

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Reflexe současné společnosti
v dokumentárních filmech Olgy Špátové**

Šárka Löflerová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Reflexe současné společnosti v dokumentárních filmech Olgy Špátové* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 4. 12. 2014

.....

podpis

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D za odborné vedení práce, cenné rady, čas a vstřícnost při konzultacích. Rovněž bych chtěla poděkovat rodině a přátelům za podporu při psaní bakalářské práce.

NÁZEV:

Reflexe současné společnosti v dokumentárních filmech Olgy Špátové

(Analýza filmů *Oko nad Prahou* a *Největší přání* podle metodologie Billa Nicholse)

AUTOR:

Šárka Löflerová

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D

ABSTRAKT:

Tématem bakalářské práce jsou analýzy dokumentárních filmů *Oko nad Prahou* (2010) a *Největší přání* (2011) režisérky Olgy Špátové. Práce vychází z teorie dokumentárního filmu Billa Nicholse a zabývá se jeho vymezením dokumentárního filmu z hlediska faktorů, z nichž některé analyzuje na vybraných filmech. Hlavním cílem práce je analyzovat dokumentární postupy režisérky na základě dokumentárních prostředků, které se podílí na tzv. hlasu dokumentárního filmu, jež v teoretické části definuje a určit do jaké mody lze snímky zařadit dle Nicholsovy klasifikace dokumentárních filmů. Závěr práce je věnován interpretacím analýz, jejichž cílem je odpovědět na otázku, jak dané dokumentární prostředky formulují společenská a sociální témata ve filmech Olgy Špátové.

KLÍČOVÁ SLOVA:

dokumentární hlas, dokumentární prostředky, mody dokumentárního filmu, reflexe společnosti, sociální témata, Olga Špátová, Jan Kaplický

TITLE:

Reflection of the Current Society in the Documentary Production of Olga Špátová
(The Analysis of Films *Eye Over Prague* and *The Greatest Wish* According to the
Methodology of Bill Nichols)

AUTHOR:

Šárka Löflerová

DEPARTMENT:

Department of Theatre, Film and Media Studies Faculty of Arts

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D

ABSTRACT:

The theme of this bachelor thesis are analyses of documentary films *Eye Over Prague* (2010) and *The Greatest Wish* (2012) in the production of Olga Špátová. This thesis is based on the Bill Nichols' theory of the documentary film and deals with his definition of the documentary film with respect to the factors, some of which are being analysed on the opted films. The main goal of this work is to analyse the documentary methods of the director on the basis of documentary devices which are part of so called 'the voice of documentary'. These devices are defined in theoretical part of this thesis and it is also determined to which mode could these films be sorted according to the Nichols' classification of documentary films. The conclusion of the thesis is concerned with the interpretation of analyses aimed at answering the question how the given documentary devices formulate communal and social themes in films of Olga Špátová.

KEYWORDS:

The voice of documentary, documentary devices, modes of documentary film, reflexion of the society, social themes, Olga Špátová, Jan Kaplický

OBSAH

1. ÚVOD.....	7
1.1. Vymezení tématu	7
1.2. Cíl práce.....	8
1.3. Metodologie	8
1.4. Kritická reflexe	9
1.4.1. Oko nad Prahou.....	9
1.4.2. Největší přání	11
2. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA.....	15
2.1. Co je to dokumentární film	15
2.2. Dokumentární hlas	18
2.3. Klasifikace dokumentárního filmu.....	22
3. ANALÝZY.....	25
3.1. Oko nad Prahou (2010).....	25
3.1.1. Faktory ovlivňující dokumentární film	25
3.1.2. Téma dokumentu	27
3.1.3. Dokumentární prostředky	28
3.2. Největší přání (2012)	34
3.2.1. Faktory ovlivňující dokumentární film	34
3.2.2. Téma dokumentu	35
3.2.3. Dokumentární prostředky	35
4. ZÁVĚR	39
5. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	42
Prameny	42
Literatura.....	45

1. ÚVOD

1.1. Vymezení tématu

Dokumentární film v kinematografickém prostoru vždy pokrýval menšinovou část. I přesto měl své ambice dostat se, co možná nejvíce mezi širší publikum. Podobně jsou na tom ženy dokumentaristky. V českém prostředí se začínají více objevovat až na konci 70. let, kdy katedra dokumentární tvorby na pražské FAMU zaznamenala výraznou nastupující generaci. Mezi dodnes známé patří Olga Sommerová, Helena Třeštíková, Marie Šandová, Jana Ševčíková nebo Hana Pinkavová.

Koncem 90. let s dostupnější technologií zaznamenal český dokument další nové tváře, jež měly odvahu točit, i přes značný konkurenční boj, jak uvádí Martin Štoll v knize *Český film: režiséři-dokumentaristé*. Jmenuje například Theodoru Remundovou, Dagmar Smržovou, Danielu Gébovou a další.¹

Mezi tyto jména řadí autor knihy také Olgu Špátovou, coby dokumentaristku amatérku, která dosáhla profesionální úrovně. Svou vytrvalostí, pílí, talentem, ale i dobře načasovanými tématy dokazuje své umělecké schopnosti, i přesto, že třikrát neuspěla při přijímacím řízení na režii. Pro svou práci jsem si zvolila právě ji, na základě několika témat, na které se v práci zaměřím. Zajímalo mě, jakým způsobem autorka zpracovává sociální téma v dokumentu a jaké prostředky k tomu využívá. K zjištění odpovědí na tyto otázky jsem si vybrala dva celovečerní filmy *Oko nad Prahou* (2010) a *Největší přání* (2012).

Snímek *Oko nad Prahou* pojednává o projektu pražské Národní knihovny známé pod jménem „Chobotnice“ a zároveň sleduje poslední léta života významného architekta Jana Kaplického, autora projektu. Ústředním tématem je zachycení politické kauzy kolem vznikající a zároveň zanikající knihovny. Vedlejší dějovou linii pak tvoří vztah Jana Kaplického s budoucí manželkou, producentkou Eliškou Fuchsovou. Snímek je zajímavý zejména svým politickým podtextem, jenž poukazuje na nedostatky na české politické scéně.

¹ ŠTOLL, Martin a kol. *Český film: režiséři-dokumentaristé*. s. 11.

Druhý analyzovaný film *Největší přání* navazuje na stejnojmenné úspěšné dokumenty Jana Špáty. Jde o reflexi první dospělé svobodné generace, která prostřednictvím otázky „Jaké je Vaše největší přání?“, přibližuje hodnoty mladých lidí v dnešní uspěchané době. Režisérka ve snímku využívá archivní materiály Jana Špáty a porovnává rozdíly mezi minulou a současnou generací.

1. 2. Cíl práce

Bakalářská práce si klade za cíl analyzovat faktory dokumentárního filmu a dokumentární postupy režisérky a kameramanky Olgy Špátové ve filmech *Oko nad Prahou* (2010) a *Největší přání* (2012) a určit do jakého modu lze snímky zařadit dle teorie dokumentárního filmu Billa Nicholse. Závěr práce bude věnován interpretacím analýz, jejichž cílem bude postihnout, jak použité dokumentární prostředky formulují společenská a sociální témata ve filmech Olgy Špátové.

1. 3. Metodologie

Vybrané dokumentární filmy podrobím analýze, která bude vycházet z teorií dokumentárního filmu. Pro svou práci jsem si zvolila teorii Billa Nicholse zformulovanou v publikaci *Úvod do dokumentárního filmu*, protože se jeví jako nejvhodnější z hlediska stanoveného cíle práce, který se soustřeďuje na analýzu vybraných dokumentárních filmů.

Autor se v knize zabývá faktory ovlivňujícími dokumentární film (instituce, filmový tvůrce, trvalý vliv určitých filmů, očekávání diváků)², které formulují chápání podstaty dokumentárního odvětví a zároveň je lze aplikovat na konkrétní film. V analytické části se tedy nejdříve zaměřím na některé z výrazných faktorů vztahujících se k vybraným snímům. Konkrétně se budu věnovat institucionálnímu rámci a okruhu diváků, jelikož tyto faktory u analyzovaných snímů podléhají proměnám. Dále se budu věnovat stylovým prostředkům dokumentárního filmu, které se dle Nicholse podílí na tzv. hlasu dokumentu³, neboli specifické filmové formě. Pozornost budu věnovat jednotlivým dokumentárním prostředkům, které považuji za výrazné (mluvený komentář, rozhovory, archivní materiály, ilustrativní

² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 35-59.

³ Tamtéž. s. 84-110.

materiály, střihová skladba, konstrukční prvky filmu, výběr sociálních herců, kamera-dojem autenticity a hudební doprovod). Tyto prostředky vymezím v analytické části, kde zároveň upřesním jejich funkci v dokumentech a způsob jakým s nimi režisérka pracuje. Následně se zaměřím na Nicholsovu charakterizaci dokumentárních filmů, která je rozdělena do šesti modů.⁴ Každý z těchto modů se vyznačuje specifickými vlastnostmi, jejichž prostřednictvím určím do jakého modu lze analyzované filmy zařadit. V závěru práce pak interpretuji, jak použité dokumentární filmové prostředky formulují společenská a sociální témata ve filmech Olgy Špátové.

1.4. Kritická reflexe

Pro vyhodnocení rešerší jsem vycházela především z elektronických zdrojů, neboť se analyzovaným snímkům tištěná odborná periodika nevěnovaly (s výjimkou *Cinepuru* a *Filmového přehledu*, které v kritické reflexi uvádím a populárního magazínu *Cinema*). Konkrétně jsem tedy vycházela z online deníků *Mladé Fronty* (idnes.cz) *Lidových novin* (lidovky.cz), *Práva* (pravo.cz), *Hospodářských novin* a dále pak z některých online magazínů *aktuálně.cz*, *Topzine.cz*, *Týden.cz* a *Kultura21.cz*.

1.4.1. Oko nad Prahou

Poprvé byl dokument *Oko nad Prahou* uveden v rámci úvodního bloku na Febiofestu 15. března 2010, ovšem pouze pro uzavřenou společnost. V českých kinech měl snímek premiéru o měsíc později, 15. dubna 2010. Online deníky o něm tehdy psaly jako o jednom z neočekávanějších dokumentů roku.

Recenze hodnotí film spíše negativně. Nejčastěji je filmu vytýkán nedostatek nových informací o projektu, na čemž se shoduje mnoho recenzentů. Kamil Fila uvádí v magazínu *aktuálně.cz*: „Oko fakticky nenabízí o mnoho víc, než si může odnést průměrně informovaný čtenář novin či spíše televizní divák, v zásadě jde jen o suplování výstřižkové služby.“⁵ Stejně se vyjadřuje i Mirka

⁴ Výkladový, poetický, observační, participační, reflexivní, performativní (s.158-227).

⁵ FILA, Kamil. Aktualne.cz

Spáčilová v deníku *idnes.cz*, která zároveň podotýká, že o Kaplického osobnosti se nic nedozvíme.⁶ K tomuto názoru se přiklání i Věra Míšková za deník *Právo*. „Filmu citelně chybí větší důraz na pochopení a vykreslení osobnosti Jana Kaplického a jeho tvorby.“⁷ Méně kriticky hodnotil v časopise *Cinema* pouze Jaromír Mówald. I když tvrdí, že nejde o informačně našlápnutý dokument, poukazuje na nesporný talent režisérky, který dle něj prokázala při přípravě samotného dokumentu. Dodává, že přibližně jedna třetina filmu je věnována právě osobnosti Kaplického. Poukazuje tak na archivní záběry z rodinného alba, nebo architektovy vzpomínky na okupaci v roce 1968.⁸ Mnohé recenze mimo jiné konstatují, že je snímek neobjektivní a jednostranný. Tuto skutečnost ovšem režisérka nepopírá a nikterak se netají svou náklonností ke Kaplickému: „Pozorovala jsem, jak se Kaplického štěstí z vítězství v soutěži během několika měsíců mění v trpké zklamání a údiv nad lží a špinavou hrou zmanipulovaných úředníků.“⁹ Jako jeden z mála tento postoj uznává i Oto Horák v časopise *Cinepur*: “(...)Může jít o plodnou myšlenkovou i stylistickou figuru“¹⁰. Dodává však, že jiná věc je, když jsou odpůrci nové knihovny nasnímáni způsobem, jenž je shazuje.¹¹ I přes zjevnou neobjektivitu považuje redaktorka *Hospodářských novin* Irena Zemanová *Oko nad Prahou* za pozoruhodné svědectví vzestupu a pádu jedné umělecké ideje.¹² Dalším elementem, který budí negativní ohlas je přílišná sentimentalita. Kamilu Filovi vadí „pravdoláskařská“ klišé a dokonce pojmenovává svůj článek: „Oko nad Prahou hájí Kaplického pomocí citů.“¹³ Po největších zmíněných negativech (neinformovanost, neobjektivita a sentimentalita) přichází na řadu další výhrady. Mnozí recenzenti vyčítají dokumentu filmovou formu (v souvislosti s neobjektivitou), která rozděluje sociální herce na hodné a zlé, a to především v kontextu s prezidenty – tedy „hodný Havel“ a „zlý Klaus“. Věra Míšková dokonce tvrdí, že stavební prvky (rozdělení prezidentů či televizní zpravodajství) dodávají filmu spíše publicistický rozměr.¹⁴ Oto Horák vyčítá

⁶ SPÁČILOVÁ, Mirka. Kultura.idnes.cz

⁷ MÍŠKOVÁ, Věra. Právo.

