

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2010 – 2013

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jana Ivanová

**Historie dokumentárního filmu – český dokument po roce
1989**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2010 – 2013

BACHELOR THESIS

Jana Ivanová

History of documentary film – czech documentary after 1989

Prague 2013

The Bachelor Thesis Work Supervisor: PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená mnou bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 10. června 2013

Jana Ivanová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Soně Štroblové za vedení mé bakalářské práce, rady a odborný dohled. Děkuji také Aleně Svitákové za pomoc při gramatické kontrole práce.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá dokumentárním filmem jako specifickým žánrem ve filmové tvorbě. Dále mapuje vývoj dokumentu z historického hlediska ve světě. Převážnou část bakalářské práce tvoří historie a vývoj českého dokumentárního filmu. V závěru se práce detailněji věnuje vývoji českého dokumentu po roce 1989 a jeho specifikům. Soustředí se především na časoběrné dokumenty a tvorbu třech významných režisérek – dokumentaristek jako byly Helena Třeštíková, Olga Sommerová a Drahomíra Vihanová.

Klíčové pojmy

Dokumentární film, historie dokumentu, film, filmoví tvůrci, režisér, tvorba, český dokument, časoběrný dokument

Annotation

My Bachelor's work occupies with the documentary film as a specific genre in the film production. It maps progress of documentary film in historical point of view in the world. Main part of my bachelor's work includes historical progress of czech documentary film. Final part describes czech document after 1989 and in's specifics in more details. It concentrates on time picking documents and to the production of famous document - directors like were Helena Třeštková, Olga Sommerová a Drahomíra Vihanová.

Key words

documentary film, history of document, film, filmmakers, director, creation, czech document, observational documentary film

OBSAH

| | |
|--|-----------|
| ÚVOD | 8 |
| 1 SPECIFIKACE ŽÁNRU | 9 |
| 2 KATEGORIE DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ | 11 |
| 2.1 Rozdělení dokumentárních filmů podle Karla Strachoty | 12 |
| 2.2 Kategorie dokumentárních filmů podle Billa Nicholse | 16 |
| 3 HISTORIE DOKUMENTU VE SVĚTĚ | 17 |
| 3. 1 Dokument v období mezi válkami | 18 |
| 3. 2 Dokument během 2. Světové války | 21 |
| 3. 3 Období po 2. Světové válce | 22 |
| 3. 4 50. a 60. léta 20. století..... | 23 |
| 3. 5 Současná doba..... | 25 |
| 4 HISTORIE ČESKÉHO DOKUMENTU | 26 |
| 4. 1 Jan Kříženecký a jeho dokument | 26 |
| 4. 2 První české dokumenty | 27 |
| 4. 3 První republika..... | 29 |
| 4. 4 Vznik české dokumentární školy | 30 |
| 4. 5 Český dokument během 2. Světové války | 31 |
| 4. 6 Český dokument v poválečném období | 31 |
| 4. 7 50. A 60. léta 20. století | 32 |
| 4. 7. 1 Rok 1968..... | 34 |
| 4. 8 Český dokument za normalizace – 70. a 80. léta..... | 34 |
| 4. 9 Český dokument v exilu | 36 |
| 5 VÝVOJ ČESKÉHO DOKUMENTU PO ROCE 1989 | 38 |
| 5. 1 Hraný dokument | 39 |
| 6 ČESKÝ DOKUMENT PO ROCE 1989 – SPECIFIKA | 40 |
| 6. 1 Helena Třeštíková | 40 |
| 6. 2 Olga Sommerová | 43 |
| 6. 3 Drahomíra Vihanová..... | 45 |
| ZÁVĚR | 48 |
| SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ | 49 |

ÚVOD

Tématem této bakalářské práce je historie dokumentárního filmu ve světě a u nás. Přesné vymezení a zařazení žánru je velmi složité a nejednoznačné. Dokumentem se dá pojmenovat prakticky každý natočený a zfilmovaný příběh. Dokumentární film stojí téměř po celou filmovou historii ve stínu filmu hraného. Dostat se ze zajetí hraného filmu se dokumentu podařilo až s nástupem televize, kdy se dokument začal využívat jako nástroj zpravodajství a publicistiky.

Další kapitolu bakalářské práce tvoří historie světového dokumentu od dob bratří Lumiérů až po současnost, kdy můžeme pozorovat rozvoj tohoto žánru. V kapitole historie dokumentárního filmu si uvedeme nejdůležitější mezníky v rozvoji dokumentárního žánru, jeho tvůrce a důležitá stěžejní díla, která dodnes jsou inspirací pro současné autory dokumentu.

Další důležitá část práce je zmapování historie a vývoje českého dokumentárního filmu. Jak se vyvíjel dokument u nás v době mezi světovými válkami, a po 2. světové válce, za dob sovětské okupace, v dobách normalizace a následně v době totalitního režimu.

Závěr práce je věnován hlavně českému dokumentu po pádu komunistického režimu v roce 1989 a jeho vývoji až po současnost. Specifikem české dokumentární tvorby po roce 1989, je převažující počet žen-dokumentaristek. K absolutní špičce českého sociálního dokumentu patří Helena Třeštíková, Olga Sommerová a Drahomíra Vihanová.

Informace v této práci jsou čerpany převážně z české literatury, která se zaměřuje na filmovou tvorbu všeobecně. Při popisu jednotlivých filmů jsou v této práci použity články i rozhovory se samotnými tvůrci dokumentu. Dále také recenze z odborných časopisů či internetových serverů, které se věnují filmové tvorbě. K nejdůležitějším zdrojům této práce patřily samotné filmové dokumenty.

1 SPECIFIKACE ŽÁNRU

Definice dokumentárního filmu není zcela jednoznačná. Stručně lze dokument nazvat tvůrčím zpracováním reality. Obecně platí, že dokumenty rozšiřují obzory, vychovávají, inspirují a vzdělávají.

Podle amerického filmového kritika, teoretika a autora nejznámější publikace o dokumentárním filmu Billa Nicholse pro dokument existují tři základní definice. První z nich je, že dokumenty vypovídají o realitě a o tom, co se ve skutečnosti stalo. Což také můžeme chápat tak, že dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a ctí známá fakta, neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo, než alegoricky. Obecně můžeme říci, že dokumentární filmy zachycují lidi a události, které patří k světu, který sdílíme spíše, než by ukazovaly postavy a děje vymyšlené kvůli příběhu. Poskytují pouze ověřené důkazy. Dokument, který překrucuje fakta, pozměňuje realitu nebo si vymýšlí důkazy, riskuje svůj status dokumentárního filmu jako takového.

Další definice dokumentárního filmu zní, že vypráví o skutečných lidech. Ač pravdivý i tento výrok se musí upřesnit. Fikční filmy se rovněž zaměřují na skutečné postavy s tím rozdílem, že tito lidé jsou obvykle vyškolení herci, kteří ztvárňují přidělené role. Dalo by se říci: *„Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, kteří nehrají ani nepředstavují své role. Místo toho hrají a představují sami sebe. Čerpají z vlastních zkušeností a návyků, aby byli před kamerou sami sebou. To, co probíhá v dokumentu, se od divadelního či filmového hraní v obvyklém slova smyslu doslova liší.“*¹ Skuteční herci se v každodenním životě předvádějí jinak, než jak se prezentují ve filmovém či fikčním představení. Divadelní či filmové role vyžadují, aby herec podřídil své osobní vlastnosti specifické postavě, již ztvárňuje. Třetí možnou definicí je, že dokumenty vyprávějí příběhy o tom, co se děje ve skutečném světě. Tato definice se týká schopnosti dokumentů vyprávět příběh. Mluví o tom, co vede ke konkrétním událostem či skutečným změnám v životě daného jedince nebo celé společnosti. *„Vypráví, jak se věci mění a kdo za těmito změnami stojí. Dokument vypráví příběh tak, aby byl věrohodnou prezentací toho, co se stalo. Ve většině filmu je příběh v podstatě filmařův, i když je založen na skutečných událostech. U fikčních filmů, jejichž námět se zakládá na*

¹ NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF, 2010. str. 28. ISBN 97-807331-181-0

*historické události, je zvykem uvádět, že byly natočeny „podle skutečné události.“*² Např. film *Schindlerův seznam* (1993) není příběhem samotného Oskara Schindlera či lidí, které zachránil.³

Dokumentární tvorba se také zabývá živým světem a má moc zasahovat a pozměňovat náš pohled na něj. Dokument musí čerpat z důkazu, pracuje s historickými subjekty a nabízí osobitou verzi historických událostí. Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí, kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně.⁴ V tvorbě dokumentárních filmů existuje pojem *mockument*. *Mockument* je dokument, který obvykle používá dokumentární postupy, jsou však zinscenované podle předem daného scénáře a sehrané tak, aby budily zdání opravdového dokumentu, zároveň ovšem naznačují, že tomu tak není.

Dokumenty mají zpravidla alespoň jeden z následujících cílů:

- *dokumentovat určité téma a uchovat znalost o něm*
- *odhalit něco nového o daném tématu*
- *umožnit, aby se divák vcítil do příběhu a života natáčených lidí*
- *obhajovat myšlenky a postoje prezentovaného tématu*
- *upozornit na problémy současného světa*⁵

² NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF, 2010, str. 30. ISBN 97-807331-181-0

³ NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu*, 2010, str. 29

⁴ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách*, 2012, str. 8-9

⁵ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*. Člověk v tísni o.p.s., 2012, str. 12. ISBN 978-80-87456-24-8

2 KATEGORIE DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

Dokumentární filmy můžeme rozdělit do různých kategorií. Každý autor je rozděluje dle svého uvážení. Ve své knize *Jak se točí film?* (2004) Ekaterina Andrikanis popisuje žánry, které náleží pouze dokumentárnímu filmu a jsou to:

Reportáž

Tento žánr nemůže postrádat žádný film. Je to zaznamenání nějaké události nebo faktu. Událost, která se odehrává v dokumentárním filmu, může být přirozená nebo organizovaná. Občas je to také natáčení uvnitř epizod hraného filmu. Realita a pravděpodobnost toho, co se odehrává kolem vymyšlených postav, dodává věrohodnost tomu, co se děje.

Pozorování neboli zkoumání

Dokument tohoto druhu žánru vypadá jako úspěšná improvizace. Ve skutečnosti příprava a natáčení potřebují hodně času, trpělivosti, velkou vizuální představivost a přesnou znalost toho, co konkrétně chce režisér zachytit. Dokumentární filmy natočené tímto způsobem dlouho zůstanou na vrcholu popularity.⁶

Rozhovor

Tento žánr dokumentární tvorby je spojený s konkrétní osobou a jeho míněním o konkrétní události. Většinou má rozhovor aktuální téma. Nejvýznamnějšími režiséry tohoto žánru je Larry King a Kristian Amanpeure.

Portrét

Portrétní dokument je příběh o konkrétním člověku. Většinou součástí filmu-portrétu je rozhovor. Dobře zpracovaný portrét má obsahovat vyprávění o dětství a mládí hlavního hrdiny, o jeho vzdělání a povolání, o životní cestě, o názorech, o rodinném stavu, o vztazích s lidmi kolem. Hlavně, ale dobrý portrét v sobě vždy nese poměr režiséra k objektu příběhu. Filmový portrét nesmí být lhostejným a pseudoobjektivním.

Filmová črta

V tomto žánru dokumentárního filmu se jedná o vysvětlení skutečnosti, tvůrčí názor osobnosti na vnější svět, na sociální prostředí, na lidi kolem. Dobře zpracovaná publicistika je vždy na straně člověka, nikoli úředníka.

Filozofická esej

⁶ ANDRIKANIS E.; KONDAKOV S. *Jak se točí film?* 2004, str. 171

„Je nejvyšší meta filmového umění. Tento zvláštní žánr vyžaduje přeházet lopatou pořádný objem informací, vyloudit něco neobyčejného, přidat pořádný kus vlastního talentu, znásobit nevládným komentářem. Filozofický esej potřebuje nový pohled na věci, nové vysvětlení světa, lidské povahy, života.“⁷

2. 1 Rozdělení dokumentu podle Karla Strachoty

Karel Strachota ve své příručce *Jeden svět na školách* (2012) rozděluje dokument na devět různých kategorií:

Výkladový dokument

Výkladové dokumentární filmy ukazují realitu bez jakýchkoliv příkras. Většinou jsou provázeny hlasem vypravěče, který nám sděluje, na co se díváme. Výkladový dokument nám sděluje informace a případně předkládá přesvědčivé důkazy nebo interpretace konkrétních událostí. Tento druh dokumentu buď jasně sděluje, nebo mírně naznačuje autorův postoj k danému tématu. Výkladové dokumenty jsou převážně o událostech, které se již staly. Specifickým typem jsou filmy o historických událostech využívající archivní fotografie, filmové záznamy, písemné dokumenty nebo dopisy, svědectví pamětníků a případně hrané scény, aby se divák mohl vžít do uplynulých událostí. Tento způsob je charakteristický například pro sérii dokumentárních filmů o československých dějinách, kterou po roce 1989 produkovala *Česká televize*.

