zprávu na mylné informaci vyhledané na internetu, a vyrobí tak tzv. „kachnu“. Nástup internetu a levného prostoru pro prezentaci jakéhokoli obsahu navíc připravil půdu pro hybridní válku, zejména pro dezinformační kampaně. Dezinformační kampaně pracují primárně s lidskými emocemi. Využívají obvykle ty nejsilnější, nejbazálnější – strach a nedůvěru. Pracují se zveličováním a fámami, s manipulací, s tzv. alternativními fakty. Třeba v českém mediálním prostoru v letech 2019–2020 patřily podle průzkumu CVVM pro Ministerstvo vnitra ČR k nejčastějším narativům tyto dezinformace:

- Evropská unie diktuje Česku, co má dělat, a narušuje tím suverenitu ČR;
- EU cíleně organizuje migrační vlny z Asie a Afriky;
- Česko utajuje skutečné počty uprchlíků.



KONTROLNÍ OTÁZKY

- 1) Jak lze definovat dokumentární film?
- 2) Jaké základní otázky by historik měl při analýze a interpretaci klást dokumentárnímu filmu?

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Zhlédněte dokumentární filmy *Běda tomu, skrze koho pohoršení přichází* (r. Přemysl Freimann, 1950) a *Triumf vůle* (r. Riefenstahlová, 1935). Filmy analyzujte a srovnajte jejich účel, společné a rozdílné prvky.

Přečtěte si přednášku Umberta Eca Spoře oděné televizní hlasatelky a ticho. (In: Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty. Praha: Argo, 2013, s. 152–153) a najděte v mediálních výstupech z poslední doby konkrétní příklad „šumové informace“.

DALŠÍ ZDROJE



ADLER, Rudolf. 2001. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: NAMU, 2001.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: FAMU – MFDF Jihlava, 2004.

JÍCHA, Marek. *Základy kamery. Distanční studijní text*. Opava: Slezská univerzita, 2021.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015.

KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2009.

MOTAL, Jan (ed.). *Nové trendy v médiích II: Rozhlas a televize*. Brno: Masarykova univerzita, 2012.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

ROSENSTONE, Robert, *History on Film / Film on History*. London – New York: Routledge, 2012.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Média ani dokumentární filmy neukazují všechno. Skutečnost filtrují. Často přitom prezentují konvenční pohled na svět. Pracují s obrazem jako výrazovým prostředkem, odvíjejícím se nejen od dostupné technologie, ale často poplatným dobovým narativům i dobové vizualitě, tomu, co se zrovna v obrazovém i zvukovém zpracování filmu „nosí“. Zároveň obraz světa samy vytvářejí, budují. Definují modely, do nichž se divák následně chce stylizovat, jakkoli mohou být nereálné.