⁸ MOWALD, Jaromír. Cinema

⁹ ZEMANOVÁ, Irena. Hospodářské noviny

¹⁰ HORÁK, Oto. Cinepur

¹¹ HORÁK, Oto. Cinepur

¹² ZEMANOVÁ, Irena. Hospodářské noviny.

¹³ FILA, Kamil. Aktualne.cz

¹⁴ MÍŠKOVÁ, Věra. Právo

Špátové její předpojatost vůči prezidentu Klausovi, kterého dle něj autorka snímku označuje za viníka.¹⁵ Všudypřítomný Milan Knížák zastupující stranu odpůrců je nechutně tlustý a má řečové vady. Při krátké odmlce působí bezradně. Naopak těm „hodným“ pomáhá k uceleným výpovědím hlavně střih a úhel záběru, který z nich nečiní obludy.¹⁶ Za zcela přesahující označuje Mirka Spáčilová závěrečný Havlův dopis Kaplického dceři, který čte sám autor. Podobného názoru je i Věra Míšková, která jej považuje za víc trapný než dojemný.¹⁷ I přes všechna zmíněná negativa se většina recenzentů shoduje na filmařské zručnosti Olgy Špátové. Jaromír Mōwald čtenáře časopisu *Cinema* na závěr ujišťuje, že tímto se budoucnost nadějně dokumentaristky rozhodně neuzavírá.¹⁸ *Filmový přehled* charakterizuje tento dokument jako „filmový epitaf“ nebývalé tvůrčí osobnosti i unikátní stavby.¹⁹

1.4.2. Největší přání

Dokument *Největší přání* režisérky vypovídající o hodnotách a přáních první svobodné generace měl v kinech premiéru 20. září 2012. Snímek je v pořadí třetím dílem stejnojmenných dokumentárních filmů Jana Špáty, které se úspěšně zapsaly do dějin české dokumentární kinematografie.²⁰ Nabízela se tedy zvládnutá otázka, zdali autorka svým třetím dílem diváky příjemně překvapí, nebo naopak je spíše zklame, jak už to tak u vícedílných filmů bývá.

Ohlasy v českých periodikách byly víceméně pozitivnější, než tomu bylo u jejího předchozího celovečerního dokumentu o Národní knihovně. „Výhodou *Největšího přání* je lidská barvitost, nevýhodou jeho mozaikovitost s těžko čitelnou stavbou: o pět minut více nebo méně zpovědí by vyšlo nastejno,²¹“ uvádí Mirka Spáčilová. Podobného názoru na výběr sociálních herců je i Petr Stránský z časopisu *Cinema*, který jej v podtitulu hodnotí jako pestrou mozaiku lidských osudů a názorů.²² Oto Horák v *Cinepuru* dodává, že na film *Největší přání* se dá dívat. „(...)objevují se v něm mladí pohlední - a většinou do sebe zamilovaní - lidé,

¹⁵ HORÁK, Oto. Cinepur

¹⁶ FILA, Kamil. Aktuálně.cz

¹⁷ MÍŠKOVÁ, Věra. Právo

¹⁸ MOWALD, Jaromír. Cinema

¹⁹ Filmový přehled č. 6. (2010)

²⁰ Jan Špáta - *Největší přání I* (1964), *Největší přání II* (1989)

²¹ SPÁČILOVÁ, Mirka. Kultura.idnes.cz

²² STRÁNSKÝ, Petr. Cinema.

občas nějaká ta pohlednicová krajinka s kostelem(...).“²³ Naopak je ale skeptický k oněm vysloveným výpovědím, jež se vážou na ústřední otázku filmu („Jaké je tvoje největší přání?“). Dle něj působí odpovědi spíše jako útržky „myšlenek.“²⁴ Dále kritizuje optimistický názor autorky na současné mladé lidi a její kladný přístup, kterým zkresluje realitu: „Lidé, kteří se v režisérčině filmu ocitli v nesnázích či průšvihů – jako např. oni kriminálníci a narkomani – udělali prostě (a ‚svobodně‘) špatnou volbu a zásadně (snad s výjimkou romské rodiny) si za svůj nezdár mohou sami.“²⁵ Kritik postrádá v dokumentu Olgy Špátové existenci záporných příkladů, které by nabídl jiný úhel pohledu. Stejného názoru je i Pavlína Nouzová, která se ve své recenzi zmiňuje, že mladí lidé odpovídají až příliš sympaticky.²⁶²⁷ Redakce *Filmového přehledu* na toto téma dodává: „Špátová záměrně poskládala převážně optimistickou mozaiku, s akcentem na snahu ‚přesměrovat‘ občany-diváky od negativních pocitů k naději a perspektivě.“²⁸ Sama autorka zmiňuje: „Dokument je vždy názorem a postojem autora, já jsem navíc vrstevnice svých hrdinů. Točila jsem o tématech, kterým rozumím, které jsou i mými tématy.“²⁹

Ve srovnání s dokumenty Jana Špáty, se v článcích nejčastěji poukazuje na kontrasty a nová fakta, jež dokument přináší. Autorka využila možnosti archivních záběrů z předchozích dokumentů jejího otce pro srovnání hodnot se současnou mladou generací. Sama v rozhovoru vysvětluje: "Chtěla jsem složit jakousi esej, v níž by jednotlivé výpovědi na sebe reagovaly, potvrzovaly se či byly k sobě v kontrastu".³⁰ Mirka Spáčilová shledává ve třetím díle příliš prostoru pro aktivisty všeho druhu, na druhou stranu uznává, že tak vzniká zajímavý kontrast k Špátovu retu.³¹ Marcel Kabát z online deníku *lidovky.cz* ve své recenzi porovnává celou trilogii *Největší přání*. Dospívá tak k názoru, že od počáteční naivity respondentů v prvním díle, přes mladickou vzpurnost, přináší třetí díl sebevědomou generaci. Tento fakt zároveň však přičítá také k proměně definice mládí, jelikož Špátová

²³ HORÁK, Oto. Cinepur.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ NOUZOVÁ, Pavlína. Topzine.cz

²⁷ Jediný moment, kdy je takový postup narušen, je dotazování mladých příznivců socialismu a komunismu (kteří si tento režim přejí).

²⁸ Filmový přehled č.11. (2012)

²⁹ PÁLKA, Matěj. Radiožurnál.

³⁰ STADLER, Jakub. Týden.cz

³¹ SPÁČILOVÁ, Mirka. Kultura.idnes.cz

oslovuje především své vrstevníky, nikoli pubescenty.³² Špátová v jednom z rozhovorů respondenty hodnotí. „Mladí lidé v mém filmu jsou sebevědomější a otevřenější než v předchozích generacích. To jsem očekávala, protože oba předchozí díly vznikaly v době totality.“³³ Zároveň poukazuje na nová fakta: „Mění se role ženy a muže. Často se setkávám s tím, že největší přání mladých kluků je věčná a věrná láska a založení rodiny, neostýchají se o tom mluvit a projevit cit. Holky zase na prvním místě chtějí něco dokázat, jít za svou kariérou.“³⁴

Mirka Spáčilová hodnotí film *Největší přání* jako mimořádnou zprávu, přestože je zprávou osobní.³⁵ Ačkoli je film z velké části dle Petra Stránského postaven na emocích, označuje jej za skvělý a profesionálně zručně natočený dokument.³⁶ Nutno ovšem podotknout, že takové sympatické hodnocení nemá u všech zmiňovaných recenzentů. (Například Oto Horák pojmenovává výsledek režisérčiny práce jako státotvornou sterilitu, čímž naznačuje značnou nevoli).³⁷

Shrnutí kritické reflexe

V následujícím shrnutí kritické reflexe rozvádím zejména negativní kritiku recenzentů na analyzované filmy z hlediska elektronických zdrojů a tištěných periodik uvedených v úvodu kapitoly. Na jmenované a kritikou odsouzené dokumentární postupy Olgy Špátové se zaměřím v kapitole věnované dokumentárním prostředkům filmu.

Ze souhrnné kritické reflexe snímku *Oko nad Prahou* vyplývá, že dokument kritiky příliš neoslovil. Nejčastěji je mu vytýkána neinformovanost, neobjektivita (související s filmovou formou) a přílišná sentimentalita režisérky dokumentu. Neinformovanost recenzenti spatřují ve smyslu nových „zákulisních“ informací, které se od filmu zřejmě očekávaly. Z hlediska této kritiky, nejvíce snímku škodí televizní zpravodajství tvořící kostru celého dokumentu, která rekapituluje příběh „Chobotnice“ od počátku reflektování návrhu do jeho zániku, který uzavírá informace televizních hlasatelů o smrti Jana Kaplického, architekta návrhu.

³² KABÁT, Marcel. Lidovky.cz

³³ Redakce. Kultura21.cz

³⁴ Tamtéž.

³⁵ SPÁČILOVÁ, Mirka. Kultura.idnes.cz

³⁶ STRÁNSKÝ, Petr. Cinema.

³⁷ HORÁK, Oto. Cinepur.

Politická kauza o stavbě nové Národní knihovny je totiž natolik známá, že kritika ani diváci „průvodce“ nepotřebují, jak plyne z vyhledaných zdrojů. Ostatně je známo i to, kdo se proti návrhu postavil a kdo při něm stál. Nebylo tedy nutné, aby Špátová proti sobě stavěla tehdejšího prezidenta Václava Klause a bývalého prezidenta Václava Havla, jak plyne z další kritické výtky, kterou je neobjektivita. Mnozí recenzenti (Oto Horák, Věra Míšková, Mirka Spáčilová) zmiňují, že Špátová označuje za viníka zániku projektu Klause, který ve snímku působí jako spouštěč problémů. Režisérka v tomto případě pouze zprostředkovává jeho veřejnou angažovanost prostřednictvím televizních diskuzí, nenabízí soukromý rozhovor bez médií, který by mnozí možná ocenili více. Třetí bod kritiky vytýká sentimentalitu. Kritika (Oto Horák, Věra Míšková) považuje dějovou linii „zveřejňující“ soukromý život a vztah architekta s filmovou producentkou Eliškou Kaplický Fuchsovou jako nesmyslnou odchylku vzhledem k tématu snímku. Nicméně je nutné brát v úvahu, že dokument byl Kaplickému věnován a jestliže je v podtitulu produkční společnosti označen jako: „Tragický příběh jednoho muže, jedné stavby, jedné lásky“, pak lze očekávat, že citům se zřejmě nevyhne.

Snímek *Největší přání* z hlediska rešerší a následného vyhodnocení kritické reflexe obstál lépe. Kritika se soustředí především na výběr sociálních herců. Zmiňuje hlavně absenci záporných příkladů, jedinců ve společnosti, kteří beze sporu existují. Ve snímku je totiž většina sociálních herců pozitivně naladěná. Ať už se jedná o usměvavou kominici, mladý pár, který se bojí pořídit si dítě kvůli velkým splátkám hypotéky či vážně nemocnou matku dvou dětí. Dokonce i vězňové či narkomani vypovídající z věznic a výchovných ústavů mluví uvědoměle o svých chybách z minulosti, chovají se ukázněně a sami chtějí do budoucna vše napravit. Filmu tedy dle kritiky chybí protipól, který by nezkrusoval realitu. Špátová se této skutečnosti brání tím, že chtěla vzbudit v divácích naději.

Recenzenty dále neoslovila stavba samotného filmu (založená na ústřední otázce filmu „Jaké je Tvoje největší přání?“), která se skládá z různorodých výpovědí jednotlivých sociálních herců. Tyto výpovědi označil Oto Horák jako útržky „myšlenek“, ve kterých zřejmě postrádá logickou návaznost. Špátová ovšem vychází z dokumentárních postupů svého otce, který v předchozích filmech užíval formu filmové ankety. Stejně jako u předchozího filmu vyčítají kritici režisérce sentimentalitu. Jedná se zejména o pasáže, kdy se objevují sociální herci nacházející

se v tíživé situaci (nemoc, vězení, nedostatek peněz). Režisérka tyto sekvence navíc prokládá komponovanou hudbou, která podporuje emoční reakce diváků.

2. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA

2.1. Co je to dokumentární film

Následující kapitola pojednává o vymezení dokumentárního filmu. Tuto úvodní část považuji za nutnou, neboť bez pojmenování dokumentárního filmu či alespoň jeho vymezení, by práce postrádala smysl, budu-li se později zabývat například konvenčními prvky tohoto filmového žánru. Ve snaze neučinit tuto kapitolu názorově chaotickou, budu vycházet zejména z názorů Billa Nicholse, jehož publikace³⁸ se stala vodítkem pro vypracování metodologického postupu mé bakalářské práce.³⁹

Vytvořit ucelenou, ale stručnou definici dokumentárního filmu nebylo nikdy jednoduché. V tomto ohledu americký teoretik Bill Nichols nevidí zásadní význam. Důležitější dle něj je dokument přispívající ke dvěma pólům, kterým přisuzuje společné vlastnosti a současně s nimi nové a specifické formy. Přesto poněkud nesouhlasně zmiňuje jednu z dodnes užívaných verzí Johna Griersona, jenž dokument vnímá jako „tvůrčí zpracování skutečnosti“. Tuto verzi Nichols nepopírá, avšak navrhuje komplexnější definici, která uznává tři obecné představy laiků

³⁸ Úvod do dokumentárního filmu (2010).

³⁹ Uznávaný francouzský teoretik Guy Gauthier zkoumá definici dokumentárního filmu z hlediska kritérií, které vymezuje vůči filmu hranému: „Tvrdím-li, že dokumentárním film hledá pravdu, může mi kdokoli namítnout, že pravda je nedosažitelná, případně že hranému filmu jde o totéž a svého cíle dosahuje. Pokud řeknu, že odráží skutečnost, namítnete mi, že Skutečnost je nepoznatelná.“ Dochází k závěru, že existuje pouze jediné kritérium splňující podmínku dokumentárního filmu – nehrají zde žádní herci. GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. s. 11-12.

V českém prostředí je uznávaným odborníkem profesor Rudolf Adler, jenž působí na katedře dokumentární tvorby FAMU v Praze. Ve své publikaci zvané *Cesta k filmovému dokumentu* se autor přiklání k stanovisku průkopníka dokumentu Roberta Flahertyho, jenž chápe předmět filmu jako „život ve tvaru, v kterém skutečně je. (...) Cílem musí být znázornění odpovídající skutečnosti, nikoliv nějaké její elegantní zamlžení.“ Flaherty in Adler 1997, s. 17.

V jedné ze svých přednášek dodává, že: „neexistuje přesvědčivější a současně iluzivnější svědectví o uplynulých okamžicích reálného života, než může vydat dokumentární záběr - dokumentární film.“ ADLER, Rudolf. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu*. <http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera/> (23.05.2011)

o dokumentu.⁴⁰ „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“⁴¹ Uvedená formulace dle něj ale pořád není úplná. Stále v ní přetrvává prostor pro „tvůrčí interpretaci“. Mimo jiné v ní postrádá rozlišení různých druhů dokumentů, ty spatřuje v modech. Upozorňuje také, že dokumentární filmy se neřídí předem danými postupy či tématy. Nemají ani pevně stanovený jednotný rámec forem a stylů. Navíc se objevují formy nové, které zpochybňují zažitě konvence určující hranici dokumentárního filmu. Na tyto dokumentární proměny mají dle Nicholse vliv čtyři faktory, které zároveň slouží i k hlubšímu porozumění tomuto filmovému odvětví. Jmenuje instituce, filmové tvůrce, trvalý vliv určitých filmů a očekávání diváků. Jelikož tyto čtyři oblasti formulují chápání podstaty dokumentárního filmu, zmíním se ve stručnosti o každé z nich.⁴²

1. Institucionální rámec

Zásadní vliv na diváky, ale i filmaře mají instituce, které se věnují dokumentární tvorbě a jejímu šíření. Z velké části ovlivňují právě chápání dokumentu prostřednictvím způsobu nazírání a komunikace, jež se tak stává usměrňujícím nástrojem. Jako příklad uvádí Nichols mluvený komentář, jenž se stal typickým rysem dokumentu a zažitou konvencí. Jinými slovy, jsou to právě instituce, které rozhodují, co jakým způsobem se bude točit. Často stanovují své normy a pravidla, jimiž se podporované dílo má řídit.⁴³

2. Komunita dokumentaristů

Instituce sice určují pravidla, dokumentaristé je však nemusí akceptovat. Tím se dostáváme k novým změnám a přístupům v dokumentu, neboť právě narušováním zažitých institucionálních rámců vytváří filmař nové podoby dokumentu. Komunita dokumentaristů vytváří pro filmaře specifickou komunikaci, ale i specifické problémy (snaha oslovit určitý typ diváka, určitá etika, výběr

⁴⁰ NICHOLS Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 26-27.

⁴¹ Tamtéž. s. 34.

⁴² Tamtéž. s. 34-35.

⁴³ Tamtéž. s. 34-38.

techniky). Tím, že jednotliví tvůrci proměňují zakořeněné tradice a mění představy o tvůrčí strategii, ovlivňují tak vymezení pojmu dokumentární film. Dokumentaristé na základě přístupu k tématům, institucím, subjektům ale i divákům tak přispívají k dynamické povaze dokumentu.⁴⁴

3. Soubor textů: konvence, období, hnutí a mody

Trvalý vliv určitých filmů taktéž přispívá k proměnlivosti dokumentární tradice. Bill Nichols považuje v tomto ohledu za důležité konvence, které jsou jakousi vstupenkou do určitého žánru. Jako příklad uvádí komentáře, rozhovory, nahrávání autentických zvuků, prostřihy, ale i převahu informativní logiky, dle níž je film uspořádán, nejčastěji formou řešení problému.⁴⁵ „Logické uspořádání dokumentárního filmu podporuje výchozí záměr, názor či tvrzení o žitém světě“.⁴⁶ Dokument totiž jak je známo, usiluje věrohodně vylíčit zobrazený svět a užívá k tomu nejrůznější stylistické prostředky (například střih slouží jako důkazní materiál, k přesvědčivosti využívá nejčastěji zvukovou stopu či mluvené slovo).⁴⁷

Určité dokumentární konvence se projevovaly v různých obdobích či dokumentárních hnutích, pro něž se staly typické mody dokumentárního filmu. Těmito záležitostmi se však budu zabývat v jiných kapitolách jím určených. Prozatím tedy můžeme říct, že dokumentární filmy natočené dříve, předaly jakýsi obraz dokumentárního filmu na základě symptomů uvedených v názvu této podkapitoly, z nichž se dokumentární tvorba odráží dodnes.⁴⁸

4. Okruh diváků: předpoklad, očekávání, důkazy a indexový charakter

Očekávání diváků je důležitým faktorem, který dle Nicholse vychází z umírněných diskurzů⁴⁹ a ze tří základních předpokladů, z nichž formuluje svou definici uvedenou výše. Tyto divácké předpoklady tedy tvrdí, že se dokumentární filmy zabývají skutečností, skutečnými lidmi a skutečnými událostmi.

⁴⁴ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 38-39.

⁴⁵ Jako příklad různých stylů založených na logickém uspořádání problému řešení uvádí autor film *Město* (Ralph Steiner, Willard Van Dyke, 1939), *Triumfvůle* (Leni Riefenstahlová, 1935) nebo snímek *Zátoka* (Louis Psihoyos, 2009). Tamtéž. s. 40-41.

⁴⁶ Tamtéž. s. 41.

⁴⁷ Tamtéž. s.

⁴⁸ Tamtéž. s. 44-50.

⁴⁹ „Jedná se o způsoby vyjadřování, jimiž přímo hovoříme o společenské a historické skutečnosti v oblasti vědy, ekonomiky, lékařství, ve vojenské strategii, zahraniční či vzdělávací politice“.
NICHOLS Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 54.

Často tyto předpoklady spoléhají na tzv. Indexovou schopnost, jež Nichols připodobňuje realismu.⁵⁰ „(...)zvuky, které slyšíme, a obrazy, jež sledujeme, se zdají nositeli zjevné stopy toho, co je vyprodukovalo.“⁵¹ Určitý doklad, který přesně vypovídá tomu, k čemu se vztahuje, nazýváme indexovým charakterem. Proto se dokumentární film může jevit jako důkaz, ale není tomu tak. Důkaz je pouhým prostředkem sloužícím záměru filmu. Tím co je klíčové, je interpretace. Dokumentární film nashromáždí důkazy, které ovšem využije k podpoře vlastního názoru na svět. Způsob, jak s danými získanými informacemi o dokumentu naložíme a jak nás ovlivní v běžném životě, záleží pouze na nás samotných.⁵²

2.2. Dokumentární hlas

Bill Nichols považuje dokumenty za reprezentaci světa, nikoli za pouhou reprodukci reality. Na základě této myšlenky vytváří koncept tzv. dokumentárního hlasu. Dle něj má každý dokument svůj specifický hlas, který diváky uvědomuje, že někdo ze svého pohledu hovoří o světě, jež společně sdílíme. Jedná se o specifický způsob, jímž určitý film sděluje své vidění světa. Tento specifický způsob může šířit tvrzení, předkládat perspektivy a vyvolávat pocity. Dokumenty usilují o naši přesvědčenost a důvěru silou svého názoru a hlasu. Stejně téma může být zobrazeno různými způsoby. V dokumentu mnohdy převažuje informativní logika vyjádřená specifickým hlasem. „Podstata hlasu tedy spočívá v tom, jak jsou logika a perspektiva dokumentu zprostředkovány.“⁵³ Dokumentární hlas je podobný filmovému stylu (stříh, promluva, hudba, kompozice, světlo atd.). Slouží, ke konkrétnímu ztvárnění filmařova přístupu ke světu pomocí dostupných prostředků, které má tvůrce k dispozici.⁵⁴ „Tyto prostředky lze souhrnně chápat jako výběr a uspořádání zvuků a obrazů, jako propracování logiky díla.“⁵⁵ Jako příklad Nichols uvádí některé zásadní rozhodnutí, které si dokumentarista musí při tvorbě ujasnit. Patří k nim volba stříhu a kombinace záběrů, rámování a kompozice záběru, výběr zvukové složky (zda zvolit synchronní zvuk nebo naopak zvukové efekty, hudbu),

⁵⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 50-51.

⁵¹ Tamtéž. s. 51.

⁵² Tamtéž. s. 51-57.

⁵³ Tamtéž. s. 85.

⁵⁴ Tamtéž. s. 86

⁵⁵ Tamtéž. s. 88.

volba přesné časové posloupnosti či úprava sledu, jež by podpořil názor nebo atmosféru dokumentu. Dále uvádí užití archivního, filmové materiálu a fotografie či nikoli a nakonec výběr dokumentárního modu reprezentace, z kterého bude při organizaci filmu dokumentarista vycházet.⁵⁶

Formy dokumentárního hlasu

Podle Nicholse je každý hlas jedinečný. „Tato jedinečnost vyplývá z konkrétního užití forem a modů, metod a stylů a ze specifické formy setkávání, k němuž mezi filmařem a subjektem dochází.“⁵⁷ Nichols rozděluje různé projevy hlasu na **přímé** a **nepřímé oslovení**, které dále dělí do kategorií ukotvené a neukotvené.

Přímé oslovení ukotvené znamená, že vidíme osobu či sociálního herce. Máme možnost slyšet hlas shůry, kterým může být hlasatel zpráv nebo reportér. Další možnou variantou je rozhovor. Při neukotveném přímém oslovení nevidíme mluvčího. Patří tam taktéž hlas shůry, přičemž komentář je mimo obraz. Dalším projevem jsou titulky či mezititulky, písemný materiál nám určený.

Nepřímé oslovení je oslovení namířené na diváky nepřímo, které se vyskytuje ve fikci. Nepřímé oslovení ukotvené je zprostředkované sociálními herci formou pozorování, kdy sledujeme sociální herce, jak se zabývají svým životem. Neukotvené nepřímé oslovení je zprostředkované filmovými postupy, jejichž projevem je filmová forma. (Filmař k nám promlouvá prostřednictvím střihu, kompozice, úhlu kamery, hudby atd.).⁵⁸

Nichols tvrdí, že hlas dokumentu je spjat s hlasem řečníka, který vychází z klasického řečnického myšlení.⁵⁹ Toto myšlení rozlišuje tři řeči (řeč poradní, řeč soudní či historická, řeč oslavná či kritická) a pět postupů (vyhledávání látky,

⁵⁶ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Tamtéž. s. 88.

⁵⁷ Tamtéž. s. 89.

⁵⁸ Tamtéž. s. 92-93.