Observační dokument

Observační dokument vděčí vynálezu přenosných kamer a zvukových zařízení. V 60. letech 20. století filmaři hledali dokumentární styl, který by lépe zprostředkoval skutečnost. Chtěli, aby aktéři hovořili vlastními slovy a aby interpretace filmových tvůrců příliš nezasahovala do divákova vnímání filmu. Observační dokument se dívá na sociální herce, jak se zabývají svým životem, jakoby kamera nebyla přítomna. Téměř ve stejné době se objevily v Severní Americe a v Evropě dva směry observačního

⁷ ANDRIKANIS E., KONDAKOV S. *Jak se točí film*. 1. Vyd. Olomouc: Votobia, 2004. str. 171 ISBN 80-7220-186-7

dokumentu: *direct cinema* a *cinéma vérité*. Např. film *Nanuk Člověk primitivní* (1922) tvůrce Roberta Flaherty můžeme zařadit mezi observační dokumentární film.⁸

Direct cinema

Dokumentární film ve stylu *direct cinema* obvykle zaznamenává právě probíhající událost tak, jak se skutečně odehrává, jak se skutečně odehrává, aniž by do děje zasahoval filmař. Autoři tohoto typu dokumentu usilovali o bezprostřednost a spontánnost. Tyto dokumenty se poprvé objevily v 50. a 60. letech, když se začaly používat ruční kamery a přenosná zvuková zařízení. Autoři používali tuto technologii často k dokumentování různých sociálních nepokojů či zásadních politických událostí. Filmaři natáčející ve stylu *direct cinema* mohou svůj osobní postoj promítnout v tom, koho a co natáčejí, ale přímo do události nezasahují. Prvky *direct cinema* můžeme pozorovat i v současných filmech, kdy se režisér pohybuje s kamerou přímo v místě akce. Tímto způsobem se točí různé demonstrace a politické události.⁹

Cinéma vérité

Stejně jako ve stylu *direct cinema* i zde se kamera pohybuje v přirozeném prostředí, aby se aktéři mohli co nejpřirozeněji projevit. Rozdíl je v tom, že tvůrce v rámci *cinéma vérité* postupuje aktivněji a podporuje konfrontaci. Kamera je zde vnímána jako určitý katalyzátor změn – podněcuje a vyvolává konfliktní situace, aby posléze došlo k určitému řešení. Hlavním představitelem a průkopníkem *cinéma vérité* byl francouzský režisér Jean Rouch. Neustále sledoval způsoby natáčení a hodnotil, jak dopadají na aktéry a na „opravdovost“ jejich chování před kamerou. Jeho film *Kronika jednoho léta* (1961) je typickým příkladem stylu *cinéma vérité*. Ve snímku, natáčeném v roce 1960 se prochází pařížskými ulicemi dívka Marceline s mikrofonem v ruce a ptá se kolemjdoucích, jestli jsou šťastni. Z těch, kteří poskytnou obšírnější odpověď, vytvoří svéráznou skupinku lidí, které Rouch a jeho spolurežisér, sociolog Edgar Morin, začnou systematicky sledovat v jejich soukromí, debatovat s nimi o společenských i politických problémech a samozřejmě o tom, zda a proč jsou nebo nejsou šťastni. „V závěru snímku režisér pustí hrubý sestřih filmu jeho protagonistům. Jejich povětšinou

⁸ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 15-17

⁹ NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu*, 2010, str. 162-163

kritické připomínky k objektivitě zhlédnutého materiálu a věrohodnosti sebe samých i ostatních aktérů jsou zahrnuty do konečné verze filmu. ¹⁰

Hnutí *direct cinema* a *cinéma vérité* ovlivnilo širokou filmovou veřejnost a nepřestává inspirovat další generace filmařů svým důrazem na maximální realističnost při zaznamenávání skutečnosti.

Participační dokumentární filmy

V případě participačních filmů režisér zaujímá angažovaný postoj, což v praxi znamená aktivně se účastnit příběhu, o němž vypráví. Stává se aktérem děje. Režisér volí tento přístup z různých důvodů – někdy na sebe bere roli investigativního novináře, jindy se ve filmu objevuje, protože se ho události bezprostředně dotýkají.

Pro participační způsob filmové tvorby jsou stěžejní rozhovory a interakce mezi režisérem a aktéry filmu. Cílem není objektivní zachycení situace, naopak přístup režiséra je otevřeně angažovaný a emocionálně zbarvený, což se promítá i do způsobu vedení rozhovorů. Např. kontroverzní Michael Moore ve snaze získat pravdivou výpověď dělá tzv. přepadové rozhovory. Ve snímku *Bowling for Columbine* (2002) Princip konfrontačního rozhovoru se objevuje i ve filmech s tematikou vyrovnání se s minulostí, v nichž zaznívají výpovědi nejen oběti totalitních režimů, ale i viníků. Participační způsob také zdůrazňuje provázanost konkrétních lidských osudů s historickým a společenským děním.¹¹

Reflexivní dokumentární filmy

V reflexivním dokumentu je hlavním znakem komunikace mezi filmařem a divákem. V tomto případě nesledujeme filmaře, jak se zabývá sociálními herci, ale všímáme si, jak se věnuje nám. Cílem reflexivního dokumentu není doplňovat do již existujících skutečností nové poznatky, ale spíše stávající předpoklady a očekávání diváků přetvářet. Typickým příkladem tohoto typu dokumentu je film *Muž s kinoaparátem* (1929) autora Dzigy Vertova. Kameraman natáčí lidi cestující v kočáře taženém koňmi z auta jedoucího podél vozu. Prostřednictvím stříhu se sestavují úseky filmu zobrazující tuto událost do sekvence, kterou jsme viděli. Celkově to působí dojmem nenarušeného

¹⁰ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*. 1. Vyd. Praha: Člověk v tísni o.p.s., 2012. str. 18. ISBN 978-80-87456-24-8

¹¹ REVUE PRO DOKUMENTÁRNÍ FILM, 2003, str. 7-9.

přístupu k realitě a dává nám možnost zamyslet nad procesem, s jehož pomocí je právě tento dojem budován.

Dokumentární filmy z pohledu první osoby

Filmař používá dokumentární film k prozkoumání své vlastní situace, kdy kamera je pro něj prostředkem sebepoznání a sebeodhalení. Původem litevský režisér Jonas Mekas například začal různé okamžiky svého života zaznamenávat krátce po příjezdu do New Yorku v roce 1949 a v zaznamenávání pokračuje (i když s digitální kamerou) dodnes. Film nevyužívá tradičních vyprávěcích postupů, přesto velmi zdařile zprostředkovává esenci 60. let v životě Jonase Mekase a jeho přátel z newyorské umělecké avantgardy. Tento druh dokumentu umožňuje divákům lépe se identifikovat s autorem filmu a spoluprožívat jeho problémy.

Poetické dokumentární filmy

Tento typ dokumentu se soustředí především na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu jako takovou. Tento druh dokumentu se nesoustředí tolik na fakta a poznatky, klade důraz především na náladu, atmosféru a emoce. Poetický film poznáváme prostřednictvím dojmů a pocitů. Autor tohoto typu dokumentu netouží tolik zaznamenat názory nebo ideje, ale používá kameru a střih jako umělecké prostředky. Cílem těchto snímků je zprostředkovat divákům nový pohled na svět.¹²

Kategorie *docu-drama*

Do kategorie *docu-drama* jsou zařazované, buď hrané filmy s prvky dokumentárního filmu, nebo dokumenty obsahující hrané prvky. Tento druh dokumentární tvorby má silnou tradici zejména ve Velké Británii a ve Spojených státech. *Docu-drama* také často hraničí s prvky investigativní žurnalistiky. Týkají se reálných událostí a obsahují výpovědi skutečných aktérů. Zároveň jsou v nich použity inscenované pasáže s profesionálními i neprofesionálními herci. Cílem kategorie *docu-drama* je za pomoci dramatizačních prvků přiblížení a oživení tématu daného snímku. Dokumenty s prvky dramatu jsou natáčeny podle scénáře a způsob výroby je dost blízký tvorbě hraných filmů. Tato forma dokumentu je často využívána v televizní produkci, protože

¹² NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu*, 2010, str. 174-177

umožňuje více diváky vtáhnout do děje. Typickým příkladem tohoto typu dokumentární tvorby je snímek *Cesta na Guantánamo* (2006), kde je pomocí hraných pasáží rekonstruován skutečný příběh vězňů na Guantánamu. Režisér tohoto snímku Michael Winterbottom využil i autentické zpravodajské záběry, ve filmu nechal zaznít i výpovědi skutečných aktérů. Do hraných záběrů obsadil neprofesionální herce, jejichž výkony se pohybují na hraně fikce a reality. Právě za klamání diváka a stírání hranice mezi fikcí a realitou jsou *docu-dramata* často kritizována.¹³

2.2 Kategorie dokumentu podle Billa Nicholse

Dokument se sociální tematikou

Mluví především hlasem filmaře. Bývá doprovázen hlasem svědků a expertů podporujících to, co film říká. Často vidíme snahu autora diváka zaujmout či přesvědčit prostřednictvím rétoriky. Obsah je v dokumentu se sociální tematikou přednější než styl. Pozornost se především soustředí na téma, problém či koncept, které jsou výslovně pojmenovány, jako je například sexismus, AIDS, globální oteplování atd. Filmař nebo autor toho dokumentu má zásadní roli, působí mimo subjekt filmu nebo sociálních herců. Obvykle tento typ dokumentu probíhá stylem problém/řešení. Nabízí vysvětlení častých sociálních problémů jako je válka, chudoba, ničení životního prostředí apod.¹⁴

Osobní portréní dokument

Mluví především hlasem sociálních herců, kteří nevystupují jako zástupci případu či tématu, ale mluví sami za sebe. Zde je stejně důležitý styl i obsah, kterým se filmař snaží diváka zaujmout. Zdůrazňuje význam konkrétních okamžiků a individuálních zkušeností. Pozornost se soustředí především na vlastnosti a podněty jednotlivce. Filmař zde vstupuje aktivně do kontaktu se sociálními herci. Rozhovory mezi filmařem a herci hrají klíčovou roli ve filmu. V tomto typu dokumentu většinou zůstává problém nebo situace bez nabídky řešení. Často vzbuzuje pochopení a empatii.

Dokumentární film může být natočen i jako tragédie, veselohra, muzikál nebo fraška

¹³ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 20-21

¹⁴ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, 2002, str. 54

3 HISTORIE DOKUMENTU VE SVĚTĚ

Dokumentární film existoval od samého začátku. Prvním filmem v dějinách lidstva byl totiž dokumentární. První kratičké snímky s Edisonovým kinetoskopem a s Lumiérovým kinematografem se ještě nedaly považovat za dokumentární tvorbu. Měly charakter čistě technický: jednoduše ukázat, co nový vynález dovede. Jednalo se zatím spíše jen o oživlé fotografie. Filmové umění má za sebou něco málo přes sto let. A už mluvíme o různých žánrech, dějinách a velkých režisérech. Historii filmu můžeme rozdělit na tři etapy. Na počátku se jednalo o první technickou novinku, v druhé etapě byla zábava a během třetí etapy se film proměnil v umění. Odborné označení „dokumentární“ jako druh filmového umění vymyslel anglický režisér a producent John Grierson ve dvacátých letech minulého století.¹⁵

Za první filmovou reportáž je považován záznam z pohřbu amerického prezidenta McKinleyho z roku 1901.¹⁶ Za první filmovou projekci na plátně, která později dostala název „kinematograf“ je považován film bratří Lumiérů, který trval pouze minutu, ale vyvolal senzaci. *„28. prosince 1895 Louis Jean a Auguste Lumiérové předvedli v Indickém salónku pařížského Grand Café první filmové představení pro platící diváky. Skládalo se z jedenácti krátkých filmů s náměty z každodenního života, každý snímek trval průměrně jednu minutu, celkem první představení trvalo asi dvacet minut. Úplně první snímek, který Louis Jean Lumière vytvořil, se jmenoval Le sortie des usines (Odchod z továrny) – zachycoval dělníky, jak po skončení pracovní doby opouštějí brány továrny.“*¹⁷ Když se parní lokomotiva přiblížila na plátně natolik, že skoro zaplnila celou plochu filmového plátna, lidé se v panice rozprchli. Báli se, že lokomotiva roztrhne plátno, vjede do kavárny a přejede diváky.¹⁸

Původně se kinematograf využíval pro vědecké poznávání jevů v přírodě. Film se využíval v medicíně i v astronomii. O velký rozmach kinematografie se postaral především francouzský lékař Jean Comandon, který své filmy natáčel už od roku 1908. Filmy se šířily i dále, ve Vídni se používaly pro vědecký výzkum. Ve Spojených státech amerických vyvinuli bratři Williamsovi speciální kameru pro snímání pod vodou. V USA se rozvinul populárně vědecký a školní film. Začal se natáčet film z oboru

¹⁵ ANDRIKANIS E.; KONDAKOV S. *Jak se točí film?*, 2004. str. 163-164

¹⁶ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?* 1. Vyd. Praha: Ústřední ředitelství ČSF-Filmový ústav, publikační oddělení, 1965. str. 5

¹⁷ SADOUL G. *Dějiny světového filmu*. 1. Vyd. Praha: Orbis, 1963. str. 16-18.