⁵⁹ „Hlas dokumentu bývá často hlasem řečníka, či v našem případě filmaře, jehož úkolem je zaujmout postoj, nabídnout názor související s určitým aspektem žitého světa a přesvědčit nás o jeho přednostech.(...)Témata podléhající diskusi a interpretaci, hodnotě a úsudku, jako je role vlády, ospravedlnění války, naše odpovědnost za životní prostředí či hospodářský růst, vyžadují způsob vyjadřování, jež se v mnohém liší od zásad logiky (klíčových pro vědu) či od vyprávění příběhů (ústředních pro fikci). Základem tohoto způsobu vyjadřování je řečnická tradice. Patří k ní logická úvaha i narativ, avokace i poezie, vždy však za účelem přesvědčit druhé. Snaží se vzbudit důvěru či dovést k přesvědčení o užitečnosti určitého stanoviska vůči spornému tématu.“ Tamtéž. s. 93-94.

uspořádání, stylistická úprava, pamětní osvojení textu a přednes), které lze aplikovat na dokumentární film. Jejich vzájemnou souvislost popsal Cicero ve svém spise *O řečnickovi*.⁶⁰

Vynalézání

Jde o získávání svědectví či důkazů, které podporují přístup či argument řečníka. Aristoteles rozlišoval dva typy důkazů: neumělecký, přirozený a umělecký, neboli umělý. K přirozeným důkazům patří kromě myšlenek a názorů i nepopíratelná fakta či důkazy. Jedná se o svědky, dokumentace (fotografie, archivní filmový materiál), doznání či fyzické důkazy (otisky prstů, vzorky krve a další). Tyto důkazy může řečník nebo filmař pouze posuzovat nebo interpretovat, nikoli do nich zasahovat. Naproti tomu důkazy umělé spoléhají na metody, jež vytváří dojem nezvratnosti či stvrzení stanoviska. Tyto techniky bývají vytvářeny na základě řečnickovy či filmařovy invence. Aristoteles rozděluje umělé důkazy do tří typů: ethos, pathos a logos.⁶¹ „Všechny tři způsoby přesvědčování se snaží přesvědčit o oprávněnosti určitého argumentu či hlediska.“⁶² Nichols dodává, že, má-li jít o skutečnou argumentaci, nesmělo by být téma povahy řečnické, ale spíše vědecké nebo matematické. Pro témata dokumentárního filmu totiž neexistuje pouze jediná interpretace. To, jakým způsobem si jej vyložíme, bude záviset spíše na hodnotách, názorech nebo domněnkách.⁶³

Uspořádání

Jedná se o seřazení jednotlivých částí rétorického projevu (tedy filmu), tak aby dosáhl svého účinku. Typickým uspořádáním je problém - řešení. Klasická řeč vychází ze dvou základních rysů. Prvním znakem je práce s argumenty pro a proti⁶⁴. Druhým rysem charakteristickým pro dokumentární film je střídání výzev

⁶⁰ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 94.

⁶¹ Tamtéž. s. 94-95.

⁶² Tamtéž. s. 95

⁶³ Tamtéž. s. 95-96.

⁶⁴ Od devadesátých let se začaly objevovat dokumenty vykazující nejednoznačnost jednotlivých situací, neměly ambici soudit. Tamtéž. s. 103.

faktických a emociálních, které umožňují vytvořit podobu skutečnosti. Síla dokumentu spočívá právě v možnosti spojení svědectví a emocí.⁶⁵

Stylistická úprava

Filmař může hovořit k divákům prostřednictvím stylu, který napomáhá hlasu dokumentu. Mezi prvky stylu patří například volba úhlu kamery, kompozice, střih a další. Pomocí těchto elementů se filmař může vyjadřovat nejen fakticky a didakticky, ale i působivě pomocí exprese, rétoriky nebo poetiky. V dokumentární tvorbě se prvky stylu rozdělují do charakteristických forem jako jsou modely (deník, esej) nebo mody (výkladový, observační, atd.).

Paměť

Ve filmech se paměť projevuje ve dvou formách. Film nám poskytuje hmatatelnou „myšlenkovou mapu“. „Filmy nám působivě přibližují, co se v dané době na určitém místě přihodilo, a často tak bývají zdrojem „sdílené paměti.“ Dále se paměť využívá ve způsobech, kdy diváci vycházejí z toho, co už viděli, aby si mohli interpretovat to, co právě vidí. Jde o vybavování dřívějších obrazů a propojování těchto vzpomínek s právě promítanými záběry.⁶⁶

Přednes

Dříve představovala řeč setkání tváří v tvář, nikoli skrze média, jak je tomu dnes. K přednesu řečníka patří kromě slov také gesta a výrazy, které se řadí k neverbální komunikaci. V dokumentárním filmu se tato komunikace projevuje v rozhovorech, kdy sociální herci pracují se svou tváří a tělem. Na základě této práce, můžeme zjistit vlastnosti pozorované osobnosti.⁶⁷ K dalším stanoviskům přednesu patří řečnická působivost a dekorum.⁶⁸

⁶⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 102-107.

⁶⁶ Tamtéž. s. 108-109.

⁶⁷ Tamtéž. s. 109.

⁶⁸ Řečnickou působivost lze považovat za znak srozumitelnosti argumentu nebo schopnost působit emotivně. Dekorum je možné interpretovat jako schopnost účinně vést jistou argumentační strategii či užít hlas v určitém kontextu. Tamtéž. s. 110.

2.3. Klasifikace dokumentárního filmu

Podle Billa Nicholse je pro porozumění dokumentárnímu filmu zásadní spíše jeho klasifikace než tvorba definice. Ve své knize proto navrhuje dva hlavní způsoby dělení dokumentárního filmu, z nichž první tvoří již existující non-fikční modely (známé jako deník, biografie či esej). Pro druhý způsob dělení vytváří koncept šesti modů (výkladový, poetický, observační, reflexivní, participační a performativní), které charakterizují dokumentární tvorbu (prostřednictvím filmových metod a konvencí) a zároveň jsou na rozdíl od modelů omezeny pouze na kinematografii. Při analýze budu vycházet právě z těchto vymezených kinematografických modů, jež se nejen často prolínají mezi sebou, ale i s různými modely pro dokumentární film.⁶⁹

Výkladový modus

Výkladový modus stál u zrodu dokumentu a dodnes patří k nejvíce rozšířeným. Oslovuje diváka přímo prostřednictvím titulků nebo hlasů. Často pracuje s komentářem hlasu shůry. Komentář je prezentován většinou odděleně od obrazů žitého světa a slouží k jejich uspořádání a ozřejmění jejich smyslu. Výkladový modus klade důraz na argumentativní logiku a objektivitu. Stříh zde neslouží k budování rytmu či formální struktury, ale spíše zachovává spojitost mezi argumenty či stanovisky. Tento typ modu je ideální pro sdělování informací.⁷⁰

Poetický modus

Poetický modus sdílí kořeny s modernistickou avantgardou⁷¹. Vzdává se konvencí kontinuálního střihu a nabourává tak dojem konkrétního místa v čase a prostoru. Zkoumá asociace a vzory, k nimž náleží časový rytmus a prostorové juxtapozice. Sociální herci nemají často propracovanou psychologii ani svůj pohled na svět. Žádného ani blíže nepoznáváme.⁷² Tento modus se vzdává přenosu informací, prosazování určitého argumentu či názoru. Nepracuje tolik s fakty,

⁶⁹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 158-176.

⁷⁰ Tamtéž. s. 181-187.

⁷¹ „Poetický modus začal spolu s modernismem jako způsob znázornění skutečnosti prostřednictvím řady fragmentů, subjektivních dojmů, nesourodého jednání a volných asociací. Tyto charakteristické rysy byly často přisuzovány obecně změnám zapříčiněnými industrializací a zejména následkům první světové války“. Tamtéž. s. 179.

⁷² Například ve filmu *Desť* (1929, Joris Ivens) „...vidíme desítky lidí v Amsterdamu zaskočených letní přeháňkou, avšak ani jeden z nich nevyvstává jako postava s konkrétním jménem a osobností“. Tamtéž. s. 179.

poznatky ani rétorickým přesvědčováním. Spíše klade důraz na náladu, atmosféru a emoce. Poetické dokumenty specifickým způsobem transformují materiál získaný z žitého světa. Výrazným rysem, jenž přetrvává u mnoha filmů, je sklon k roztržitosti a mnohoznačnosti.⁷³

Observační modus

Observační modus se začal rozvíjet především v 60. letech s nástupem modernější techniky⁷⁴. Jeho typickým rysem je pozorování žitého světa zcela spontánně.⁷⁵ Filmař se stává pozorovatelem. Sleduje sociální herce, kteří se zabývají sami sebou a kamery si nevšímají. Tento typ modu vybízí diváka k určité aktivitě. Divák sám může určit smysl toho, co bylo zobrazeno. Na druhou stranu vyvolává observační modus řadu etických otázek a sporů, které s pouhým pozorováním souvisí. Patří knim například otázka, zda-li by se herci skutečně chovali stejně, kdyby je kamera nenatáčela. S tím se pojí termín, který Nichols nazývá „maskovaný rozhovor“⁷⁶. Filmař předem pracuje s filmovanými subjekty, aby docílil svého záměru. Jde tedy o předem naplánovanou událost, která se však natáčí observačním způsobem.⁷⁷

Participační modus

Ve stejné době jako observační modus se objevuje rovněž modus participační, jehož vývoj taktéž souvisí s nástupem moderní technologií šedesátých let. Zároveň má své předchůdce v jiných médiích a oborech.⁷⁸ Charakteristickým rysem participačního modu je interakce mezi filmařem a subjektem. Filmař subjekty nejen pozoruje, ale prostřednictvím rozhovorů či konverzace se stává téměř běžným sociálním hercem. Většinou očekáváme, že zprostředkované

⁷³ NICHOLS Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 159-176.

⁷⁴ Poválečný rozvoj v Kanadě, Evropě a Spojených státech vyvrcholil kolem 60. let výrobou šestnáctimilimetrových kamer a magnetofonů, jenž díky synchronizovanému obrazu a zvuku, lehké váze a snadné manipulovatelnosti umožňovaly natáčet co se dělo, a tak, jak se to skutečně dělo. Filmaři zanechali tedy jakýchkoli forem inscenování, uspořádání nebo kompozice scény. Tamtéž. s. 188.

⁷⁵ Observační modus v tomto ohledu často připomíná italský neorealismus. Tamtéž. s. 189.

⁷⁶ Nichols uvádí například film *Kenští Boranové* (1974, David MacDougall). Jiným případem je film *Triumf vůle* (1934, Leni Riefenstahlová) „...poukazuje na moc obrazu, který dokáže v tentýž okamžik zaznamenávat a zároveň spoluvytvářet žitý svět“. Tamtéž. s. 193-194.

⁷⁷ Tamtéž. s. 188-195.

⁷⁸ Jako příklad uvádí Nichols talk-show, která se nejdříve objevila v rozhlasu, poté v televizi a nakonec si tuto formu osvojila i kinematografie. V jiných oblastech demonstruje příklad z antropologie, která vyžaduje participačně-observační přístup. Tamtéž. s. 196-197.

informace, které se dozvíme, budou záviset především na povaze a charakteru setkání filmaře a subjektu. Máme tak možnost sledovat jejich vzájemné reakce v přítomnosti kamery. Tvůrce zde má mnoho možností, jak k danému subjektu přistupovat (například jestli mají být jeho spolupracovníkem či spíše provokatérem). S tím pak ale souvisí otázka etiky. Tento modus také zapojuje diváka aktivně, dokonce ho v některých případech vnímá jako účastníka.⁷⁹

Reflexivní modus

Reflexivní modus se vyznačuje komunikací mezi filmařem a divákem. Věnuje se nejen samotnému ztvárnění žitého světa, ale i způsobu jakým je ztvárněn. Dále prohlubuje naše vědomí reprezentace druhých a snaží se přesvědčit o pravdivosti reprezentace samotné. Reflexivní dokumenty zpochybňují metody a konvence realistického stylu.⁸⁰ Jejich cílem je přetvářet stávající očekávání a předpoklady diváků. Snaží se docílit reflexe, která nás přiměje přemýšlet o tom, jakým způsobem nás daný dokument přesvědčuje k určitému pohledu na svět. K docílení této reflexe pak bývají dokumenty reflexivní z formálního⁸¹ i politického hlediska⁸², přičemž obě hlediska užívají postupy⁸³, jež námi dovedou otrástit.⁸⁴

Performativní modus

Performativní modus vychází z tradice herectví, která přináší do určité situace a role emoční aspekt. Soustředí se na subjektivní či expresivní stanovisko filmařova vlastního vztahu k subjektu. Performativní dokumenty dávají důraz intenzivní emoce, vzpomínky a subjektivní zkušenosti. Cílem modu je diváka spíše dojmout, prožít určitý aspekt světa co možná nejintenzivněji, nikoli jej přesvědčit.

⁷⁹ Prostřednictvím interaktivních forem jak je tomu na příklad ve filmu *Dunajský exodus* (1998, Péter Forgács). NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 196.

⁸⁰ Nichols uvádí na příkladu snímku *Muž s kinoaparátom* (Dziga Vertov), jak bývá dojem reality vykonstruovaný. Tamtéž. s. 211.

⁸¹ Formální hledisko nás navádí k uvědomění si našich předpokladů a očekávání ohledně samotné dokumentární tvorby. Tamtéž. s. 213.

⁸² Politické hledisko se zaměřuje spíše na naše předpoklady a očekávání o žitém světě. Tamtéž. s. 214.

⁸³ Nichols tyto postupy, jež docilují účinku, (že daný jev je předváděním skutečnosti, nikoli skutečností samou), připodobňuje „zvizovacímu efektu“ Bertolta Brechta nebo tzv. „ozvláštňení“, jehož názvu užívali ruští formalisté. Tamtéž. s. 214.