¹⁸ ANDRIKANIS E.; KONDAKOV S. *Jak Se točí film?*, 2004, str. 163

techniky, průmyslové filmy a instrukční filmy. Lékař H. Sutherland natočil v roce 1911 jeden z prvních zdravotnicko – lékařských filmů.¹⁹

Obrázek 1: Ukázka z filmu – *Nanuk člověk primitivní* 1922



Vizuální antropologie – Wikipedie. [online]. [cit. 2013-02-06]. Dostupné z:
[http://cs.wikipedia.org/wiki/ antropologie](http://cs.wikipedia.org/wiki/antropologie)

3.1 Dokument v období mezi válkami

Po první světové válce došlo k velkému rozmachu filmového dokumentarismu. V roce 1922 se objevil na plátnech kin celého světa film: *Nanuk, člověk primitivní* Američana Roberta Flahertyho. To byl první film s jasně dokumentárním záměrem. Obsahoval prvky dokumentárního filmu jako je reportáž, vědecká přesnost a dramatičnost. Tento film je považován za první dokumentární film v moderním slova smyslu. Ukazoval nepřekreslenou skutečnost života. Flaherty přinesl na plátno život Inuitů na dalekém severu v boji s nepřízní přírody. Ve filmu eskymácká rodina hraje sebe sama. Autor se snažil podat obraz každodenního života v těžkých životních podmínkách, daleko od lidské civilizace. Interpretoval život svých hrdinů a realitu jejich života. Výtvarností svých obrazů dovedl současně vyvolat hluboký emocionální zážitek u diváků. Robert Flaherty vytvořil dojem, že se určité scény odehrávaly uvnitř Nanukova iglú. Ve skutečnosti se natáčely v plenéru s tím, že pozadí tvořila polovina iglú abnormální velikosti. Flaherty tím získal dostatek světla pro natáčení, ale zároveň musel přimět subjekty, aby se chovaly tak, jako by se nacházely uvnitř skutečného iglú.²⁰

¹⁹ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?*, 1965, str. 6

²⁰ NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu*, 2010, str. 141

Mezitím vznikala na druhé straně zeměkoule v mladé Zemi sovětu první tvůrčí škola filmového dokumentarismu. Sovětské umění dokumentárních filmů se rodilo za občanské války. Kameramani Novickij, Jermolov, Tissé a další zachycovali především události na bojišti. Film se tu stal nejmasovějším a proto nejdůležitějším uměním. Záhy se ukázalo, že sovětský film je významným činitelem ve výchově lidu a šířitelem výkladu dějin. Naučný film byl v SSSR postaven na širokou, masovou základnu. Průkopníkem v tomto žánru byl především Pudovkinův film *Mechanika mozku* z roku 1922.

Důležitou postavou v oblasti sovětské dokumentární tvorby byl Dziga Vertov. Vertov odmítal pasivní registraci skutečnosti. Vytvářel filmy, které bojovaly za vše nové. Odmítal jakoukoliv fikci, všechno umělé, neskutečné. Zavrhoval ateliéry, oslnivé světlo reflektorů. Vyvedl film do ulic, továren, polí. Zavrhl všechnu dosavadní konvenci filmové tvorby a hledal nové prvky, jež by lépe odpovídaly revoluční skutečnosti života v sovětské zemi. Své náměty čerpal z živé současnosti a opíral je o konkrétní vztahy lidí v nových společenských podmínkách. Hrdinou byl sovětský lid. Ve svých filmech znázorňoval život a rytmus vývoje sovětské společnosti. Zatímco Flahertovy filmy se opírají o princip rekonstrukce, kdy pustil kameru a čekal, že se stane něco, s čím počítal. Vertov zmáčknul spoušť a čekal, co se stane.²¹ „*Vertovo dílo významně obohatilo světový dokumentární film o ideologické a estetické hodnoty a stalo se podnětem pro avantgardní tvorbu na Západě. Dodnes je stále živé.*“²²

Na přelomu dvacátých a třicátých let vznikaly v Sovětském svazu nové směry dokumentárních filmů. Obsahovaly především estetické pojetí, rytmus, montáž. Byl to například dokumentární film Viktora Turina *Turksib* (1929), jehož námět byl myšlen jako zpravodajský film o stavbě železnice ze Sibíře do Turkmenistanu. Tvůrce však svým uměleckým ztvárněním a zobecněním látky vytvořil ze svého filmu umělecký, vášnivý epos o lidské práci, o hrdosti člověka. Sovětská dokumentární škola dvacátých a třicátých let objevila také filmy nového typu. „*Průkopníci se stala Esfir Šubová, která v polovině dvacátých let začala sbírat a třídit vzácné autentické dokumenty z předrevolučního a revolučního období.*“²³ Promyšlenou a uměleckou montáží těchto

²¹ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?*, 1965, str. 8-9

²² KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?*, 1. Vyd. Praha: Ústřední ředitelství ČSF-Filmový ústav, publikační oddělení, 1965. str. 9

²³ NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?*, 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF, 2010. str. 147. ISBN 97-807331-181-0

záběrů se jí podařilo vytvořit obraz doby, podobně jako archeologové slepují střepiny nálezů z dávných dob. Snažila se těmito filmy analyzovat a hodnotit dějiny vývoje ruské sovětské společnosti. Sovětská filmová škola měla značný vliv na zaměření filmové avantgardy na Západě.

Německá filmová škola vytvořila průřezový film o jednom dni života ve velkoměstě pod názvem *Berlín – symfonie velkoměsta* (1927). Malíř Walter Ruttmann tvůrce tohoto filmu zde objevil nové filmové výrazy, kompozice a asociace. Stejně v ostatních průřezových filmech natáčených tehdy v Německu, kde po prohrané první světové válce, byl i tento film vyjádřením nové věčnosti. V tom, jak se autor filmu nechal unést obdivem k rytmu a tempu moderní velkoměstské civilizace, je patrný vliv futurismu. Tento film se stal vyjádřením vnějšího rytmu života.²⁴ Německá avantgarda se spíše orientovala na socialistické pocity.

Ve druhé polovině dvacátých let začaly vznikat dokumentární filmy se sociálně kritickým dosahem. Prvním takovým filmem byl snímek *Jen hodiny* (1926) Brazilce Alberta Cavalcantiho. Dalším dílem v této podobě bylo dílo *Pásmo* G. Lacomba. Tyto tendence především vyvrcholily ve filmu Jeana Viga *Na slovíčko, Nizzo* (1930), který dal impuls řadě dalších dokumentaristů. Na Vigův podnět navázali především dva tvůrci. Byl to Španěl Luís Buñuel, který vytvořil strhující obraz života v tragické izolaci v Andalusii pod názvem: *Země bez chleba* (1932). Druhým byl Holanďan Joris Ivens, představitel holandské avantgardy. *Zuiderským mořem* (1930) zobrazil protiklady v kapitalistickém světě. Ve spolupráci s belgickým dokumentaristou Henri Storckem vytvořil film pod názvem *Borinage* (1933), kdy byl ukázán boj dělnické třídy proti vykořisťovatelům. Jednalo se o první film s touto tematikou natočený na západě.²⁵

V Anglii na rozhraní dvacátých a třicátých let vzniklo významné dokumentaristické hnutí. Byla to dokumentární škola britského realismu. Jejím zakladatelem byl John Grierson. Grierson také jako první použil pojem „dokumentární film“ a definoval ho jako „tvůrčí zpracování reality“. Po absolvování vysokoškolských studií strávil nějakou dobu ve Spojených státech amerických, kde se seznámil s dílem Ejzenštejna *Křižník Potěmkin* (1925), které mimochodem sám v USA uvedl. Po návratu do Anglie Grierson sesbíral nejvýznamnější dokumenty, aby se seznámil s dosavadním vývojem, tendencemi a metodami dokumentární tvorby. Jednalo se především o filmy Flahertyho,

²⁴ NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu*, 2010, str. 10

²⁵ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?*, 1965, str. 11-12

Ejzenštejna, Vertova, Cavancantiho a dalších. „*Grierson však nechtěl kopírovat, chtěl jít vlastní cestou. Při určování metody kladl důraz především na obsah, účel a cíl. Odmítal divadelnost tehdejších filmů a snažil se objevit dramatickosti všedního života prostých lidí. Chtěl ukázat lidi v jejich vlastním prostředí bez vyumělkování a inscenace.*“²⁶ Založil také v Británii široké dokumentární hnutí, takže zde lze hovořit o dokumentární škole podobně, jako byla v SSSR. Mistrovským dílem této školy je především film *Noční pošta* (1936). Grierson také vytvořil němý film *Rybáři* (1929), kde zobrazil život prostých rybářů v jejím každodenním boji s mořem. Člověk v tomto filmu zůstává v pozadí. K dalším mistrovským dílům patří snímek B. Wrighta *Píseň Ceylonu* (1934) nebo *Severní moře* H. Watta.

Zatímco britská škola byla konstatujícím svědectvím sociální skutečnosti v kapitalistickém světě, vznikla v USA skupina v nezávislé produkci *Frontier Films*. Vytvářela bojovné filmy, odhalující a demaskující protidemokratické živly v USA. Kameraman a režisér Paul Strand a režisér Leo Hurwitz se svými filmy *Srdce Španělska* a *Rodná země* byli hlavními představiteli těchto filmů. Svými filmy chtěli poukazovat na pravou tvář Ameriky. Mimo tuto skupinu pracovala ve třicátých letech také skupina v oficiální filmové službě USA. Pare Lorenz zde vytvořil snímky *Řeka* (1938) a posléze i *Pluh, který zoral pláň* (1936). Avantgardní hnutí dalo však ještě jiný podnět pro tvorbu dokumentů. Francouzský vědec a filmař Jean Painlevé vytvořil mnohotvárné dílo především populárně vědeckých, přírodovědných filmů, které dostaly bohatou výtvarnost. Odhalil ve filmu poezii a krásu přírody.²⁷

3.2 Dokument během 2. světové války

S příchodem války byl dokument postaven před nové závažné úkoly. Jestliže první světová válka nám zachovala množství autentických reportážních filmů o válečných událostech, dokumentární film za druhé světové války již disponoval dokonalejšími technickými prostředky i uměleckými zkušenostmi. Kladl si vyšší a náročnější úkoly: zobrazit pocity a statečnost člověka, podat pomocí uměleckých prostředků obraz doby, utrpení lidstva a vyjádřit víru ve vítězství svobody. Během války se stal dokumentární film v mnoha zemích důležitým nástrojem boje za odvrácení války. Naproti tomu

²⁶ ARISTARCO G. *Dějiny filmových teorií*, 1. Vyd. Praha: Orbis, 1968. str. 90.

²⁷ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu*, 1965, str. 12-13

v Německu byli dokumentaristé nuceni opustit zemi. Jiní, jako třeba Walter Ruttmann, se dali do služeb nacistické propagace. Film v nacistickém Německu se stává nástrojem nenávisti. Leni Riefenstahlová natočila monumentální film *Triumf vůle* (1935) o sjezdu nacistické strany v Norimberku a *Olympiá* (1938), film nesený v duchu rasismu.²⁸

V USA vyvolaly válečné události potřebu dokumentárních filmů. Frank Capra byl pověřen vydáváním seriálu, *Zač jsme bojovali* (1942-1944). Dále vznikaly v produkci OWI (Válečný úřad informací) dokumentární filmy jako *Nehynoucí sláva* (1945) Carola Reeda a Garsona Kanina nebo Wylerův *Příběh létajících pevností* (1944).

Britská škola byla také poznamenána událostmi války. Mohla natáčet filmy, které bojovaly za věc pokroku a boje za vítězství svobody. Byly to zejména filmy nadaného Humphreye Jenningse a jeho film *Hoří* (1943). *Londýn to vydrží* (1940) a *Timothyův deník* (1945) nebo filmy bratří Boultingových, hlavně *Vítězství v poušti* (1944).

3.3 Období po 2. světové válce

Po válce se mnoho tvůrců stále vracelo ke krutým událostem z války i k poválečným problémům. V Anglii se pevné hnutí dokumentaristů rozpadlo. John Grierson odešel v roce 1939 z Anglie a založil *Národní filmové ústředí* v Kanadě, které se stalo významnou tvůrčí a ekonomickou základnou pro rozvoj dokumentární tvorby. Také vznikla významná kanadská škola. Jejimi předními představiteli byli Norman Mc Laren, Colin Low, Michel Brault nebo Wolf Koenig. Grierson založil podobné hnutí i v Austrálii a na Novém Zélandě. K významným dílům poválečné světové dokumentární tvorby patří bezesporu Hayerův film *Dál než daleko*.²⁹ Sovětský dokumentární film zaznamenal neskutečný kvantitativní rozmach. Sovětský film zaujímal první místo v tvorbě populárně vědeckých filmů. Byly to např. dokumenty N. Gračova, B. Dolina nebo A. Zguridiho. V Dánsku došlo po válce k rozmachu dokumentární tvorby. Předními představiteli byli Jorgen Roos a T. Christensen. V Japonsku po druhé světové válce nastal mohutný rozmach kinematografie. Počtem natočených filmů předstihovalo všechny země světa. Výrazně vzrostla produkce dokumentárních a populárně vědeckých filmů. Představiteli jsou např. Fumio Kamei, Tetsuro Onuma nebo

²⁸ SADOUL G. *Dějiny světového filmu*, 1963, str. 302

²⁹ KUPŠĆ J. *Malé dějiny filmu*, 1999, str. 45

Chonosuke Ise.³⁰ V Itálii byl vývoj tvorby dokumentárních filmů ovlivněn neorealistickými tendencemi. Dokumentární prvky se mísí s fikcí. Typickými příklady těchto filmů jsou např. Rosselinioho *Řím, otevřené město* (1945) nebo Viscontioho *Země se chvěje* (1948). Italský dokument položil také zásluhou Luciana Emmera základy moderního filmu o umění. Fejetonové pojetí tohoto žánru dobře ukázal ve filmu *Giottovy fresky* (1944) natočeném ještě na počátku druhé světové války. Významné místo ve světové dokumentární tvorbě zaujímá polská dokumentární škola. Jejímž předním představitelem je Jerzy Bossak.

V USA nenalezl dokumentární film již podporu. Robert Flaherty natočil po válce svůj poslední film *Příběh u Luisiány* (1948). P. Strnad spolu s L. Hurwitzem natočili ještě své *Podivné vítězství*, v němž varovali před potlačením svobody a demokracie v této zemi. Nezávislá produkce *Frontier Films* se rozpadla a pokrokoví dokumentaristé byli postaveni před *komisi Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti*. Někteří dokumentaristé museli opustit zemi (Strnad), jiným bylo znemožněno natáčení, další se podřídili. V Belgii vznikaly především filmy o umění, kterým se věnoval Henri Storck a po něm i Paul Haesserts. Ve Francii po válce vzniklo významné hnutí, kde se dokumentaristé spojili do *Skupiny třiceti* a vydali řadu vynikajících děl. K vrcholným dílům dokumentárního filmu patří především snímek *Noc a mlha* (1955) tvůrce A. Resnaise. Mimo toto hnutí vznikla ve Francii tři stěžejní díla, v dnešní době již klasická díla světové dokumentární tvorby. Filmová píseň oslavující venkovský život – *Farrebique* (1946) Georgese Rouquilera, Clouzotův film o velkém malíři *Tajemství Piccasso* (1956) a Cousteaudův nevšední film *Svět ticha* (1956). Mezi přední světové dokumentaristy v období po druhé světové válce patřil také Švéd Arne Sucksdorff proslulý nejen svými filmy o přírodě, ale především svým filmem *Rytmus světa*.³¹

3.4 50. a 60. léta 20. století

V padesátých letech 20. století rozvoj dokumentárního filmu zásadně ovlivňoval vývoj technologii. Již ve dvacátých letech 20. století existoval 16mm film a začaly se objevovat snadněji ovladatelné a lehčí kamery, které bylo dokonce možné nést na rameni nebo v ruce (například kamera *Kinamo*). Ačkoliv byla zvuková éra filmu

³⁰ SADOUL G. *Dějiny Světového filmu*, 1963, str. 312

³¹ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu*, 1965, str. 17-18

zahájena již v roce 1927, byl záznam zvuku i nadále složitý proces. Velkou technickou inovací tak byla koncepce přenosného magnetofonu *Nagra* v roce 1953. Od roku 1958 bylo možné zaznamenávat zvuk současně s obrazem a v dokumentárních filmech dostaly výrazný prostor dialogy. Vynález filmů s větší citlivostí umožnil vznik dokumentů obsahujících více rozhovorů pořízených přímo na místě natáčení. Vývoj magnetické videopásky pak přispěl k dalšímu zjednodušení celého procesu. Technologický rozvoj ovlivnil i chápání dokumentu jako takového, a tím podpořil i nové tvůrčí postupy a větší rozmanitost dokumentárních žánrů. Tvůrci najednou mohli vytvářet osobnější filmy s menším štábem a méně nákladné vybavení také otevřelo dveře k filmování více lidem.

Ve Francii to byl Jean Rouch, který stylem *cinéma vérité* (film-pravda)razil nové cesty dokumentárního filmu. Ve spolupráci se sociologem Edgarem Morinem navázal na principy, které hlásal ve dvacátých letech Dziga Vertov. Pokusil se o tzv. film-anketu, metodu sociologického průzkumu.³² V Anglii vzniklo hnutí *free-cinema*. Průkopnickými díly tohoto směru byly *My hoši z Lamberthu* K. Reitze a *Každý den kromě Vánoc* (1957) L. Andersona. Odhalují charakter člověka a doby. Odchodem Andersona a Reitze k hranému filmu toto hnutí zaniká. Tyto tendence měly ovšem hluboký vliv na hraný film v Anglii. Ve Spojených státech amerických vzniklo hnutí nezávislého filmu *new cinema*. Zde natočil své pokrokové filmy *Na Bowery* (1957) a později *Vrať se, Afriko* (1960) L. Rogosin. Usilovalo se především o přirozenost a spontánnost. Dalšími představiteli tohoto hnutí je R. Leacock a jeho film *Primary* (1960).³³ Další známou metodou, která tehdy vznikla, byla *cinéma direct, uncontrolled cinema* nebo *living camera*.

V 50. a 60. letech 20. století se začaly dokumenty objevovat i v televizi. S postupným rozšiřováním kabelové televize a satelitního vysílání rostly i příležitosti pro financování a distribuci dokumentárních filmů. Televize také přispěla k rozrůznění žánrů dokumentárního filmu – specializované kanály dnes vysílají přírodopisné, etnografické, historické a další typy dokumentů. V televizním vysílání se objevují jak nezávislé autorské dokumentární filmy, které televize zakoupila, tak dokumenty vytvořené přímo pro potřeby televizního vysílání.³⁴

³² STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 12

³³ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu*, 1965, str. 17

³⁴ SADOUL G. *Dějiny světového filmu*, 1963, str. 345

3.5 Současná doba

V současné době veřejnoprávní televize i soukromé společnosti dávají větší prostor právě autorským dokumentům, případně investují do vlastních náročnějších dokumentárních cyklů. Oproti hraným filmům jsou totiž dokumentární filmy výrazně levnější a vhodně zvolené téma dokáže upoutat pozornost diváků. V dnešní době postupy dokumentární tvorby se objevují téměř všude. Na počátku devadesátých let začal být nedostatek nových programů a začala krize hrané tvorby, která se tematicky vyčerpala. Výsledkem toho vznikly pořady, které se označují jako *documentary* v širším pojetí jako *reality*. Řada z nás si pod názvem dokument představí dokument umělecký. Reality i dokument mají shodný cíl – dokumentovat skutečnost. Reality je obvykle označení pro žánr televizních programů. Dokumentuje předem nepopsané dramatické nebo humorné události, kde hlavními hrdiny jsou skuteční herci místo profesionálních herců. Pojem reality se používá od roku 2000.

Na počátku 21. století dosáhly velkých úspěchů v kinech celovečerní dokumentární filmy *Mlha války* (2003), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Korporace* (2003) a *Super Size Me* (2004), které ukázaly, jak jsou pro diváky filmy podrobně zkoumající zásadní společenské a politické fenomény.

Novou platformou pro dokumentární filmy se stal internet. Kromě zpravodajských serverů a sociálních sítí, na nichž lidé sdílejí miliony videí, se otevřel prostor i pro koncepčnější řešení on-line distribuce dokumentárních filmů. Objevily se desítky internetových portálů, které od tvůrců nakoupí práva, a pak nabízejí dokumentární filmy ke zhlédnutí zdarma, nebo za symbolický poplatek. Zároveň je dnes možné prostřednictvím internetu na výrobu dokumentárního filmu přispět, a stát se tak jeho spoluvůrcem. Internetová diskusní fóra a blogy také podněcují polemiky o filmech a jejich tématech.³⁵

³⁵ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 12

4 HISTORIE ČESKÉHO DOKUMENTU

Dějiny české kinematografie se začínají psát už krátce po historicky první filmové projekci bratrů Lumiérů v Paříži v roce 1895. Vůbec první filmová projekce se v českých zemích uskutečnila už v červenci roku 1896, a to v Karlových Varech. V roce 1897 byl v Hořicích na Šumavě zahraničními kinematografy také natočen první rozsáhlejší snímek – *Hořící pašijový film* (1897), tradiční divadelní představení Pašijových her. Vyrobil jej americký podnikatel W. B. Hurd se svým spolupracovníkem kameramanem Williamem W. Freemanem. Oba byli původně agenty bratří Lumiérů.³⁶

4.1 Jan Kříženecký a jeho dokument

Mezi průkopníky dokumentárního filmu u nás patřil Jan Kříženecký (1868-1921) - původním povoláním architekt, který natočil celou řadu dokumentárních snímků. Hned na začátku rozdělil film na dvě odlišné kategorie hrané a nehrané kinematografie. Už jako student techniky byl vášnivý fotoamatér. Byl členem výboru *Klubu fotografů amatérů*. Zabýval se fotografií pražské architektury profesionálně. *Archív hlavního města Prahy* mu vděčí za téměř čtyři tisíce snímků. V *Klubu fotografů amatérů* se Kříženecký seznámil s kinematografem. Chtěl natáčet vlastní filmy, nikoliv promítat filmy zahraniční. Proto s finanční podporou otce svého přítele zakoupil od Lumiérových firmy v Lyonu aparát a šest neexponovaných negativních a pozitivních filmových pásů. Kříženecký točil filmy přímo v prostorách výstaviště, kde byli zachyceni i jeho návštěvníci. Tak vznikaly první české filmy jako *Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech* (1898), *Polední výstřel na baště sv. Tomáše* (1898) a *Svatojánská pouť v československé vesnici* (1898). Ve snímku *Purkyňovo náměstí* zachytil Kříženecký čilý dopravní ruch dnešního *Náměstí Míru*. Povzbuzen úspěchy z prvních zkušebních filmů natočil Kříženecký v roce 1898 další sérii dokumentárních snímků: *Alarm staroměstských hasičů*, *Výjezd parní stříkačky k ohni*, *Útok pražského dělostřelectva*, *Poklepy na základní kámen pro pomník Františka Palackého atd.*³⁷

Kříženecký své filmy natáčel bez jakékoliv zkušenosti a s minimálním vybavením. Natáčel své filmy stylem, kde nebylo zapotřebí nic, než postavit kameru před určitou probíhající skutečnost. Dokumentární film nebyl pěstován zcela záměrně, ale protože

³⁶ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, 2002, str. 23-25

³⁷ BARTOŠEK L. *Náš film: kapitoly z dějin 1896 - 1945*, 1985, str. 28

tvůrci jiný způsob neznali nebo neuměli. Tímto způsobem se zaznamenávaly důvěrně známé děje a události, které se právě odehrávaly. K dokumentárním filmům se tehdy upíral i největší zájem diváků a v programech kin dlouho patřily mezi nejsledovanějšími filmy. „*Tehdejší diváky totiž fascinovaly, protože předváděly lidem živé obrazy nehrané skutečnosti. Přibližovaly jim cizí kraje, významné osobnosti, umožňovaly jim být účastníky korunovací i pohřbů králů, svědky bitev, výjimečných a nedosažitelných události.*“³⁸

4.2 První české filmové dokumenty

O tom, jak první české filmy vypadaly, máme málo dokladů. Zatímco nejstarší vývoj nehrané kinematografie ve světě je v hrubých rysech znám a lze jej sledovat na dochovaných materiálech, počátky českého filmu jsou zahalené mlhou. Zpráva v *Národních listech* zachovává přesný popis nejznámějších snímků Kříženeckého. Není v ní, ale například zmínka o *Žofínské plovárně*. Záměr a podoba Kříženeckého snímků byly stejně jednoduché jako u prvních filmů bratrů Lumiérů. Celý děj se odehrával v jednom dlouhém celkovém záběru. Začátek a konec byl vymezen reálným časem zobrazovaného děje. Kříženeckého pokusy měly čistě amatérský charakter, podobně jak to bylo ve filmech bratří Lumiérů. Ať jakkoliv primitivní, avšak český film byl na světě.³⁹

V dějinách českého hraného filmu se uvádí, že po pokusech Kříženeckého vznikla více než desetiletá přestávka. Kříženecký prý nenašel následovníků. To ale není ničím doložený fakt. Sám Kříženecký natáčel různé aktuality a časovosti, ale většinou se nedostaly na plátna. V letech 1900 a 1906 byly natáčeny záběry nebo i celé filmy z vysokoškolských sletů. V té době také začaly vznikat první české výrobní filmů. První z nich *Kinofa* byla založena kole roku 1908 a začala vyrábět krátké hrané filmy.⁴⁰ Natáčely se především snímky tzv. časové a přírodní např. *Chov husí v Libuši u Prahy* (1911). Nejznámějšími filmy *Kinofy* jsou především *Svatojánské Proudny a VI. Slet všesokolský v Praze*, oba z roku 1912. Snímek *Svatojánské proudny* byl jako první český snímek promítán v zahraničí, mimo jiné také ve Spojených státech, kde získal u našich

³⁸ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. str. 20. ISBN 80-7331-909-8

³⁹ BARTOŠEK L. *Náš film: kapitoly z dějin 1896 - 1945*, 1985, str. 32-34

⁴⁰ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 70-71

krajanů velké ohlasy.⁴¹ Alois Jalovec, proslulý jako *táta českého filmu* natočil *Illuzionfilm* kde se věnoval hlavně aktualitám. Natočil např. *Otevření mostu arcivévodý D'Este*, *Pohřeb Jakuba Arbese*, *Automobilové závody Praha-Jilové nebo Mobilizace v Praze*. To už byl počátek filmového zpravodajství, obrazové aktuální informace, na svou dobu pohotové. Své aktuality Jalovec uváděl ve svém kině hned příští den po natočení, někdy ještě tentýž den.⁴²

Vývoj české kinematografie u nás neměl na různých ustláno. Za tehdejší rakousko-uherské monarchie byl potlačován svobodný rozvoj národních kultur. Český film měl nedostatek peněz, provozních místností, zařízení, laboratoří a především lidí. I za těchto podmínek se pomalu a nejistě vyvíjel i nadále. Dále se točily reportáže, aktuality, přírodní i vědecké dokumentární filmy.⁴³ Na počátku zrození dokumentárních filmů u nás nacházíme dva nápadné, neslučitelné prvky: příklon ke všední skutečnosti života a vědeckou tematiku a výzkum. Díky rozvíjející se technice a průmyslu se některé filmy se točily opakovaně, jako např. film *Žofínská plovárna* (1898) a mnoho dalších. Vznikaly další české výroby filmu, kde se mimo hraných příběhů natáčely i filmy dokumentárního charakteru. Jednou z takových výroben byl *Lucernafilm*, který vznikl uprostřed války jako pokračovatel *Kinofy*, která mezitím zanikla. Na počátku tato výroba vydávala zejména aktuality a reportáže. Později se věnovala natočení snímků význačných dobových událostí. Tyto snímky se během války dostaly do zahraničí. Pomocí nich prof. Masaryk propagoval naši zemi. Také výroba *Asum* natáčela různé pražské „časovosti“, např. *Palackého pomník* nebo *Riegrův pohřeb*. Majitel výroby *Asum* Max Urban se pokusil i o vydávání pravidelného Pražského kinematografického žurnálu v roce 1913, ale zanikl po několika číslech.⁴⁴