⁸⁴ Tamtéž. s. 208-215.

Snaží se ztvárnit sociální subjektivitu, jež spojuje obecné s konkrétním, kolektivní s individuálním a politické s osobním. Odmítá objektivní hledisko.⁸⁵

3. ANALÝZY

3.1. Oko nad Prahou (2010)

3.1.1. Faktory ovlivňující dokumentární film

Snímek *Oko nad Prahou* vznikl jako celovečerní dokumentární film v nezávislé produkční společnosti Simply Cinema⁸⁶ v roce 2010. Producentkou filmu se stala již zmiňovaná Eliška Kaplický Fuchsová⁸⁷. Společnými koproducenty filmu byly Česká televize (s šéfproducentem Petrem Morávkem) a akciová společnost Lafarge.⁸⁸ Do distribuce byl film uveden společností Hollywood Classic Entertainment.

Premiéra snímku proběhla v polovině dubna. Mimo prostředí kin mohli diváci zhlédnout dokument v rámci několika domácích a zahraničních festivalů (v soutěžních i nesoutěžních sekcích).⁸⁹ Největší úspěch zaznamenal na 26. Mezinárodním festivalu ve Varšavě, kde zvítězil v soutěžní sekci dokumentárních filmů. V rámci projektu *Živé kino* byl dokument uveden také na pražské Letné v místě, kde měla knihovna původně stát. Dále jej diváci mohli zhlédnout na letišti v Praze nebo v městských knihovnách. V České televizi byla premiéra snímku odvysílána 14. dubna 2011 na programu ČT2.

O premiéře dokumentu informovaly s předstihem některé online deníky. Po jeho uvedení se objevilo množství recenzí s rozporuplnými názory, kterým se blíže

⁸⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 215 – 224.

⁸⁶ „Simply Cinema je nezávislá pražská společnost, která produkuje televizní reklamní kampaně, hudební videa, krátké filmy, hrané i dokumentární filmy. Od října 2006 se specializuje na mezinárodní prodej českých hraných filmů a seriálů pro hlavní vysílací čas.“ cit. <http://www.dokweb.net/cs/dokumentarni-sit/databaze-dokumentarniho-prumyslu/?typeoflink=66&off=72>.

⁸⁷ Eliška Kaplický Fuchsová se v minulosti podílela na dokumentárním portrétu o Janu Kaplickém nazvaném *Profil* (2004, Jakub Wagner).

⁸⁸ Akciová společnost Lafarge (zaměřená na stavební materiály) se v minulosti podílela na výrobě dvou dokumentárních filmů o významných architektech - *Můj architekt Louis Kahn* (Nathaniel Kahn, 2003) a *Skici Franka Gehryho* (Sydney Pollack, 2005).

⁸⁹ Snímek byl uváděn například v Karlových Varech, Eko festivalu, Jihlavském dokumentárním festivalu a dále pak v zahraničí na festivalech zaměřených na architekturu a design v Londýně, New Yorku, Seoulu a Taiwanu.

věnuji v kapitole o kritické reflexi. Přesto, že recenze nevyznívají nejlépe, byl o dokument Špátové velký zájem. Potvrzuje to tisková zpráva z Českého filmového centra s datem 21. 10. 2010, která uvádí více než 16 000 diváků za necelý rok 2010.⁹⁰

Očekávání diváků v případě snímku *Oko nad Prahou* bylo veliké, neboť dokument pojednává o osobnosti světového formátu a jeho výjimečném architektonickém návrhu, který měl sloužit českým obyvatelům. Autorským záměrem snímku *Oko nad Prahou* bylo původně mapovat nově vznikající moderní budovu na Letné. Nicméně okolnosti tento tvůrčí záměr záhy změnil. Autorka se musela postupně vyrovnat se specifickými problémy, které přinášely nečekané situace (negativní reakce předních českých politiků, zrušení stavby Národní knihovny, smrt Jana Kaplického).

Kaplického návrh vyvolal silné kontroverze vedoucí k rozdělení občanů na zastánce a odpůrce knihovny. Svůj názor zveřejnila i řada českých osobností. Na straně zastánců knihovny stál bývalý prezident Václav Havel, zpěvák Pavel Bobek, tehdejší ředitel Národní knihovny Vlastimil Ježek, architektka Eva Jiřičná, politik a tehdejší ministr zahraničních věcí Karel Schwarzenberg, tehdejší předseda strany ČSSD Jiří Paroubek a umělec Michal Horáček. Proti postavení nové knihovny byli mnozí politici v čele s Václavem Klausem, Pavlem Bémem („který zpočátku slíboval podporu knihovně) a zastupitelé z klubu ODS. (David Vodrážka označil knihovnu dokonce za „chrchel“). K veřejné diskuzi se připojil i Milan Knížák, ředitel Národní galerie, který nesouhlasil s umístěním knihovny na pražskou Letnou.

Napětí v očekávání diváků vzbudila i sama režisérka Olga Špátová, neboť jejími rodiči jsou osobnosti českého dokumentu – Jan Špáta a Olga Sommerová. S nadsázkou se dá říci, že Špátová vyrůstala v komunitě dokumentaristů. Od útlého věku tedy mohla sledovat, jak rodiče přistupují ke své práci, na jaká témata se zaměřují a jaký má jejich tvorba vlastně smysl, co svými filmy chtějí sdělit. S těmito zkušenostmi se posléze vydala podobnou cestou.

⁹⁰ České filmové centrum uvádí ve stejném roce jako nejúspěšnější dokument roku snímek *Katka* (Helena Třeštíková, 2009) s počtem 108 282 diváků a divácky méně úspěšný film než *Oko nad Prahou* se stal dokument známé dokumentaristické dvojice *Český mír* (Vít Klusák, Filip Remunda, 2010), který navštívilo 5 623 diváků.

Svémi tématy, filmařskou metodou a stylem navazuje na své rodiče. S matkou Olgou Sommerovou spolupracovala na několika dokumentech jako kameramanka, ale i spolurežisérka.⁹¹ Filmem *Největší přání 3* navazuje na dokumenty⁹² svého otce Jana Špátu, jehož tzv. „Špátova škola“⁹³ se stala fenoménem českého filmu. (Martin Štoll se v knize *Jan Špáta* věnuje Špátovým vlivům, které formulovaly dokumentaristův styl. Uvádí čtyři faktory jako je pedagogický vliv, filmařská obec ve smyslu kameramanské spolupráce, širší filmařská obec, jež obdivovala tvorbu a osobnost Jana Špáty nebo ho naopak brala za negativní vzor⁹⁴ a nakonec samotní diváci, posluchači a čtenáři). Je tedy možné říci, že tvorba Olgy Špátové je ovlivněná z hlediska jmenovaných aspektů vyplívajících z komunity dokumentaristů.

3.1.2. Téma dokumentu

Časoběrný dokument *Oko nad Prahou* režisérky Olgy Špátové měl původně sledovat realizaci nově vznikající Národní knihovny na Letné, jejíž projekt navrhl světově uznávaný architekt, designér a módní návrhář Jan Kaplický, žijící od roku 1968 v Londýně. Režisérka začala natáčet v den⁹⁵, kdy Kaplického nekonvenční projekt zvítězil v mezinárodní architektonické soutěži, kterou mnozí politici a odpůrci knihovny později označili za nekalou a zpolitizovanou. Projekt patřil ihned po vyhlášení výsledků soutěže mezi veřejně nejdiskutovanější

⁹¹ Jako kameramanka spolupracovala se svou matkou na filmech: *Moje 20.století* (O. Sommerová, 2005), *Otcové na rodičovské dovolené* (O. Sommerová, 2006) z TV cyklu *Táta jako máma, Přežili jsme svoje děti* (O. Sommerová, 2006), medailony Věra Roubalová (O. Sommerová, 2007) a Jana Hlavsová (O. Sommerová, 2007) z TV cyklu *Ženy Charty 77, Sedm světél* (O. Sommerová, 2008), *Medela, latinsky pomoc* (O. Sommerová, 2008) *O lásce vražedné* (O. Sommerová, 2009) z TV cyklu *České milování, Do samoty k tanci* (O. Sommerová, 2009), *Drž rytmus!* (O. Sommerová, 2009), *Věra 68* (O. Sommerová, 2012), *Magický hlas rebelky* (O. Sommerová, 2014). Společně režírovaly: *Láska včera, dnes a zítra* (O. Sommerová, J. Sommer, 2005). Filmový přehled. č. 11 (2012). str. 24-25.

⁹² *Největší přání I* (1964), *Největší přání II* (1989).

⁹³ „Škola“ je jako pojem nepřesným označením pro fakt, že Špátův přístup ke světu má potenciál být inspiračním zdrojem různé intenzity. V rovině řemeslné jsou inspirativní jeho kameramansko-režijní dvojedinost, rychlost, pohotovost, zručnost a smysl pro estetickou kvalitu obrazu. V rovině výrazu jsou cenné jeho kazatelská naléhavost, apel na citovou angažovanost, ale zároveň smysl pro jemnost, vyváženost rozumu a citu. A v rovině obsahové bychom připomněli důraz na hledání toho pozitivního v člověku, na osvětovou příkladnost a propagaci humanismu, slušnosti a vědomé skromnosti. Tyto znaky vykazuje celá Špátova čtyřicetiletá tvorba, a proto se stala svébytným fenoménem českého filmu.“ Štoll, Martin. *Jan Špáta*. s. 248.

⁹⁴ Vědomě se vymezovali proti Špátově sentimentu například Drahomíra Vihanová nebo Karel Vachek.

⁹⁵ 9.3.2007.

a mediálně nejsledovanější témata v zemi. Stavba nové Národní knihovny měla začít v roce 2008, její dokončení bylo plánováno na rok 2010. K žádným stavebním úkonům však nedošlo. Po několika měsíčních diskuzích mezi politiky a zastupiteli města Prahy byl projekt zvaný „chobotnice“⁹⁶ odsouzen k zániku. Přestože měla knihovna mnoho příznivců (z řad široké veřejnosti i českých kulturních a politických osobností), nepodařilo se její projekt dodnes realizovat. K tomu přispělo i náhlé úmrtí architekta Jana Kaplického a následný zánik londýnského studia Future Systems, ve kterém návrh vznikl.

Všechny tyto nepředvídatelné okolnosti obrátily původní režijní záměr Olgy Špátové, která se nakonec po dohodě s manželkou a koproducentkou Eliškou Kaplickou Fuchsovou rozhodla věnovat snímek umělcově památce. Dokument tak vedle společensko politických sporů kolem Národní knihovny mapuje také kariéru a osobní život Jana Kaplického.

3.1.3. Dokumentární prostředky

Ve snímku *Oko nad Prahou* užívá Špátová několik výrazných dokumentárních prostředků, kterými prezentuje režijní záměr a zároveň utváří dokumentární hlas. Mezi výrazné dokumentární prostředky, na něž se v analýze zaměřím patří mluvený komentář, rozhovory, archivní materiály, ilustrativní materiály, stříhová skladba, konstrukční prvky filmu, výběr sociálních herců, kamera (dojem autenticity) a hudební doprovod.

Jedním z hojně užívaných dokumentárních prostředků ve snímku *Oko nad Prahou* je **mluvený komentář**. Dle Nicholse se jedná o formu přímého oslovení.⁹⁷ Hlas autority je zde prezentován prostřednictvím hlasatelů televizního zpravodajství, kteří slouží zároveň jako objektivní informátoři. Konstatují skutečné události ohledně projektu knihovny a nakonec přinášejí zprávu o úmrtí Jana Kaplického. Vyvolávají tak v divácích pocit důvěryhodnosti. Hlas shůry využívá režisérka především jako informační prostředek zejména při prezenci archivních filmových materiálů či fotografie. Komentář většinou patří osobě, která ve snímku sama vystupuje. Při čtení z deníkových zápisků Jana Kaplického, slyšíme pouze

⁹⁶ Hanlivé označení návrhu Kaplického knihovny, který svým tvarem připomíná mořského živočicha.

⁹⁷ Přímé oslovení může být ukotvené (hlas autority) a neukotvené (hlas shůry).

hlas jeho manželky Elišky Kaplické. Dále je hlas shůry významný i tehdy, kdy se divák seznamuje se sociálním hercem. Příkladem může být britský architekt Lord Norman Foster, jehož fyzickou přítomnost mimochodem vidíme v záběru kamery, nicméně obrazově nekoresponduje s mluveným komentářem. Obraz totiž prezentuje muže prohlížejícího si architektonické modely. Fosterův komentář vychází až z pozdějšího rozhovoru, který diváka ujišťuje, že jde o tutéž osobu, která obdivovala Kaplického modely.