Ve 20. letech se začal zvyšovat význam filmové reklamy. Všeobecně platilo, že kdo platí, ten poroučí. Film jako takový nemohl existovat bez finančních prostředků a obchodníci, průmyslníci i některé instituce brzy pochopili, že i film je obchod. Začínáme se setkávat s filmy, které propagovaly společenské události. *Dámská soutěž ve filmu* (1926), *Světová královna krásy M. Goldarbeiterová „Miss Iniversum“ v Praze* (1927) a podobné snímky. Točily se také technicko-dokumentační a propagační filmy. I nadále dokumentární tvorba podléhala anarchii a náhodě. Nemůžeme mluvit o

⁴¹ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, 2002, str. 34

⁴² BARTOŠEK L. *Náš film: kapitoly z dějin 1896 - 1945*, 1985, str. 30-31

⁴³ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, 2002, str. 37

⁴⁴ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 72

cílevědomé snaze. Ve dvacátých letech se také zrodily nové možnosti dokumentární tvorby. Vznikly prakticky všechny základní druhy a žánry dokumentárních filmů. Ve 30. letech dokumentární film posiloval národního sebevědomí, což byla role, která mu, ovšem jako součást odboje, zůstala i ve zcela přeorganizované filmové výrobě protektorátu. Dále se rozšiřovalo využití filmu ve vědeckém výzkumu, i když za ne zcela příznivých podmínek.⁴⁵

4.3 První republika

První světová válka ukázala politický a propagační význam zpravodajského filmu a filmového týdeníku. „*Vznik Československa a následné budování státu přineslo nová témata. Točily se aktuality o návštěvách významných českých i zahraničních osobností společenského i politického života. Zcela zvláštní kapitolou je množství filmů, zabývajících se osobností TGM státoporných filmů o oslavách 28. října, o legiích a Sokole.*“⁴⁶ Krátce na to vznikl Československý film, který měl za úkol pořizovat oficiální snímky významných událostí státního a národního života. Byla to reportáž *První chvíle čs. samostatnosti* (1919) nebo *Triumfální příjezd prezidenta Masaryka* (1919). Firma bratří Deglů se ukázala jako univerzální firma, co se týče pestrosti filmových žánrů. Točili jak filmy technické, tak aktuality ze společensko – politického života, stejně tak filmy osvětové. Natočili velkolepý filmový zeměpis ČSR, který byl vyroben na objednávku. Další významnou firmou přinášející aktuální události byla firma *Elektajournal*, vydávala jak týdeníky, tak snímky přesahující denní zprávy. K desátému výročí vzniku republiky vznikly filmy *Praha město věží* (1928) a *Praha v záři světél* (1928). Další společností, která se zabývala produkcí spíše náročnějších naučných filmů, byla *Comeniusfilm* založený v roce 1923. Firma jako hlavní cíl měla především vzdělávání prostřednictvím kulturních filmů. V roce 1924 byla založena *ČS. společnost pro vědeckou kinematografii*. Cílem této firmy bylo využití filmů při vědeckém výzkumu, zároveň poskytovala zázemí filmu populárně – vědeckému. Na konci dvacátých let vznikla ve Zlíně pod firmou *Baťa* filmové oddělení, počátek budoucího *Filmového ateliéru Baťa*, který byl otevřen v roce 1936. Původní záměr byl

⁴⁵ KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?*, 1965, str. 16

⁴⁶ PTÁČEK L. *Panorama českého filmu*. 1. Vyd. Olomouc: Rubico, 2000. str. 436. ISBN 80-85839-54-7

natáčet propagační a reklamní filmy na výrobky známé obuvnické firmy. Později se studio stává i ohniskem tvorby umělecké.

4.4 Vznik české dokumentární školy

Ve 30. letech dvacátého století nastupuje do filmu zvuk. Díky zvuku se rázem rozšířily možnosti dokumentární tvorby. Dále přetrvává sblížení diváka s realitou. Zároveň zvuk přinesl značné komplikace. Filmová výroba se podražila, stouply nároky na technické vybavení i zpracování. Mnoho dokumentárních filmů vyrobených na počátku 30. let, bylo dosud němých. Proto se zdražení výroby a zvýšení nákladů na film zvukový odrazilo na kvalitě těchto filmů. Ve snaze o šetření se i tak nízká kvalita českého dokumentu ještě výrazně zhoršila.⁴⁷

Pojem *Česká dokumentární škola* zavedl český historik Antonín Navrátil. Její vznik souvisel se vznikem avantgardy ve Francii. Hnutí průkopníků moderní filmové řeči. První avantgardní pokusy u nás nedopadly moc pozitivně. „*Filmový dokumentární průmysl potřeboval mecenáše, který by byl ochoten investovat do nejistých, mlhavých a intelektuálních plánů mladých tvůrců.*“⁴⁸ Vidina financování ze státního rozpočtu byla tehdy až příliš nereálná. Film tehdy u nás nebyl pokládán za součást umění a kultury, ale za pouhý obchod. K hlavním představitelům snímku českého avantgardního hnutí patří bezesporu film *Bezúčelná procházka* z roku 1930 autora Alexandra Hackenschmieda. Alexandr Heckenschmied byl hlavním představitelem české dokumentární školy, výrazně ovlivnil a zformoval českou dokumentární tvorbu. „*Film Bezúčelná procházka je příběh muže, který se tramvaji vydává na vzdálenou pražskou periferii; kamera, ztotožňujíc se s rozpoložením anonymního hrdiny, registruje jeho dojmy.*“⁴⁹ Nicméně česká dokumentární avantgardní tvorba brzy zanikla, vydala pouhých osm filmů za tři roky, z toho se promítala necelá polovina. Přesto filmové hnutí avantgardy přivedlo k filmové praxi další nové osobnosti dokumentární tvorby.

⁴⁷ BARTOŠEK L. *Náš film: kapitoly z dějin 1896 - 1945*, 1985, str. 168-169

⁴⁸ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. str. 41. ISBN 80-7331-909-8

⁴⁹ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. Vyd. Praha, Akademie múzických umění, 2002. str. 42. ISBN 80-7331-909-8

4.5 Český dokument během války

Během válečných let byl český film pozastaven a tím byl vážně ohrožen jeho vývoj. Po roce 1941 začal úpadek českého filmu. Podle teorie okupantů bylo potřeba českou uměleckou produkci snížit na nezbytně existenční minimum a pokud možno, i pod něj. Cílem byla naprostá likvidace českého filmu. Okupanti odkoupili od Miloše Havla barrandovské ateliéry a posléze zabrali i ateliéry hostivařské, a nakonec i Baťův ateliér ve Zlíně. Filmová tvorba byla omezena na několik málo filmů ročně. Produkce filmové dokumentární tvorby se zvýšila po roce 1943, kdy okupanti cítili potřebu zvýšeného propagačního nátlaku. V roce 1944 byla řada výroben zrušena. Během okupace vzrostly výrobní náklady. Krátkých filmů se točilo méně než dříve. Většina dokumentaristů se stáhla do ústraní. Po zániku české dokumentární školy se točila odtažitá nedobová témata. Autoři se především snažili zamezit protlačení nacistické myšlenky do filmové dokumentární tvorby. Dokumentární film se tedy ocitá mezi dvěma ohni: udržet produkci v zájmu národní kultury, a zároveň se vyhýbat aktuálním tématům, které vyžadovaly okupační úřady. Nelehká doba se odrazila v tematickém záběru dokumentárních filmů. Filmy nabádaly: šetřete s plynem, sbírejte starý papír, šetřete uhlím, sbírejte textil. Byly to filmy jako *Abeceda uhlí* (1942), *Desatero hospodyňky* (1942), *Vděční chovanci* (1942) apod.⁵⁰ Vznikaly také i filmy, které těžily z tragických událostí a ztotožňovaly se s ideály třetí říše: *Na okraji nové doby* (1941) nebo *Nová mládež, nové cíle* (1943).

I v tomto nelehkém období se rodily nové talenty a osobnosti dokumentární tvorby jako byl Miroslav Hubáček, Miloš Makovec a Jiří Krejčík. Vytvořili dokument, ve kterém oslavili slapskou práci horníků pod názvem *Naši havíři* (1943). Za okupace se dostal k filmům také V. J. Staněk, nejpozoruhodnější osobnost českého dokumentárního filmu. Točil především z prostředí přírody. Nevytvářel umělá dramata přírodních jevů. Tiše čekal a pozoroval přírodu takovou, jaká je bez násilného zásahu lidské ruky.⁵¹

4.6 Český dokument v poválečném období

V roce 1945 vydal prezident Edvard Beneš první dekret o znárodnění československého filmu. Znárodnění a reorganizace českého filmu se odrazila na výběru témat, kterými se dokumentaristé zabývali. Hlavní téma dokumentární tvorby bylo události jako odboje,

⁵⁰ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, 2002, str. 109

⁵¹ BARTOŠEK L. *Náš film: kapitoly z dějin 1896 - 1945*, 1985, str. 339

války a utrpení s ní spojeným. V období *Pražského povstání* se na filmovém pásu zaznamenávaly události, ve kterých se mohly objevit československé vlajky, v ulicích se strhávaly německé nápisy. Průběh pražského povstání byl filmován od samého začátku. Do filmování a zaznamenávání událostí se pustil každý, kdo uměl zacházet s kamerou a měl kousek materiálu. V roce 1946 téma koncentračních táborů z rozdílného pohledu zpracovává Václav Švarc. Také Miloš Makovec ve svém snímku *Cestě zpátky* (1946) sleduje návraty lidí z koncentračních táborů a jejich setkání s rodinami a přáteli.⁵² Vedle filmů popisujících válečné útrapy vznikají filmy budovatelské. V letech 1945-1949 byla dokumentární tvorba bohatá na tvůrčí činy. Rozvíjel se *Krátký film*. Měl funkci propagačního a výchovného prostředku. „*Náš film chopil se po revoluci především dvojího úkolu: zachytit revoluční zlom a budovat revoluční obnovu. Dále se věnovat vědeckému poznání a jeho popularizaci. Potom vytvářel obecný dokument, který není úže časově omezen. A posléze obsahuje jeho tvorba různé politické, sociologické, historické a kulturní filmy. Také vznikly různé kategorie, v mnohem typicky naše.*“⁵³ V demokratickém státě se dokumentární tvorba stala aktivní společenskou silou. Dokument se stal tvůrčí formou sociologie, zároveň ovlivňoval veřejné mínění. V kinech si dokumentární film získal popularitu a oblíbenost svou upřímností.

4.7 50. a 60. léta

Na začátku padesátých let byl *Krátký film* zrušen a byla vytvořena *Studia zpravodajských a dokumentárních filmů*. Do čela studií byli postaveni lidé, z nichž mnozí filmovou kameru viděli poprvé ve svém životě. Neměli žádné nebo malé zkušenosti. Nejzkušenější filmaři *Krátkých filmů* byli odvoláni nebo převedeni na jiné pracoviště. Film byl rozdělen na dva nezávislé druhy: zpravodajsko-dokumentární a populárně vědeckou. Cílem těchto změn dokumentární tvorby bylo vytvořit široký prostor pro popularizaci vědy filmem. Získat pro tuto tvorbu specializované dramaturgy, režiséry a kameramany. V roce 1950 vzniklo *Studio populárně vědeckých*

⁵² PTÁČEK L. *Panorama českého filmu*, 2000, str. 443

⁵³ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. str. 138. ISBN 80-7331-909-8

filmů.⁵⁴ V období mezi lety 1950-1954 dochází k úpadku české i slovenské dokumentární tvorby. V letech 1954 a 1955 dochází k přelomu v české dokumentární tvorbě. Začaly se objevovat nové formy dokumentárního filmu. Utíkalo se od politických témat. Tvůrci měli zájem přiblížit realitu, vystihnout daný problém. Dokumentaristé se snažili vymanit se ze zajetí obsahových i formálních pravidel. Typickým příkladem pokusu o změnu se stal film Vojtěcha Jasného *Bez obav* (1956). Příběh vojenské přehlídky na Letné Jasný ztvárnil v nezvyklém pohledu.⁵⁵

Na přelomu padesátých a šedesátých let se nejznámější osobností dokumentární tvorby stává Pavel Hobl. Jeho absolventský film z *FAMU Hřbitov, který zemřel* (1959) upozornil na mimořádný talent. Hobl se soustředil na konvenční a konformní témata. Nevšedně zpracoval události *Pražského povstání* ve filmu *Na naší ulici tehdy po ránu* (1960).⁵⁶ Výraznou osobností českého dokumentu padesátých let byl, Miro Bernat. Zabýval se především zemědělskou a přírodovědeckou tematikou. Natočil filmy jako *Koroptví kraj* (1955) a *Koroptví hnízda* (1956).

Mnohé snímky z tvorby *Studia* potkal nepříznivý osud, skončily v prachu archivů. Nespočet snímku lékařské tematiky diváci nikdy v kinech nespátřili. Sociálně analytický dokument byl potlačen. Nepříznivá situace byla především v populárně vědeckém studiu, jehož program byl přetížen. V roce 1957 bylo zřízeno nové studio *Propagfilm*, které vyrábělo reklamu a instrukční film. Byl vytvořen také *Krátký film Praha* jako složka československého filmu. V šedesátých letech ve *Studiu dokumentárních filmů* vznikla tvůrčí skupina *ČAS*. Představiteli této skupiny byli významní režiséři té doby František a Jiří Papouškové a Václav Táborský. Skupina se ale po krátkém čase rozpadla. Další, významnou osobností na počátku šedesátých let byl absolvent *FAMU* Evald Schorm. Velmi výrazný autor dokumentární tvorby s velmi osobitým uměleckým vkusem. František Papoušek se osvědčil jako charakteristický zkušený sportovní reportér a propagátor, jeho bratr Jiří papoušek byl typický společenský komentátor a glosátor.

„V roce 1963 začal v naší dokumentární tvorbě zásadní obrat. Mnozí dokumentaristé nebyli na kvalitativně nové úkoly připravení ani po stránce tvůrčí, ani po stránce

⁵⁴ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, 2002, str. 167-174

⁵⁵ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 74-77

⁵⁶ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, 2002, str. 240-245

*etické.*⁵⁷ Dokument na sebe vzal část společenské komunikační úlohy, ohromoval diváky otevřeností a svým způsobem i odvahou, mohl tedy do určité míry fungovat jako příklad a motivace. Pojmenovával problémy a diagnostikoval je. Díky ručním kamerám, synchronnímu natáčení obrazu a zvuku, dlouhým objektivům apod.⁵⁸

4.7.1 Rok 1968

Nejvýraznějším tématem pro tvorbu dokumentárního filmu byly události kolem *Pražského jara* roku 1968. V té době vznikl film se symbolickým názvem, *Dejte nám světlo* (1967) režiséra Jana Němce. Film pojednával o studentských protestech na strahovských kolejích z podzimu 1967. Milan Maryška natočil o rok později snímek *Deset bodů* (1968), v němž zachytil stávkou studentů. Milan Peer filmem *Ticho* (1969) o oběti Jana Palacha, jakoby dovršil obraz zklamaných nadějí. Samotný příběh vojsk *Varšavské smlouvy* točila řada režisérů a tvůrců. Jan Němec natočil film pod názvem *Oratorium pro Prahu* (1968), který vysílala řada zahraničních televizí. Na *Barrandově* vznikl dokument *Zmatek* (1990) natočený kameramany S. Milotou, J. Macákem, J. Ort-Šnepem a I. Vojnárem, sestříhal E. Schorm. Film zachycuje vývoj srpnových událostí v pražských ulicích. Rovněž dokument pod názvem *7 dní* připomíná události ze srpna 1968, který byl sestříhán v Kanadě a v roce 1992 byl Rudolfem Krejčíkem upraven pro vysílání v Československu.⁵⁹

4.8 Český dokument za normalizace – 70. a 80. léta

Normalizace v Československém filmu byla zahájena ještě v roce 1969, přesto se až do roku 1971 dokončovaly filmy a projekty z minulého období. Vzpamatovávat se český film začal až v letech 1974-1975. „*Léta normalizace plně ozřejmila důležitost publicistiky a zároveň ukázala i její snadné ideologické zneužití. Zamlčování pravdy, manipulace s fakty a zavádějící interpretace tak učinily z publicistiky pouhou služku vládnoucího režimu. V tom hrála důležitou úlohu Československá televize a samotný fakt, že se televizní přijmač stal nezbytným vybavením všech domácností.*“⁶⁰ V průběhu

⁵⁷ NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. str. 247 ISBN 80-7331-909-8

⁵⁸ REVUE PRO DOKUMENTÁRNÍ FILM, 2005, str. 283

⁵⁹ PTÁČEK L. *Panorama českého filmu*, 2000, str. 450-451

⁶⁰ PTÁČEK L. *Panorama českého filmu*. 1. Vyd. Olomouc: Rubico, 2000. str. 451. ISBN 80-85839-54-7

sedmdesátých a osmdesátých let se soustavně tvořily nové vlny mladých režisérů-dokumentaristů. První vlnou byl okamžik na konci sedmdesátých let, kdy tehdy z FAMU vyšla sestava významných a výrazných režisérek-dokumentaristek: Olga Sommerová, Helena Třeštíková, Hana Pinkavová nebo Drahomíra Vihanová a Věra Chytilová. S jejich příchodem do české dokumentární tvorby se vrátila do filmů sociální tematika.⁶¹ Stejně tak na počátku osmdesátých let se začali prosazovat noví autoři. Vladislav Kvasnička svými filmy vyvolával kontroverzní reakci. Zabýval se situací Romů už na fakultě ve filmu *Do deště a do sluníčka*. Ve snímku *Aby si lidé všimli*, z roku 1988 se zabývá hnutím skinheads a punk. Ve filmu *Zapovězená láska* (1990) se věnuje problematice homosexuálních vztahů, které byly v té době tabu. Další autor Josef Císařovský vynikal v ekologických tématech. Pavel Koutecký uplatnil svůj pozorovatelský talent ve filmech o vědcích a Viliam Paltikovič přinesl do filmu duchovní tematiku. Ve své tvorbě osobitých výpovědí pokračoval Jiří Lehovec. Ve filmu *Kouzelná svítilna* (1975) oživuje půvab starodávných domácích přístrojů *Laterna magiky*.⁶²

K tvorbě dokumentárních filmů přispěli také autoři, majících činnost v hranném filmu buď zakázanou, nebo dočasně pozastavenou. Byl to Jaromil Jireš nebo František Vláčil. Na Slovensku to byl Juraj Jakubisko, který natočil dokument o opuštěných dětech *Bubeník Červeného kříže* (1977). František Vláčil vytvořil výtvarně pozoruhodný dokument *Karlovarské promenády* z roku 1973 a obrazovou báseň *Praha secesní* (1974), kde je komentář sestaven z básní Karla Havlíčka Borovského a Otakara Březiny. Další autor Václav Hapl natočil v sedmdesátých letech svá vrcholná díla-filmové eseje. Ve svých filmech se zamýšlí nad tím, jak civilizace ovlivňuje životní prostředí, vnitřní svět člověka a jeho individualitu.

Další výraznou osobností byl autor a režisér Jan Špáta. Zabýval se tématem starých lidí. Ve filmu *Samota* (1972) se zaměřuje na vztah babičky a vnuka, a otevírá optimističtější pohled na stáří. Dále tvořil filmy o lidech nemocných a zdravotně postižených. Jedním z takových snímků je *Svítlí slunce* (1970), kde se zaobíral životem horolezce, který uprostřed aktivního života oslepl. S novou nepříznivou situací se vyrovnává díky

⁶¹ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012, str. 73

⁶² VORÁČ J. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*, 2004, str. 61

podpoře rodiny a přátel. Ve filmech Jana Špáty důležitou roli hraje hudba. Výraznou lásku k hudbě najdeme v jeho reportáži, *Prahou zněl jazz* (1974).⁶³

4.9 Český dokument v exilu

Dokumentárním filmům se dařilo především v Evropě, kde se mu intenzivně věnovali především režiséři mladší generace. Nejrozšířenějším druhem dokumentu v exilu byl *Non-fiction*, kterým se také zabývala většina filmařů z hraného filmu.⁶⁴

K nejzajímavějším filmařům v exilu patřil bezesporu Ivan Fíla, který v osmdesátých letech natočil v Německu deset dokumentů dlouhé i krátké metráže. Za zmínky jeho tvorby stojí esej *Kroky v labyrintu (Schritte im Labyrinth)* z roku 1990, kde se autor symbolicky vrací domů. Tento snímek zachycuje fenomény exilu a domova, kde jejich základ spočívá v konfrontaci výpovědí disidentů, jako byl Jiří Dienstbier, Petr Uhl, Vlasta Chramostová, Stanislav Milot, Pavla Tigrida, Jaroslava Huka, Karla Kryla, Pavla Kohouta, Vladimíra Škutinu a Otu Filipa. Exilovou tematikou se zabývala také Eva Houdová v Belgii. „*Ve snímku Na Západ ou La fierté d'un cristal de Bohême (1985) zachytila zkušenost své generace, kteří se ve věku kolem dvaceti rozhodli po okupaci odejít na Západ a vyrovnávají se s novou zkušeností i s problémy identity.*“⁶⁵

Dalším představitelem exilové experimentální dokumentární tvorby byl Jaroslav Vizner. Ve svém snímku *Racines* (1978, Kořeny), který natočil pro švýcarskou televizi, se věnuje problematice švýcarské společnosti k emigrantům. Ve filmu autor uvedl vlastní zkušenost člověka, který žije necelých deset let ve Švýcarsku a obtížně hledá ve zdejších podmínkách svou identitu. Jaroslav Vizner původní profesí herec, se ve Švýcarsku zaměřil především na televizní práci a natočil na tři desítky dokumentárních filmů. Zvláštností jeho dokumentární tvorby je kombinace s prvky fabulovaného vyprávění.

Tvorba Evy Kolouchové se pohybovala na přechodu non-fiction k fiction. Její celovečerní inscenovaný dokument *Invaze* (1981) byl pojat jako rekonstrukce historických událostí, kde hraný děj prolínají dokumentární záběry z pražských ulic

⁶³ PTÁČEK L *Panorama českého filmu*, 2000, str. 452-455

⁶⁴ VORÁČ J. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*, 2004. str. 51

⁶⁵ VORÁČ J. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. Vyd. Brno: Host – vydavatelství, s. r. o., 2004, str. 52 ISBN 80-7294-136-4

v prvních dnech srpnové okupace.⁶⁶ Tento snímek byl oceněn prestižní cenou britské Královské televizní společnosti a promítala se po celém světě. Eva Kolouchová se soustavně zajímala o problematiku demokracie a svobody. Podílela se na projektu *World in action*, v jehož rámci natáčela dokumenty o porušování lidských práv v různých zemích světa. V Německu také tvořil Pavel Schnabel, který se věnoval politicko – historickým tématům. Za svůj snímek *Jetzt – nach so viel Jahren* (1981) o vztahu Němců a Židů obdržel německou cenu za nejlepší televizní dokument roku. Film byl úspěšně uveden v USA.

Karel Prokop sledoval ve svých snímcích poválečné dějiny v jejich zlomových okamžicích. Prokop pobýval ve Francii už jako student *FAMU* od poloviny šedesátých let. V místní televizi pracoval jako režisér zpravodajství a dokumentarista. Koncem osmdesátých let proslul svými filmy o životě pod hladinou oceánu. Po převratu se vrátil k české tematické, kdy natočil portrétní dokument *Václav Havel – Du Theatre au Pouvoir* (1993).

Dalším režisérem exilové tvorby byl Jiří Havrda, který se věnoval kulturním tématům a nevšedním lidským portrétům. Točil především ve Švýcarsku. Ve Švýcarsku také točila Zuzana Meisnerová – Wismer. Ve svých filmech se věnovala sociálnímu dokumentu s tématem stáří. Mimo Evropu působili čeští filmaři především v Kanadě. Představitelkou dokumentární tvorby v Kanadě byla Dagmar Táborská, která se prosadila řadou etnických dokumentů. Zvláštní druh exilové tvorby tvořily videodokumenty zaměřené na českou komunitu. Byly natáčeny v českém jazyce a nabízeny prostřednictvím exilových periodik. Řada pořadů vznikla v součinnosti společností *Bohemia Video* a *Bernard Produktion*. Velký podíl na tom měl režisér Jindřich Bernard a Vladimír Škutina jako scénárista a moderátor. Mezi jejich první dokumenty patřil snímek *Ohrožená Evropa* (1985).⁶⁷

⁶⁶ HAMES P. *Československá nová vlna*, 2008. str. 264

⁶⁷ VORÁČ J. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*, 2004. str. 53-54

5 VÝVOJ ČESKÉHO DOKUMENTU PO ROCE 1989

S listopadem 1989 přišly radikální změny v oblasti dokumentární tvorby. Objevila se vlna nových filmařů a filmařek. S revolucí padla cenzura, ale zároveň i stálý přísun peněz. Týdeníky i většina krátkých filmů byly vytlačeny z kin. Nově se začaly točit reklamní filmy a filmy na zakázku. Nastává zlatý věk pro nezávislou a aktuální publicistiku. Dokumentaristé se vzpamatovali v nových podmínkách nejrychleji a pustili se do témat dříve cenzurovaných a tabuizovaných: současná politická situace, sporná místa v českých dějinách.⁶⁸ Porevoluční události přinesly s sebou novou vlnu dokumentaristů. Můžeme hovořit o generaci devadesátých let, která byla otevřená novým tématům, přestala být tabu ta stará, snažili se o mapování životů významných osobností národa.⁶⁹

„Vedle svobodných společenských poměrů a zájmu veřejnoprávní televize se o kvalitu a množství dokumentů rozhodujícím způsobem zasloužila producentská společnost *Febio*, založena Fero Feničem.“⁷⁰ Filmová a televizní společnost *Febio* zahájila svojí činnost v roce 1992 představením Feničova filmu *Odsud-potial'* (1992) ve veřejnoprávní televizi. Tento snímek líčil život lidí v nejzapadlejším koutě ČSFR a byl součástí publicistického cyklu *OKO – pohled na současnost*. V průběhu devadesátých let vyrobila společnost *Febio* řadu dokumentárních cyklů pro televizi. Pro *Febio* natáčela řada dokumentaristů jako Jan Špáta, Olga Sommerová, Věra Chytilová, Jan Němec a Juraj Jakubisko. *Febio* zároveň poskytlo prostor nově začínajícím dokumentaristům jako Andrea Majstorovičová a Dagmar Smržová. Dalším průkopníkem v tvorbě dokumentárních filmů devadesátých let byl Karel Vachek. Jeden z málo tvůrců, který nemohl pracovat ani v *Krátkém filmu*. Pobýval léta v emigraci ve Francii a USA. V devadesátých letech natočil tři pozoruhodné filmové romány: *Nový Hyperion, aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1990), *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb jak jsem sestavoval novou vlásu* (1996), a *Bohemia docta aneb Labyrint světa a Lusthauz srdce (Božská komedie* (2000). Vachkovy filmy hraničí kromě dokumentárního filmu s filmovou esejí a inscenovanou mystifikací.⁷¹

⁶⁸ PTÁČEK L. *Panorama českého filmu*, 2000. str. 456 – 457

⁶⁹ STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu*, 2012. str. 73

⁷⁰ PTÁČEK L.: *Panorama českého filmu*. 1. Vyd. Olomouc: Rubico Olomouc, 2000. str. 456. ISBN 80-85839-54-7

⁷¹ HAMES P. *Československá nová vlna*, 2008. str. 285

5.1 Hraný dokument

Hraný dokument je poslední dobou velmi rozšířený druh dokumentu. Nevzniká spontánně, ale podle předem daného scénáře. Předlohou pro hraný dokument je skutečná událost, kterou režisér/autor může přetvořit a upravit podle sebe a svých vlastních nápadů. Natáčení probíhá převážně v ateliérech. Hlavní téma a myšlenka ale zůstává zachovaná. Pro hraný dokument je důležitý záznam faktů, stejně jako pro dokument nehraný. Autor hraného dokumentu se může dle svého uvážení a fantazie pozměnit skutečné události. V případě hraného dokumentu, kde hrají skuteční herci, se příběh může lišit od reálných událostí. Režisér tohoto typu dokumentu musí mít obrovskou vizuální představivost.