K dalším často užívaným prostředkům snímku patří **rozhovory**, jež Špátová využívá k utvrzení idejí vycházejících z rétorického konceptu filmu. V případě dokumentu o tzv. chobotnici jsou sociální herci snímáni dokumentárním způsobem označovaným jako „mluvící hlavy“. Slyšíme pouze odpovědi postav, které jsou zobrazeny většinou detailně a staticky (s ohledem na ruční kameru). Při rozhovoru s novou postavou je v titulku znázorněno jméno dotyčného a jeho sociální status vypovídající o roli v dokumentu. Tato metoda přesvědčuje diváka o věrohodnosti postav. Rozhovory jsou většinou kombinovány s archivním filmovým materiálem a fotografiemi, při nichž slyšíme pouze komentář dané postavy. Obvykle jsou natáčeny v prostředí, ke kterému má dotazovaný blízký vztah. Například kolegové Jana Kaplického hovoří v britském studiu Future Systems nebo tehdejší ředitel Národní knihovny Vlastimil Ježek mluví na kameru v prostorách zmíněné knihovny. Najdeme však i zastoupení rozhovorů točených v místě, kde se předpokládá komunikace. Například setkání studentů z gymnázia a Jana Kaplického v kavárně Slávie.

Archivní materiály používá Špátová ve své obvyklé funkci jako důkazní materiál, jehož prostřednictvím potvrzuje věrohodnost dokumentu. Ve snímku se objevuje několik archivních filmových záběrů znázorňujících historické události. Například archivní záběry vojska z německé okupace či události únorového puče. Některé archivní ukázky plní funkci vypravěče. Krátké historické záběry ze sovětské okupace v roce 1968 vytváří pomyslnou otázku pro následný rozhovor Jana Kaplického a jeho přítele Pavla Bobka, ve kterém se dozvídáme, jak je daná událost ovlivnila a jak se s ní vyrovnali. Mimo tento typ materiálu využívá režisérka také černobílé rodinné fotografie Jana Kaplického, které zobrazují jeho dětství, studentský život a umělecky nadané rodiče. Jejich účelem je vyvolat v divákovi

emoce s pomocí mluveného komentáře a potvrdit existenci Kaplického výroku vztahující se k jeho rodině.

S **Ilustrativním materiálem** se ve snímku setkáme několikrát. Jeho primární funkcí je vytvořit doprovod mluvenému komentáři. Formuluje také konkrétní představy diváků. Při výčtu společných zájmů (letectví, americká hudba, komiks a mladé dívky), které spojují zpěváka Pavla Bobka a Jana Kaplického využívá režisérka pro reprezentaci jmenovaných zálib známé společenské a módní ikony jako je například americký jazzový trumpetista a zpěvák Louis Armstrong nebo francouzská filmová herečka a modelka Brigitte Bardot. Fotografická ilustrace je také zastoupena v případě výčtu dominantních pražských budov (Obecní dům, Baťův dům, Müllerova vila, ad.). Při jejich prezentaci slyšíme opět hlas shůry, tentokrát i s hudebním podkladem. Další fotografickou ilustraci pro představu diváka tvoří čeští králové, jež zmiňuje architekt za účelem přiblížení historie pražských staveb a jejich autorů. Všechny tyto ilustrativní fotografie jsou zobrazeny většinou staticky, v maximální možné velikosti, na černém podkladě, aby vynikl jejich význam. Mezi ilustrativní materiál patří také 3D vizualizace, která se ve filmu několikrát opakuje. Její funkce spočívá zejména v seznámení diváka s návrhem Jana Kaplického. Svým barevným tónem a odvážným stylem přesvědčuje diváka o své výjimečnosti.

K dalším výrazným prostředkům filmu se řadí **stříhová skladba**. Jednotlivé záběry jsou seřazeny tak, aby podporovaly výchozí teze dokumentu. Špátová se tedy neřídí pravidly kontinuální stříhové skladby, při které jsou scény obvykle řazeny v rámci jednotného časoprostoru. Režisérka vychází z důkazní stříhové skladby a klade tak důraz na řazení záběrů dle argumentativní logiky. Například v sekvenci, kdy Václav Havel reaguje na výhru Kaplického návrhu. Bývalý prezident je nejdříve snímán v parku na Letné na procházce se psem. Poté následuje statický záběr jeho očí. Stříhem se režisérka vrací opět k procházce v parku. Tuto sekvenci pak uzavírá záběr z rozhovoru s Václavem Havlem, který svým komentářem doprovázel předchozí záběry. Z rozhovoru je patrné, že se odehrál v jiném čase a na jiném místě. Tato důkazní stříhová skladba odpovídá výkladovému modu.

Režisérka v dokumentu užívá několik **konstrukčních prvků**, pomocí nichž tvoří výstavbu celého dokumentu. Jedná se o televizní zpravodajství, deníkové

zápisky Jana Kaplického, kreslené animace, statické záběry měst a detailní záběr očí.

Televizní zpravodajství v dokumentu tvoří nejen důkazní materiál, ale zároveň buduje časovou posloupnost filmu a podává divákovi přehled informací o politickém dění týkající se budoucí knihovny. Celkem devětkrát zazní v dokumentu zpravodajství České televize, které režisérka užívá jako svědectví minulých a nadcházejících událostí. Většinou převládá klasická forma televizních zpráv, kdy divák vidí i slyší televizního moderátora. Ovšem najdou se i sekvence, při nichž slyšíme pouze hudební znělku zpráv a poté komentář hlasatele. Obraz tak například zobrazuje virtuální prohlídku „chobotnice“ či panoramatický pohled na zasněženou Prahu.

Zápisky z deníku Jana Kaplického představují jeho sebereflexi v soukromém i pracovním životě, kam si architekt zaznamenával své životní plány a důležité věci odehrávající se v jeho životě. Deníkové zápisky jsou prezentovány formou komentáře (konkrétně hlasem šůry manželky Elišky Kaplické). Tyto autentické materiály jsou zobrazeny většinou pohybem kamery ve vertikální či diagonální rovině. Jejich úkolem je upoutat pozornost diváka.

Kreslená animace slouží jako informační a zároveň odlehčující prvek. Animace je ve snímku zobrazena ve dvou formách. V první se jedná o animaci prezentující téma nadcházející sekvence. Příkladem může být jednoduchý obrázek kočárku zobrazující očekávání narození dítěte. Tento druh animace nikterak nezasahuje do natočeného materiálu. Opakem je druhá forma animace, která se nachází přímo ve filmovaném prostoru. Ve snímku se objevuje pouze jedenkrát v podobě menší zelené chobotnice, která se vyskytne při rozhovoru Jana Kaplického a Pavla Béma⁹⁸, který na „chobotnici“ pomyslně ukazuje a zmiňuje její živočišný tvar.

Statické záběry měst (konkrétně Prahy a Londýna) svým způsobem prokládají dramatický scénář filmu a mnohdy prozrazují časové období, které v dokumentu uběhlo. Jejich účelem je vytvořit pomyslný předěl mezi jednotlivými kapitolami, jež otevírají či uzavírají. Vytváří tak dojem menších příběhů. Například úvodní část filmu složená z několika sekvencí (spojených s výhrou návrhu studia

⁹⁸ Tehdejší primátor Prahy.

Future Systems), které uvádějí diváka do kontextu dění, končí dvěma statickými záběry demonstrujícími začátek nové životní etapy Jana Kaplického - architekt přijíždí do Prahy „postavit“ novou Národní knihovnu. Z druhého statického záběru, kde stojí Jan Kaplický z profilu, vyplývá pocit nejistoty, samoty a konkurence, jež doprovází Kaplického v celém boji za novou Národní knihovnu.

Detailní záběr očí prochází celým filmem. Tvoří symbolickou spojnicí mezi knihovnou a lidmi, kteří stojí za realizací návrhu či mají blízký vztah k Janu Kaplickému. Při detailním záběru očí je často přidán mezititulek, který prozrazuje jméno a sociální status filmovaného sociálního herce. V závěru filmu je z těchto detailních záběrů očí vytvořena mozaika, která podtrhuje symbolický rozměr filmu v tématické rovině dokumentu.

Výběr sociálních herců (a role vedlejších postav) zaujímá v dokumentu Olgy Špátové zásadní funkci z hlediska svědeckví a potvrzení faktů. Sociální herce lze rozdělit do dvou skupin. První skupinou jsou tzv. „svědkové“, postavy, které mají blízký vztah k Janu Kaplickému. Jedná se o přátele, rodinu a kolegy z práce. Do druhé skupiny pak spadají tzv. „odborníci“, kteří na kameru odpovídají zcela nezávisle z hlediska své profese (jejich profesní postavení odkrývá titulek se jménem).

„Svědkové“ mají funkci doložit určité tvrzení na základě prožitých zkušeností. V dokumentu tuto funkci zastupuje mnoho postav, proto se zmíním jen o některých z nich. Z okruhu přátel to je především zpěvák Pavel Bobek, který vzpomíná na studentská léta prožitá s Janem Kaplickým. Z rodinného prostředí lze jmenovat manželku a filmovou producentku Elišku Kaplickou, která se v dokumentu objevuje většinou po boku hlavní postavy. Syn z prvního manželství Josef Kaplický žijící v Londýně, obdivuje architekturu svého otce. Dále jsou to například kolegové ze studia Futures Systems - architekt Georg Roetzel či Filippo Previtali vytvářející 3D vizualizace, kteří považují spolupráci s Janem Kaplickým za inspirativní.

V dokumentu vystupuje řada „odborníků“, kteří přispívají svými názory k objektivitě a důvěryhodnosti řečených informací. Jmenovat lze například historika architektury Zdeňka Lukeše, který diváky seznamuje s historií Letenské pláně. Dále ředitelku úseků novodobých fondů a služeb Národní knihovny Zdeňku Stoklasovou

hovořící o nedostatku prostoru na skladování knih. Také lze jmenovat umělce a předsedu architektonické nadace Briana Clarka, jež řadí Kaplického architekturu mezi světovou a jedinečnou.

Další sociální herce by bylo možné rozčlenit také na skupinu zastánců a odpůrců „chobotnice“, v níž by hlavními představiteli byli dramatik a bývalý prezident Václav Havel a proti knihovně vystupující tehdejší prezident Václav Klaus. Z hlediska analýzy však toto členění není potřebné, proto se mu v práci nebudu blíže věnovat.

K výrazným dokumentárním prostředkům Špátové patří práce s **kamerou**. Režisérka využívá ve filmu převážně ruční kameru, čímž podtrhuje **dojem autenticity**. Příkladem mohou být rozhovory postav, sledování událostí a objektů, kdy se kamera mírně chvěje. Statické záběry se v dokumentu objevují vzácně. Většinou jde o zmiňované záběry měst nebo ojedinělé statické záběry přerušené prostřihem. Například podzimní procházka Elišky Kaplické s Janem Kaplickým na Letné. Nejdříve jsou postavy snímány staticky v celku, který přechází prostřednictvím stříhu v polocelek.

Dojem autenticity vyvolává také observační způsob natáčení přítomný v několika sekvencích. Příkladem může být shromáždění občanů na podporu Kaplického návrhu před pražským magistrátem, kdy režisérka za kamerou sleduje pouze dění, do situace nijak nezasahuje. Kamera se tak stává pouhým divákem, což je typické pro observační modus.

K vyjádření svého názoru využívá Špátová **hudební doprovod**, který se v nediegetické podobě objevuje v sekvencích spojených s dramatickým momentem, umocněním děje či pro zesměšnění situace. V posledním případě tak Špátová činí zejména v politických diskuzích, které tímto zesměšňuje. Například v momentě, kdy se zastupitelé z klubu ODS debatuje bývalý primátor města Prahy, Pavel Bém. Režisérka zpočátku volí diegetický zvuk (zdůrazňuje vypískávání spojené s demonstračními transparenty Bémových odpůrců). Slyšíme tak část jeho mluveného projevu, který po několika větách utlumí nediegetický zvuk s rychlým rytmem, vyjadřující absurditu celé debaty. Dalším příkladem nediegetické formy zvuku, tentokrát pro zveličení významných událostí, je hudební doprovod

(konkrétně Dvořákova symfonie), který zazní na pozadí filmového archivního materiálu prezentujícího významné společenské události na Letenské pláni.

Z hlediska dokumentárních modů lze snímek *Oko nad Prahou* zařadit do výkladového modu na základě užití analyzovaných dokumentárních prostředků. Jedná se zejména o mluvený komentář, rozhovory (snímání stylem „mluvících hlav“), archivní a ilustrativní materiály, důkazní stříhovou skladbu a výběr sociálních herců (tvořící odborníky a „svědky“). Z hlediska kamery (převážně pozorovatele) lze řadit dokument i do modu observačního.

3.2. Největší přání (2012)

3.2.1. Faktory ovlivňující dokumentární film

Celovečerní dokumentární film *Největší přání 3* vznikl v produkci Adama Poláka⁹⁹ v roce 2012 ve spolupráci s koprodukcí České televize a slovenské produkční společnost D.N.A. Production.¹⁰⁰ Snímek získal finanční podporu od Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie a Audiovizuálního fondu SR. V České republice byl distribuován společností Aerofilms.

Snímek se promítal především na domácích festivalech, z nichž získal i významná ocenění. Na festivalu dokumentárních filmů *Nadotek* v Ústí nad Orlicí, získal cenu za nejlepší dokumentární film. Dále byl snímek oceněn na 26. festivalu českých filmů Finále Plzeň 2013, kde Olga Špátová obdržela cenu Dagmar Táborské v kategorii za nejoriginálnější dokument autora do 35 let. Do kin vstoupil 20. září 2012. V rámci celoročního školního projektu Aeroškola, při kterém vznikl výukový materiál pro studenty a učitele, byl dokument prezentován na základních a středních školách. Mimo zmíněné instituce je možné snímek kdykoli zhlédnout v sekci pořady A-Z na internetových stránkách České televize, která jeho premiéru uvedla 5. září 2013 na programu ČT Art.

Snímek *Největší přání 3* navazuje na stejnojmenné dokumenty Jana Špáty, které sklidily velký divácký ohlas a jsou považovány za poklady českého

⁹⁹ Absolvent katedry produkce na Pražské FAMU (2003). Spolupracoval s mnoha filmovými produkcemi (Negativ, EXIT, IN Film) na výrobě celovečerních filmů, například: *Hezké chvíle bez záruky* (Věra Chytilová, 2006), *Nevinnost* (Jan Hřebejk 2011), dokumentů: *Trója-proměny v čase* (Věra Chytilová, 2003), *Fenomén Gott* (Olga Špátová, 2009) a téměř šedesáti reklam.

¹⁰⁰ Slovenská produkční společnost se sídlem v Bratislavě.

dokumentu. Natočit tedy třetí díl, jenž by mapoval současnou mladou generaci vyžadovalo dávku odvahy. Očekávání diváků bylo v rámci analyzovaných dokumentů rozdílné. V předchozím dokumentu diváci tušili, jak závěr dopadne. U dokumentu *Největší přání 3* se mohli spoléhat jen na svou zkušenost s mladou generací. Ačkoli snímek nedosáhl takového ocenění z festivalu jako film o návrhu nové knihovny, kritika a diváci tento snímek přijali a ocenili více. Kritickému ohlasu se blíže věnuji v kapitole kritická reflexe. O komunitě dokumentaristů jsem se zmiňovala v předchozí kapitole věnované prekompozičním faktorům dokumentu *Oko nad Prahou*.

3.2.2. Téma dokumentu

Časoběrný dokument *Největší přání 3* Olgy Špátové tématicky a stylově navazuje na předchozí dokumenty Jana Špáty z let 1964 a 1989. Snímky, natočené v době totalitního režimu, pojednávají o hodnotách, snech a názorech mladých lidí. Oslovení respondenti z řad nejrůznějších profesí a sociálních vrstev odpovídají na klíčovou otázku reportéra: „Jaké je Tvoje největší přání?“. Mezi časté odpovědi patří láska, zdraví, rodina, dostatek peněz, ale také touha cestovat nebo být svobodný, což bylo tehdejším politickým systémem odepřeno. Špátovo *Největší přání* z roku 1989 končí záběrem pořízeným ze Sametové revoluce, na jejíž 20. výročí v roce 2009 začala Špátová natáčet třetí díl, který svému otci symbolicky věnovala k jeho 80. narozeninám, jež by v době uvedení snímku oslavil.

Snímek *Největší přání 3* zachycuje hodnoty a sny první svobodné generace, která vyrůstala v demokracii. Špátová s využitím archivních materiálů svého otce porovnává současnou generaci mladých lidí s těmi předchozími. Zjišťuje přitom, že se jejich přání v podstatě nezměnily (kromě cestování a svobody, která je dnes samozřejmostí).

3.2.3. Dokumentární prostředky

Při analýze dokumentu budu postupovat dle stejných dokumentárních prostředků jako u předchozího filmu Olgy Špátové. Tento postup mi umožní určit, jak dané dokumentární prostředky formulují sociální témata.

Mluvený komentář se objevuje v úvodní sekvenci, kde diváky oslovuje samotná režisérka filmu. Kromě sebe představuje také svého otce, dokumentaristu Jana Špátu a jeho významné dokumenty, na něž tímto filmem navazuje. Tento způsob promluvy je blízký výkladovému modu.

Komentář se dále vyskytuje pouze ve formě tzv. hlasu shůry, který je prezentován mimo obraz. Většinou se vztahuje k ústřední otázce filmu („Jaké je tvoje největší přání?“). Autorem hlasu je sociální herec, kterého kamera sleduje při nějaké činnosti nebo jehož hlas vychází z pozdějšího rozhovoru. Druhou variantou je hlas shůry, jehož autor je neznámý. V takovém případě hlas pouze slyšíme, vzhled a totožnost mluvčího je divákovi skryta.

Rozhovory jsou jen částečně snímány klasickým dokumentárním stylem „mluvících hlav“. Z rozhovoru zaznívají pouze odpovědi na otázky, u sociálních herců chybí titulek se jménem a jejich funkcí. Dotazovaní jsou natáčeni většinou v prostředí, ve kterém žijí či pracují. Při rozhovorech na kameru jsou převážně snímáni staticky v detailním záběru. Například mladá žena ve věznici Světlá nad Sázavou odpovídá na kameru, za jaký trest byla odsouzená. Záběry z rozhovoru se střídají se záběry zachycujícími vězeňský režim (povinná vycházka vězenkyň, pomocné práce, vzdělávání v šicích dílnách).

Stejně jako v předchozím dokumentu využívá režisérka **archivní materiály** dvojího typu – archivní fotografie a filmové záběry. Archivní fotografie se ve filmu vyskytují pouze na začátku. Slouží jako obrazové důkazy k mluvenému komentáři. Černobílé fotografie představují divákům mladého dokumentaristu Jana Špátu, v jehož profesi pokračuje i jeho dcera Olga („kterou zobrazují barevné fotografie). Archivní filmové záběry se v dokumentu objevují častěji. Pouze úvodní sekvence prezentuje záběry z rodinného archivu Špátových a Olgy Sommerové, která materiál natočila. V ostatních případech využívá režisérka filmové záběry svého otce z let 1964 a 1989, které konfrontuje a prolíná s novým anketním průzkumem mezi mladými lidmi. Příkladem může být sekvence, kde lidé odpovídají na otázku vztahující se k demokracii. V roce 1964 mají studenti strach mluvit otevřeně o komunistickém režimu a demokracii. Roku 1989 (před Sametovou revolucí) chybí mladým lidem ideály, životní vize, svoboda. V dnešní době se občanský aktivista snaží přimět mladé lidi, aby se o demokracii starali.

Režisérka tedy spojuje několik po sobě jdoucích záběrů, kterými vytváří dojem vývoje obrazu české a slovenské společnosti na proměně mladé generace.

Dokument *Největší přání 3* postrádá **ilustrativní materiál**. Špátová pracuje pouze s materiálem archivním.

Střihová skladba v dokumentu má funkci důkazní. Podporuje rétoriku dokumentu řízenou argumentativní logikou. Filmové záběry jsou poskládány tak, aby jednotlivé teze podporovaly či vyvracely. Příkladem může být rozhovor z přijímacích zkoušek na herectví, při kterém jedna z uchazeček odpovídá, že je pro ni důležitější kariéra než rodina. V následujícím archivním záběru z maturitního plesu pak odvětí dívka na otázku životního přání, že by se chtěla brzy vdát a mít děti. Tato důkazní střihová skladba je přisuzována výkladovému modu.

Dokument na první pohled nevykazuje žádné viditelné **konstrukční prvky**. Lze za ně však považovat ústřední otázku filmu „Jaké je Tvoje největší přání?“, které spojuje všechny respondenty. V průběhu dokumentu se divák nejčastěji dozvídá různé odpovědi na tuto otázku (být svobodný, mít lásku, hodně peněz, vlastnit dům, být šťastný, žít poctivý život) v závislosti na situaci, ve které se dotazovaný nachází. Například pro těžce nemocnou matku dvou dětí je největším přáním žít, co nejdéle. Pro zpěvačku Anetu Langerovou je nejdůležitější nikdy neztratit svobodu. Světově uznávaný dirigent Jakub Hrůša touží najít mezi pracovním a rodinným životem rovnováhu. Všechny tyto přání odkazují diváka k sebereflexi, zamyšlení se nad svým největším přáním, hodnotami či životním cílem. Nutí diváka k aktivnímu zapojení, které je typické pro participační modus. Otázky jsou závislé především na filmařce. Přestože otázky neslyšíme, je zřejmé, že komunikace mezi respondentem a filmařem proběhla. Divák je nucen zapojit svou představivost a pokusit se otázku identifikovat, protože ne všechny odpovědi se týkají otázky životního přání. Například nevidomá muzikantka odpovídá, že největší radost jí dělá žít v Čechách v 21. století, protože má možnost žít normální život i přes svůj handicap.

Výpovědní hodnota dokumentu *Největší přání 3* je z velké části postavena na **výběru sociálních herců**, který je tvořen napříč různorodými společenskými kategoriemi (maturanti, vysokoškolští studenti, vězni, demonstranti, nemocní lidé, občanští aktivisté, fanoušci hokeje, věřící, české osobnosti, učňové, romové a další).

Každému ze sociálních herců dává režisérka v dokumentu prostor pro jeho osobní příběh. Například mladý pár, který se odstěhoval z města na venkov se rozhoduje, zda si teď pořídít dítě či nikoli. Rozhodujícím faktorem jsou finance, které by podle ženy momentálně na dítě nestačily. Jejím největším přáním je tedy splatit hypotéku, za kterou si koupili dům. Mladý řezník z jižních Čech má rád své povolání, při kterém se stará o své hospodářství. Zároveň však studuje operní zpěv a jednou touží zpívat na světových operních scénách. Sociální herce ve filmu nelze rozlišit na odborníky či „svědky“, jak tomu bylo u předchozího filmu. U žádného z nich se ani nedozvíme jméno. Záleží na postavách, jak moc divák se svým životem seznámí.

Dojem autenticity ve filmu vytváří **kamera**, která má v mnohých situacích funkci pozorovatele. Režisérka zachycuje například autentické záběry z rómské osady na Slovensku. Observačním způsobem sleduje životní podmínky Romů, kteří se snaží v dřevěných chýších přežít zimu. Kamera nejdříve sleduje prostředí a obyvatelé rómské osady ve velkém celku či polocelku. Později zprostředkovává kontakt s rómskými obyvateli, z nichž děti dostanou prostor k vyslovení svých přání. Jiným příkladem je prostředí a denní chod domova důchodců. Kamera přibližuje denní rutinu ošetrovatelek pečujících o staré a nemocné lidi, kteří tu často žijí z donucení svých rodin a příbuzných.

Režisérka dává v dokumentu značný prostor demonstracím a občanským aktivistům. V dokumentu se tak objeví záběry z několika pochodů a demonstrací společensko politických hnutí a stran (studenti z inventury demokracie, neonacisté, komunisté, homosexuálové, občanští demokraté), jejichž pohyb a názory kamera sleduje. Větší prostor pak dává jednotlivcům, kteří jsou snímáni při své občanské aktivitě. Příkladem může být aktivista bojující za záchranu lipové aleje a historického nádraží v Ústí nad Orlicí. Kamera sleduje samotnou událost (pochod, setkání s ministry), ale i přípravy transparentů na podporu.

Hudební doprovod v dokumentu má funkci v rovině symbolické a emocionální. Ve spojení s komponovanou nediegetickou hudbou Aleše Březiny¹⁰¹ se vyskytuje ve scénách vyjadřujících určitou myšlenku, situaci či pocit. Například v momentě, kdy se objevují odsouzené vězenkyně vyjadřuje pocit ztráty, stejně jako v případě mladé matky umírající na rakovinu. Hudbu diegetickou používá Špátová

¹⁰¹ Český hudební skladatel a muzikolog

ve spojení se sociálními herci, kteří se této činnosti věnují. Jako příklad může být nevidomá dívka hrající na piano skladbu od Chopina nebo osmnáctiletý kluk z výchovného ústavu, který skládá milostnou píseň pro svou dívku. Zcela symbolicky hudební a obrazovou závěrečnou montáž dovršuje cyklus symfonických básní *Má vlast*, kterou při příležitosti Pražského jara diriguje Jakub Hrůša.

Snímek *Největší přání* se nejvíce přibližuje modu výkladovému, participačnímu, poetickému a observačnímu. Snímek tak lze považovat za hybridní. Výkladový modus se nejvíce projevuje u dokumentárních prostředků jako je mluvený komentář (zejména zpočátku filmu), rozhovory, archivní materiály a důkazní stříhová skladba. Z hlediska výběru sociálních herců lze snímek zařadit do participačního a zároveň poetického modu (vzhledem k tomu, že žádného z hrdinů blíže nepoznáváme). Poetickému modu odpovídají také některé scény zaměřené spíše na pocity a nálady (žena jedoucí na koni, závěrečná montáž filmu). Observační modus se projevuje ve způsobu natáčení (kamera).