O hraný dokument neboli pokus o rekonstrukci událostí se pokoušel Jiří Svoboda ve filmu *Atentát*, kde se snažil přiblížit příběh atentátu na Aloise Rašína. Také Filip Renč ve snímku *Polojasno* (1999) se pokouší odhalit tajemství událostí 17. listopadu 1989. Pokusem o hraný dokument je také celovečerní stylizovaný snímek o Vincenci Pressnitzovi, který režíroval Pavel Linhart. V tomto snímku autor vystihuje nejen osobnost lidového léčitele a zakladatele lázní *Jeseník*, ale také celý kraj Jeseníků.⁷²

Další výsledek hraného dokumentu je poměrně nové filmové zpracování příběhu *Lidice*, natočené podle skutečné události. *Lidice* byla obec vyhlazena nacisty v roce 1942. Režisér Petr Nikolaev se pokusil přiblížit osudy obyvatel přes mezilidské vztahy. Film poukazuje na to, jak zdánlivé maličkosti mohou ovlivnit chod dějin a způsobit tragédii. Příběh se odehrává v období *Druhé světové války* za vlády Reinharda Heydricha, na kterého je spáchán atentát. „*V době svého tragického konce, v červnu 1942, měly Lidice za sebou dějiny trvající nejméně šest staletí. Nacisté chladně popravili všechny lidické muže, ženy a děti nechali převézt do koncentračního tábora. Některé děti dali na převýchovu. Celková bilance – 192 popravených mužů, 58 žen zemřelo v koncentračních táborech a 88 dětí bylo posláno do plynu. Obec Lidice byla vymazána z map a srovnána se zemí.*“⁷³

⁷² PTÁČEK L. *Panorama českého filmu*, 2000, str. 460

⁷³ *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. 2001 - 2013. [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/241720-lidice/>

6 ČESKÝ DOKUMENT PO ROCE 1989 – SPECIFIKA

Specifikem české dokumentární tvorby je určitě převažující počet žen-dokumentaristek. Ve světě se o nich mluví jako o ženské škole českého dokumentárního filmu. Nejde o školu v pravém slova smyslu. Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách této práce, na konci sedmdesátých let z FAMU vyšla skupina výrazných režiserek, které společně zapracovaly na návratu sociální tematiky mezi přední témata dokumentárního filmu. Byly to Olga Sommerová, Helena Třeštíková a Drahomíra Vihanová, které patří k absolutní tvůrčí špičce v oblasti našeho sociálního dokumentu.⁷⁴

6.1 Helena Třeštíková

Narodila se 22. 6. 1949 v Praze. Po maturitě na střední výtvarné škole v roce 1968 nastoupila na *Katedru dokumentární tvorby FAMU*, kde v roce 1974 studium úspěšně ukončila. V letech 1974-1977 působila jako dramaturgyně. Od roku 1974 do roku 1994 pracovala v *Krátkém filmu Praha*. Je spoluzakladatelkou asociace filmařů a sociologů *Film a sociologie* (1990) a zakladatelka nadace *Člověk a čas* (1994). Také působí jako pedagog na *FAMU*. Natočila přes čtyřicet dokumentárních filmů. Její tvorba byla oceněna na různých festivalech: *Cena literárního fondu*, *Křišťálové srdce*, *Trilobit*. Také je držitelkou ceny za nejlepší dokument *MFF Karlovy Vary 1998: Sladké století*.⁷⁵ V roce 2007 převzala ve Španělsku cenu za nejlepší evropský dokument roku - stal se jí snímek *Marcela* (2006). V Cannes 2009 získala cenu *Media European Talent* za nejlepší film.

Jejím cílem je zachytit skutečnost, vyzorovat jí a předat podstatu jevů. Je známá především svými tzv. časosběrnými dokumenty. Výsledkem je množství natočeného materiálu, zásadní část práce se odehrává ve střížně. U sběrného filmu se nedá jednoznačně říct, jak dopadne, ani jaké bude mít poselství.⁷⁶ Po smrti Pavla Kouteckého je jediná kdo vytváří časosběrné filmy. V roce 2007 byla jmenována ministryní kultury v Topolánkově vládě, ovšem po rekordních 16 dnech podala demisi. Mezi filmaři je mimořádně respektovanou osobností, řadí se mezi absolutní špičku dokumentárních tvůrců minimálně evropského formátu.

⁷⁴ ŠTOLL M. a kol. *Český film: režiséři – dokumentaristé*, 2009, str. 583

⁷⁵ BURIAN J.; KULHÁNKOVÁ J. *Posezení s Janem Burianem*, 2006, str. 104

⁷⁶ ŠTOLL M. a kol. *Český film: režiséři – dokumentaristé*, 2009, str. 582-584

Manželské etudy (1987)

Snímek vznikl mezi rokem 1980 a 1986, kdy režisérka dokumentovala a zaznamenávala život šesti manželských párů. Navštěvovala je v průběhu šesti let, zhruba v půlročních intervalech. Výsledkem se stal šestidílný snímek *Manželské etudy*, který byl v roce 1987 uveden Československou televizí. Film byl natolik úspěšný, že se Helena Třeštíková rázem stala uznávanou filmovou dokumentaristkou.

Manželské etudy po dvaceti letech (2005)

Po úspěchu filmu *Manželské etudy* z roku 1987 se režisérka rozhodla vrátit k manželským párům. Výsledkem byl snímek s názvem *Manželské etudy po dvaceti letech*. Příběh popisuje, jak se změnil život manželských párů po dvaceti letech, jaký měl dopad socialismus a měnící se režim na jejich vztahy. Jak žijí v současné době.⁷⁷

Marcela (2006)

Dokumentární snímek *Marcela* byl původně součástí dokumentárního časoměrného snímku *Manželské etudy* (1986) a *Manželské etudy po dvaceti letech*. Pátý příběh v pořadí, kdy na konci natáčení tragicky zemřela dcera hlavní hrdinky. Diváci se vzbouřili proti nešťastnému osudu a aktivně vstoupili do děje. Zoufalé matce Marcelle začali posílat peníze, volali jí, psali, pomáhali. To je pro režiséra velká výzva. Dokumentaristka Helena Třeštíková pohlíží na Marcelu v nově zpracovaném dokumentu. Snímek získal cenu za nejlepší evropský dokument na mezinárodním festivalu v *Seville* a cenu za nejlepší dokument na přehlídce českých filmů *Finále Plzeň* v roce 2007.

Katka (2010)

Typický, velmi emotivní časosběrný snímek Heleny Třeštíkové. Točil se v průběhu čtrnácti let a mapuje život mladé dívky Katky, marně bojující se závislostí na drogách. Režisérka zaznamenává ve svém filmu rok za rokem Katčín sestup níž a níž na spirále krádeží, prostituce, fyzického i psychického chátrání, na spirále, přerušované jen občasným vzepětím naděje a odhodlání s drogou skoncovat. Její touha je upřímná, droga ale vždycky zvítězí. Katka touží jako všechny ostatní dívky po rodinném zázemí.

⁷⁷ ŠTOLL M. a kol. *Český film: režiséři – dokumentaristé*, 2009, str. 455

V průběhu natáčení Katka otěhotní a projeví snahu s drogou přestat. Závislost je silnější než ona. Přesto, že by mohla být v teple a suchu s vlastním dítětem, utekla na ulici, kde je špína, zima a hnusný squat.⁷⁸

Obrázek 2: *Katka* (2009)



Instinkt.tyden.cz [online]. [cit. 2013-02-06]. Dostupné z:
http://instinkt.tyden.cz/rubriky/rozhovor/fetacka-katka-ma-dceru_24941.html

***Soukromý vesmír* (2011)**

Největší časoběrný dokument Heleny Třeštíkové. Zachycuje v něm život jedné obyčejné české rodiny po dobu 37 let. Byl natáčen v průběhu od 70. let až po současnost. Sleduje hlavně život Honzy, který se v roce 1974 narodil "před kamerou" kamarádce Heleny Třeštíkové Janě. Původně tento snímek byl zamýšlený jako 15minutový film, jehož tématem byla proměna ženy v matku a byl uveden do kin v roce 1975. Po 35 letech navázala režisérka na nasbíraný materiál ze života rodiny a ukázala další aktuální osudy původních protagonistů. Pokračování příběhu dítěte, narozeného a sledovaného před pětatřiceti lety.

Tento snímek je uznávaným a respektovaným filmem v rámci celosvětové dokumentární tvorby, v minulosti byl vybrán do soutěže dalších festivalů, jako

⁷⁸ *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. 2001 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z:
<http://www.csfd.cz/film/264177-katka/>

například ve španělské Seville, v americkém Denveru a na festivalu v Karlových Varech získal zvláštní uznání poroty. *Soukromý vesmír* byl v září 2012 uveden na festivalu v jihotureckém městě Adana, v listopadu pak na respektovaném festivalu dokumentů v kanadském Montrealu a v následujícím roce i na mezinárodním filmovém festivalu v litevském Vilniusu.⁷⁹

6.2 Olga Sommerová

Narodila se 2. 8. 1949 v Praze. Po složení maturitní zkoušky šla studovat katedru dokumentární tvorby na FAMU, kterou v roce 1977 úspěšně ukončila. V letech 1979-1980 působila jako redaktorka v Československé televizi. Poté se stala kmenovou režisérkou *Krátkého filmu Praha* (1989-1993). Od té doby působí jako autorka a režisérka na volné noze. Točí dokumenty převážně pro *Českou televizi*.⁸⁰

V roce 1994 se stala vedoucí katedry dokumentární tvorby FAMU, byla jmenována docentkou. Osm let vedla katedru dokumentární tvorby. Externě přednáší na filmové škole v Písku, je také mimořádnou profesorkou na *Akademii umění* v Banské Bystrici od roku 2005. 12 let točila dokumentární filmy pro kina. Je propagátorkou zlepšení postavení žen v maskulinní společnosti. Předsedkyně *Společnosti Boženy Němcové* od roku 1999. Je členkou *Fitesu*, *Arasu* a *České filmové a televizní akademie*. Účastní se festivalu *Jeden svět v Praze* nebo *MFF* v Karlových Varech. Na základě úspěšného filmu *O čem ženy sní*, vydala Olga Sommerová populární knižní sérii rozhovorů: *O čem sní ženy* (2002), *O čem sní ženy 2* (2003), *O čem ženy nesní 3* (2004), *O čem sní muži* (2005), které se posléze staly bestsellery.⁸¹ Natočila na sto dokumentárních filmů. Ve svých filmech nehledá zkaženost, vidí člověka jako nositele kladné energie, a to navzdor faktu, že s sebou nese těžký osud. Ve svých filmech se zabývá sociálními tématy a mezilidskými vztahy, portréty obyčejných lidí i významných osobností, fenomény společenského a uměleckého života, feminismem a politickou historií naší země.⁸² Je držitelkou více než třiceti cen získaných na domácích a zahraničních filmových festivalech. Získala cenu za dokumentární film *Ekofilm* v Českém Krumlově

⁷⁹ PTÁČEK L. *Panorama českého filmu*, 2000, str. 455

⁸⁰ *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. 2001 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/24030-olga-sommerova/>

⁸¹ ŠTOLL M. a kol. *Český film: režiséři – dokumentaristé*, 2009, str. 516-517

⁸² *Česká televize* [online]. 1996 - 2013 [cit. 2013-03-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/230258-o-cem-sni-muzi/>

za rok 2004, cenu *Literárního fondu* za rok 1990 v Praze. Opakovaně je držitelkou ceny *Academiafilm* z různých ročníků. Získala ceny *Coni* za nejlepší dokument v Budapešti v roce 1989 a Torinu z roku 1990.⁸³

O čem sní ženy (1999)

Úspěšný dokument, ve kterém se rozhodla vyzpovídat několik žen zralého věku. „*Vznikla tak hodinová výpověď, v níž se zralost konfrontuje s dávnými dívčími sny a optimismus prolíná s těžkým osudem. Vycházela z přesvědčení, že člověk muž a žena jsou dvě naprosto rozdílné bytosti a tudíž ženská zkušenost ve světě patriarchátu má zcela specifické rysy, které je hodno zaznamenat a vyslovit hodně nahlas.*“⁸⁴

Přežili jsme své děti (2006)

Režisérka v tomto snímku otevřela téma rakoviny, nemoci, která symbolizuje smrt. Olga Sommerová natočila příběhy matek a otců, kteří přišli o své děti. Smrt dítěte je nejhrůznějším zážitkem v životě každého rodiče. Snímek nejenom vypráví dramatické příběhy života, ale může sloužit jako návod, jak tuto ránu osudu přežít.