4. ZÁVĚR

Tématem práce byla analýza dvou vybraných dokumentů režisérky Olgy Špátové. Metodologie analýzy vychází z teorie dokumentárního filmu Billa Nicholse. V úvodu analýzy jsem se zaměřila na faktory ovlivňující dokumentární film, z nichž jsem u vybraných snímků analyzovala konkrétně institucionální rámec a okruh diváků. Hlavní pozornost jsem upřela na analýzu výrazných stylových dokumentárních prostředků, které se podílí na tzv. dokumentárním hlasu Olgy Špátové, tedy specifickém filmovém stylu režisérky. Konkrétně jsem se zabývala mluveným komentářem, rozhovory, archivním a ilustrativním materiálem, stříhovou skladbou, konstrukčními prvky filmu, výběrem sociálních herců, kamerou a hudebním doprovodem. Dále jsem určila dokumentární mody, z nichž jsem při analýze odkázala na dané specifické vlastnosti či dokumentární prostředky, jež se v analyzovaných filmech vyskytují. Zbývá tedy odpovědět na otázku, jak dané dokumentární prostředky formulují sociální témata ve filmech Olgy Špátové.

Dokumentární filmy Špátové zaměřené na reflexi společnosti vychází z rozdílných filmařských metod, které souvisí se zmíněnou otázkou. Nichols tyto metody nazývá tzv. akcenty dokumentu, z nichž lze odvodit jakým způsobem

režisérka přistupuje k společenským a sociálním otázkám v dokumentu. Snímek *Oko nad Prahou* je blízký akcentu na osobní portrét, neboť děj se váže k ústřední postavě filmu, architektu Janu Kaplickému, zatímco snímek *Největší přání* reflektuje několik jedinců, kteří tvoří výpověď současné generace. Odpovídá tedy dokumentu s akcentem na sociální otázky.

Špátová snímek *Oko nad Prahou* zachycuje společensko politické boje kolem stavby nové Národní knihovny, přičemž sleduje osobní a pracovní život architekta návrhu, Jana Kaplického, z jehož pozice snímek prezentuje. Osobnost Jana Kaplického na diváky působí charismatickým a přesvědčivým dojmem na rozdíl od některých politických představitelů, odpůrců knihovny, při jejichž politických projevech či diskuzích užívá režisérka dokumentární prostředky (hudební doprovod, ilustrativní materiály, prostřihy, úhel kamery - pohled), kterými jejich výroky zesměšňuje. Zcela přímo se tak staví na stranu zastánců Kaplického knihovny a „zveřejňuje“ selhání některých politických činitelů.

Komentářem upozorňuje na sociální témata prostřednictvím televizních hlasatelů, kteří zprostředkovávají televizním divákům informace o aktuálních společenských událostech ohledně politické kauzy Národní knihovny. Hlas sociálních herců sděluje subjektivní vzpomínky, prožitky a názory dané postavy na pozadí společensko politických událostí často zprostředkovaných archivním materiálem. Rozhovory formulují společenské otázky prostřednictvím výpovědi sociálních herců, kteří zastupují určitou instituci či hovoří sami za sebe. Vyjadřují tak názory na daný společenský problém. Archivní materiály v dokumentu odkazují na společensko politická témata přímo skrze záběry prezentující historii Československa, či rodinné fotografie Jana Kaplického zobrazující sociální poměry Kaplického umělecké rodiny. Ilustrativní materiály vytváří společenská témata skrze fotografie světově známých uměleckých ikon, českých panovníků či pražských významných budov. Důkazní stříhová skladba se na formování sociálních otázek podílí nepřímě. Je pojítkem mezi ostatními dokumentárními prostředky a zároveň podporou dokumentárního hlasu režisérky. Konstruktivní prvky v dokumentu tvoří výstavbu filmu a jako takové společenské otázky pouze zprostředkovávají. Výběr sociálních herců zahrnuje české osobnosti z kulturní a politické scény, jež formují své ideové postoje. Konkrétně jde o vše říkající názorový rozpor mezi tehdejším prezidentem Václavem Klausem a bývalým

prezidentem Václavem Havlem, s jehož názory se režisérka ztotožňuje. Snímek tak ukazuje propojení dvou rozdílných světů - politiky a umění.

Ve filmu *Největší přání* zaměřuje režisérka větší pozornost k sociálním tématům. Podobně jako její otec zpracovává téma formou filmové ankety, k níž ovšem zvolila jiné postupy.¹⁰² Komentář je obvykle prezentován hlasem sociálních herců, kteří vedou rozhovor s režisérkou dokumentu, nicméně divák jejich vzájemnou komunikaci neslyší, pouze výpověď konkrétního jedince či skupiny. Rozhovor zprostředkovává názory a myšlenky daného jedince, jež prezentuje svůj úhel pohledu ze své sociální situace. K porovnání společenských a sociálních rozdílů současné generace užívá Špátová archivní filmové záběry svého otce z předchozích dokumentů. Pomocí důkazní stříhové skladby vedle sebe zaznamenává tři generace mladých lidí, jejichž názory jsou ovlivňovány dobou, ve které žijí. Důkazní stříhová skladba stejně jako u předchozího vybraného dokumentu slouží jako spojení a podpora režisérčiny specifické filmové tvorby. Výběr sociálních herců představuje jedince, kteří zastupují vzorek společnosti z různých společenských kategorií. Prostřednictvím otázky „Jaké je tvoje největší přání?“ (tvořící konstrukční prvek filmu) se vyjadřují k společenským hodnotám, osobním sociálním situacím, sociálním problémům či odkazují na svůj vztah ke společnosti. Vypovídající na rozdíl od předchozího filmu nemají žádné společenské postavení, jsou anonymní (bez titulkového komentáře) jejich projev je neukotvený a často jsou tíženi sociální situací, ve které se nachází. Režisérka zastává ke všem sociálním hercům neutrální postoj.

Špátová ve svých filmech zaujímá liberální stanoviska, kterými ve svých filmech apeluje na současné sociální a společenské problémy a zároveň odkazuje diváky k sebereflexi ve vztahu k dnešní demokracii. V obou dokumentech zdůrazňuje potřebu svobody, ale i rizika, která přináší.

¹⁰² V dokumentu nevidíme reportéra, který by sociálním hercům kladl otázky. Kamera pouze zaznamenává jejich odpovědi. (Kromě sekvence s občanským aktivistou, který zjišťuje co pro lidi znamená slovo demokracie). Režisérka se nevrací k sociálním hercům, kteří se vyskytovali v dokumentech jejího otce.

5. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Prameny

Analyzované filmy

Oko nad Prahou (2010)

ČR, 2010, 78 min.

režie, kamera : Olga Špátová

scénář: Olga Špátová, Eliška Kaplicky Fuchsová

střih: Jakub Voves

Největší přání (2012)

ČR, SK , 2012, 80 min.

režie, scénář, kamera: Olga Špátová

střih: Jakub Voves

Další citované filmy (abecedně)

Český mír (Vít Klusák, Filip Remunda, 2010)

Děšť (*Regen*, Joris Ivens, 1929)

Do samoty k tanci (Olga Sommerová, 2009)

Drž rytmus! (Olga Sommerová, 2009)

Dunajský exodus (*Dunai Exodus*, Péter Forgács 1998)

Fenomén Gott (Olga Špátová, 2009)

Hezké chvílky bez záruky (Věra Chytilová, 2006)

Katka (Helena Třeštíková, 2009)

Kenští Boranové (*Kenya Boran*, David MacDougall, James Blue, 1974)

Láska včera, dnes a zítra (Olga Sommerová, Jakub Sommer, Olga Špátová, 2005)

Magický hlas rebelky (Olga Sommerová, 2012)

Medela, latinsky pomoc (Olga Sommerová)

Město (*The City*, Ralp Steiner, Willard Van Dyke, 1939)

Moje 20.století (Olga Sommerová, 2005)

Můj architekt Louis Kahn (Nathaniel Kahn, 2003)

Muž s kinoaparátem (*Čelovek s kinoaparatom*, Dziga Vertov, 1929)

Největší přání I. (Jan Špáta, 1964)

Největší přání II. (Jan Špáta, 1989)
Nevinnost (Jan Hřebejk, 2011)
O lásce vražedné (Olga Sommerová, 2009, z TV cyklu *České milování*)
Otcové na rodičovské dovolené (Olga Sommerová, 2006, z TV cyklu *Táta jako máma*)
Profil (Jakub Wagner, 2004)
Přežili jsme svoje děti (Olga Sommerová, 2006)
Sedm světél (Olga Sommerová, 2008)
Skici Franka Henryho (Sydney Pollack, 2005)
Triumf vůle (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahlová, 1935)
Trója v proměnách času (Věra Chytilová, 2003)
Věra 68 (Olga Sommerová, 2012)
Zátoka (*The Cove*, Louis Psihoyos, Fischer Stevens, 2009)
Ženy Charty 77 (z TV cyklu, medailony: Věra Roubalová, Olga Sommerová, 2007, Jana Hlavsová, Olga Sommerová, 2007)

Elektronické zdroje

ADLER, Rudolf. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu* [online]. Katedra dokumentární tvorby: FAMU, 1998. Docentská přednáška. FAMU. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera/>>.

FILA, Kamil. *Recenze: Oko nad Prahou hájí Kaplického pomocí citů*, [online].[cit. 1. 10. 2014]. Aktuálně.cz. Dostupné z WWW: <<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-okonadprahou-haji-kaplickeho-pomoci-citu/r~i:article:665612/>>.

HORÁK, Oto. *Oči nad Prahou*, [online].[cit. 3. 10. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/blog.php?article=146>>.

HORÁK, Oto. *Státotvorná sterilita*, [online].[cit. 3. 10. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/blog.php?article=216>>.

KABÁT, Marcel. *Špátové největší přání: Autoportrét sebevědomé generace*, [online].[cit. 7. 10. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.lidovky.cz/nejvetsi-prani-autoportret-sebevedome-generace-ft6-/kultura.aspx?c=A120921_180000_In_kultura_btt>.

MÍŠKOVÁ, Věra. *Dokument Oko nad Prahou nepřináší nic nového*, [online].[cit. 1.10. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/197607-dokument-okonadprahou-neprinasi-nic-noveho.html>>.

MOTHEJZÍKOVÁ, Radka a kol. redakce. Největší *prání* Olgy Špátové byl vybrán do soutěže prestižního filmového festivalu ve Varšavě, [online].[cit. 1.10. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.kultura21.cz/film/5032-nejvetsi-prani-olga-spatova>>.

NOUZOVÁ, Pavlína. Největší *prání*. Mrtvý dokumentarista promlouvá skrze svou dceru. [online].[cit. 2.10. 2014] Dostupné z WWW: <<http://www.topzine.cz/recenze-nejvetsi-prani-mrtvy-dokumentarista-promlouva-skrze-svou-dceru>>.

PÁLKA, Matěj. *Olga Špátová, režisérka a dokumentaristka*. [online, rozhovor ČRo Radiožurnál].[cit. 8.10. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/host/_zprava/1112192>.

SPÁČILOVÁ, Mirka. *Oko nad Prahou neříká o Janu Kaplickém nic nového*, [online].[cit. 1. 10. 2014]. Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/oko-nad-prahou-nerika-o-janu-kaplickem-nic-noveho-fuh-/filmvideo.aspx?c=A100410_002226_filmvideo_ob>.

SPÁČILOVÁ, Mirka. *Největší *prání* je geniálně prostý nápad s povznášejícím finále*. [online].[cit. 7.10. 2014]. Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/nejvetsi-prani-01u-/filmvideo.aspx?c=A120920_083232_filmvideo_ptk>.

STADLER, Jakub. *Olga Špátová představila celovečerní dokument Největší *prání**, [online].[cit. 7. 10. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/olga-spatova-predstavila-celovecerni-dokument-nejvetsi-prani_246538.html#.VH5eh7d0y1t>.

ZEMANOVÁ, Irena. *Dokument Olgy Špátové ukazuje, proč nad Prahou nebdi Kaplického Oko*, [online].[cit. 1. 10. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://art.ihned.cz/c1-41890950-dokument-olgy-spatove-ukazuje-proc-nad-prahou-nebdi-kaplickeho-oko>>.

Citovaná periodika

KOUBOVÁ, Klára. Největší *prání*. *Filmový přehled*, 2012, č. 11, s. 23-24.

KOUBOVÁ, Klára. *Oko nad Prahou*. *Filmový přehled*, 2010, č. 6, s. 36-37.

MOWALD, Jaromír. *Oko nad Prahou, příběh jedné knihovny*. *Cinema*. 4, 2010, s. 27.

STRÁNSKÝ, Petr. Největší *prání*, pestrá mozaika lidských osudů a názorů v přesvědčivém dokumentu na titulní téma. *Cinema*. 10, 2012. s. 29.

Literatura

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2001. 90 s. ISBN 80-85883-72-4.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. MFDF Jihlava, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. 316 s. ISBN 978-

ŠTOLL, Martin a kol. *Český film: Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009. 695 s. ISBN 978807277-417-3.

ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Skála, 2007. 444 s. ISBN 978-80-86776-00-2.