O čem sní muži (1999)

Po úspěšném filmu *O čem sní ženy* (1999), se rozhodla režisérka natočit volné pokračování příběhu, tentokrát s mužskými hrdiny. „*Jak sama po natáčení přiznala, splnilo se to, v co nesměle doufala: životní ambice mužů nejsou omezeny pouze na dobývání světa, ale je v nich obsažena i potřeba pochopit cosi tak neuchopitelného, jako je žena.*“⁸⁵

Druhý díl populární knižní série tak otevřel pohled na rozdílný svět žen a mužů.

Věra 68 (2012)

„*Celovečerní dokument režisérky zachycuje osud Věry Čáslavské, který je zároveň zrcadlem československé historie a jedinečným fenoménem v historii českého národa*“⁸⁶

Se šesti zlatými a čtyřmi stříbrnými olympijskými medailemi je Věra Čáslavská

⁸³ www.sommerova.cz/stranka.php

⁸⁴ Česká televize [online]. 1996 - 2013 [cit. 2013-03-16]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1015769491-o-cem-sni-zeny/>

⁸⁵ Filmová databáze s.r.o. [online]. 2003 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film/o-cem-sni-muzi/46961>

⁸⁶ Česko-Slovenská filmová databáze. [online]. 2001 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/316096-vera-68/>

nejúspěšnější československou sportovkyní všech dob. Dokument mapuje její dramatický osud, kdy vrcholky kariéry a opětovného návratu na výsluní střídaly strmé pády na dno. Film se natáčel o jejím současném životě s návraty do minulosti. Minulost je prezentovaná archivními filmovými záběry a fotografiemi. Snímek byl natáčen v průběhu roku a půl jako sběrný dokument. Olga Sommerová zachycuje v tomto celovečerním dokumentu jak profesní kariéru tak i, soukromý život nejúspěšnější československé sportovkyně všech dob.

6.3 Drahomíra Vihanová

Narodila se 31. 7. 1930 v Moravském Krumlově. Po ukončení gymnázia nastoupila na konzervatoř v Brně, kterou na radu prof. Františka Raucha opustila a začala souběžně studovat hudební vědu a estetiku na filozofické fakultě *Univerzity Jana Evengelisty Purkyně* v Brně. V roce 1965 absolvovala obor režie a střih na *FAMU* v Praze. V druhé polovině 50. let 20. století spolupracovala jako scenáristka a asistentka režie v hudebním vysílání *Československé televize*. „*Po absolutoriu točila zakázkové snímky pro Krátký film a pracovala jako asistentka režie na filmech Otakara Vávry Romance pro křídlovku (1966) a Třináctá komnata (1968). V roce 1967 byla na pracovní stáži u Bavaria Film Mnichov, kde se podílela na střihu francouzských dokumentů o zámcích na Loire. Samostatným filmem Zabítá neděle debutovala v roce 1969, ale prvotina byla uložena do trezoru a distribuční premiéru měla až v roce 1990.*“⁸⁷

„*Nesměla působit v oblasti filmu až do roku 1977, kdy jí bylo umožněno natáčet dokumenty v Krátkém filmu Praha. Točila pouze svoje vlastní témata.*“⁸⁸ V období, kdy nesměla točit, pracovala v kartotéce *Univerzitní knihovny*. Od roku 1982 působila na *FAMU* jako externí pedagog pro zahraniční studenty. Od 1990 je členkou katedry střihové skladby *FAMU*, později také jako profesorka. V roce 2011 byla oceněna medailí *AMU* za významný přínos české filmové kultuře. V současné době vyučuje střih na pražské *FAMU*.

Pro tvorbu svých dokumentů Vihanovou zajímali lidé něčím mimořádní, něčím posedlí. Často žila a vyskytovala se přímo v jejich prostředí, aby poznala jejich názory, zvyky,

⁸⁷ *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. 2001 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/3322-drahomira-vihanova/>

⁸⁸ BUCHAR R. *Sametová kocovina*. 1. Vyd. Brno: Host vydavatelství s. r. o. 2001. str. 126. ISBN 80-7294-040-6

způsob života, rytmus a řád.⁸⁹ Drahomíra Vihanová je držitelkou řady ocenění získaných jak doma, tak v zahraničí. Obdržela *Zvláštní cenu poroty* na MFF v San Remu v roce 1989 za film *Zabitá neděle* (1969). Dále také ceny *FIPRESCI z roku 1994* za film *Pevnost* (1994), *Ceny pražského literárního fondu* v roce 1990 za snímek *Zabitá neděle* (1969).

***Zabitá neděle* (1969)**

Tento snímek byl natočen již v roce 1969, ale skončil v trezoru. Své premiéry se dočkal až po téměř dvaceti letech v roce 1990 na festivalu autorských filmů v San Remu, kde získal *Zvláštní cenu poroty*.

Hodinový celovečerní film mapuje jeden volný nedělní den v životě mladého důstojníka Arnošta, který prochází životní krizí. Příběh se odehrává v malém městě. Nadporučík Arnošt cítí svoji prázdnotu a podvědomě utíká do vzpomínek a představ, které s nimi souvisí. Obrazem jeho fyzického i morálního úpadku, který je způsoben především bezvýhodnou společenskou situací, v níž se nachází. Film znázorňuje vnitřní situaci člověka konce 60. let.⁹⁰ Důležitým prvkem je střih, udělující filmu osobitý „hudební rytmus, kompenzující jeho méně výraznou dramatickou výstavbu. „*Vihanová film koncipovala pomocí složité narativní struktury využívající četných retrospektiv, experimentů se střihovou skladbou a iluze subjektivního vnímání času.*“⁹¹

***Proměny přítelkyně Evy* (1990)**

Dokumentární krátkometrážní film trvající pouze dvacet jedna minut. Vypráví příběh naší zpěvačky Evy Olmerové, její vzestupy a pády. Po svém uvedení vyvolal řadu polemik o etické otázce dokumentární tvorby. „*Film ukazuje dvě polohy této výjimečné ženy – v soukromí tápající a plnou pochyb, na veřejnosti brilantní a sebejistou.*“⁹² Po zhlédnutí empatický divák brzy pochopí, že tento film je jako sám život: je drsný, láskyplný, neklid duše, smíření, soucit, pokora i vášeň.

⁸⁹ ŠTOLL M. a kol. *Český film: režiséři – dokumentaristé*, 2009, str. 453

⁹⁰ *Česko-Slovenská filmová databáze*. [online]. 2001 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/9310-zabita-nedele/>

⁹¹ *Filmová databáze s.r.o.* [online]. 2003 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film/zabita-nedele/23428>

⁹² *Filmová databáze s.r.o.* [online]. 2003 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film/promeny-pritelkyne-eva/25956>

Pevnost (1994)

Dokumentární hraný snímek natočený podle povídky Alexandra Klimenta. Příběh čtyřicetiletého intelektuála Ewalda, který nemůže vykonávat své povolání a žije se, jak může. Žije nedaleko velké vojenské pevnosti a je měřičem vody. Jeho nové působiště v zapadlém kraji je součástí přísně střeženého vojenského prostoru. Jeho přítel Petrásek - starší podivín a grafoman, se mu snaží poskytnout trochu humoru a solidarity. Ewald se s velitelem pevnosti spřátelí. Vznikne nezvyklý vztah dvou mužů dvou rozdílných povah. Režisérka se pokusila oživit v tomto snímku vypravěčské postupy z 60. let, bohužel ve zcela změněných kulturních i společenských podmínkách již nedokázala publikum oslovit.⁹³

⁹³ ŠTOLL M. a kol. *Český film: režiséři – dokumentaristé*, 2009, str. 612

ZÁVĚR

Cílem bakalářské práce bylo nejprve určit co to vlastně je dokumentární film jako specifický žánr filmové tvorby. Hlavním cílem práce byl historický vývoj českého dokumentu. V úvodní části byl popsán dokument jako pojem, a jak jednotlivé dokumenty rozlišují různí autoři dokumentů. V této fázi se ukázalo, že dokumentem se dá nazvat téměř jakýkoliv natočený film.

Dalším cílem bylo popsat vývoj žánru ve světě z historického hlediska. Ukázalo se, že dokumentární film existoval od samého začátku, první film v dějinách lidstva byl totiž dokumentární. Filmové umění má za sebou něco málo přes sto let, a už můžeme dnes hovořit o různých druzích a žánrech, dějinách a velkých režisérech. Táto část práce, zahrnuje v sobě významné tvůrce a jejich snímky. Právě jejich tvorba totiž ovlivňuje vývoj žánru, což bylo nutné v práci zohlednit. Jejich výběr nebyl předem stanovený, jelikož jejich důležitost se ukazovala s postupným zkoumáním filmové historie. Velký rozvoj dokumentárního filmu nastal s rozvojem technického vybavení.

Samostatná část práce je určená historickému vývoji českého dokumentu. Český dokumentární film se vyvíjel souběžně s dokumentem ve světě. Je zde popsán vznik české dokumentární školy, a její významný představitel. Vývoj za dob 2. Světové války a za dob normalizace. Dále významní tvůrci exilové dokumentární tvorby. Poslední kapitola práce je zaměřená na specifika českého dokumentu po roce 1989. Ukázalo se, že ženská škola režisérek – dokumentaristek se jeví jako specifickým české dokumentární tvorby po roce 1989. Závěr práce především směřuje na tři významné režisérky časoběrného sociálního dokumentu: Helenu Třeštíkovou, Olgu Sommerovou a Drahomíru Vihanovou.

Zdrojem práce byla primárně česká literatura, která zahrnuje knihy, které se zaměřují jak na žánr samotný tak na jeho významné tvůrce. Důležité byly ale také elektronické filmové databáze, které poskytují široké informace nejen o filmech, ale i jejich tvůrcích. Při popisu jednotlivých filmů jsou v této práci také použity články i rozhovory se samotnými tvůrci dokumentu. K nejdůležitějším zdrojům práce patřily samotné filmové dokumenty.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Česká literatura:

ANDRIKANIS E., KONDAKOV S. *Jak se točí film?* 1. Vyd. Olomouc: Votobia, 2004. ISBN 80-7220-186-7

ARISTARCO G. *Dějiny filmových teorií.* 1. Vyd. Praha: Orbis, 1968.

BARTOŠEK L. *Náš film: kapitoly z dějin 1896 – 1945.* 1. Vyd. Praha: Mladá Fronta, 1985.

BUCHAR R. *Sametová kocovina.* 1. Vyd. Brno: Host Vydavatelství s. r. o., 2001. ISBN 80-77294-040-6

BURIAN J. a KULHÁNKOVÁ J. *Posezení s Janem Burianem.* 1. Vyd. Praha: Dokořan, 2006. ISBN 80-7363-100-8

HAMES P. *Československá nová vlna.* 1. Vyd. Praha: Levné knihy Kma, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2

KARASOVÁ J. *Tvůrci dokumentárního filmu: Kdo je kdo v dokumentárním filmu?* 1. Vyd. Praha: Filmový ústav, 1965.

KUPŠČ J. *Malé dějiny filmu.* 1. Vyd. Praha: Cinemax, 1999. ISBN 80-85933-33-0

NAVRÁTIL A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu.* 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-909-8

NICHOLS B. *Úvod do dokumentárního filmu.* 2. Vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF, 2010. ISBN 97-807331-181-0

PTÁČEK L. *Panorama českého filmu.* 1. Vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7

REVUE PRO DOKUMENTÁRNO FILM 1/2003. 1. Vyd. Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2003.

REVUE PRO DOKUMENTÁRNÍ FILM. 3/2005. 1. Vyd. Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2005. ISBN 80-903513-5-2

SADOUL G. *Dějiny světového filmu.* 2. Vyd. Praha: Orbis, 1963.

STRACHOTA K. *Jeden svět na školách: základy dokumentárního filmu* 1. Vyd. Praha: Člověk v tísní o.p.s., 2012. ISBN 978-80-87456-24-8

ŠTOLL M. A KOL. *Český film: režiséři – dokumentaristé*. 1. Vyd. Praha: Libri, 2009. ISBN 978-80-7277-417-3

VORÁČ J. *Český film v exilu: kapitoly z dějin po roce 1968*. 1. Vyd. Brno: Host – vydavatelství s. r. o., 2004. ISBN 80-7294-136-4

Internetové zdroje:

Česká televize [online]. 1996 - 2013 [cit. 2013-03-16]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film>

Česko-Slovenská filmová databáze [online]. 2001 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: www.csfd.cz

Filmová databáze s.r.o. [online]. 2003 - 2013 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/film>

Instinkt.tyden [online]. [cit. 2013-02-06]. Dostupné z: http://instinkt.tyden.cz/rubriky/rozhovor/fetacka-katka-ma-dceru_24941.html

Olga Sommerová [online]. 2013 [cit. 2013-03-15] Dostupné z: www.sommerova.cz/stranka.php

Vizuální antropologie – Wikipedie. [online]. [cit. 2013-02-06]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/antropologie>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Jana Ivanová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční studium

Název práce: Historie dokumentárního filmu – český dokument po roce 1989

Rok: 2013

Počet stran textů: 41

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů českých použitých zdrojů: 17

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 0

Počet internetových zdrojů: 6

Počet ostatních zdrojů: 0

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová