

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO
PRAHA**

Bakalářské kombinované studium
2009 – 2012

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kateřina Kroupová

Historie dokumentárního filmu a jeho vizuální konstrukce
reality

Praha 2012

**Vedoucí bakalářské práce:
PhDr. Soňa Štroblová**

JAN AMOS KOMENSKÝ UNIVERSITY PRAGUE

Bachelor Combined (Part time) Studies
2009 – 2012

BACHELOR THESIS

Kateřina Kroupová

The history of documentary film and the visual
construction of reality

Prague 2012

**The bachelor thesis work supervisor:
PhDr. Soňa Štroblová**

Prohlášení

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 12.03.2012

.....

Kateřina Kroupová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Soně Štroblové za cenné rady, konzultace a pomoc při zpracování a vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat své rodině za podporu a trpělivost.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá otázkou pravdivosti a reality v dokumentárním filmu. Vychází z historie českého dokumentárního filmu, tvorby významných osobností a jejich názorů na definici dokumentu. Vymezuje roli autora, sociálního herce, diváka a současně se zabývá metodami manipulace a etickými otázkami v dokumentárním filmu. Dále se věnuje i dělení vlastního žánru dokumentárního filmu, které jak se zdá, není zcela jednotné. V závěru ukazuje, že na tvorbu dokumentu má vliv nejen stávající politická situace, mocenské vlivy a náboženství, ale i vlastní názor a úhel pohledu všech zúčastněných podílejících se na vlastní tvorbě dokumentu i samotného diváka.

Klíčové pojmy

Dokumentární film, historie dokumentárního filmu, metody manipulace s realitou, role autora, sociální herec, role diváka, vliv politiky na dokumentární film, propaganda, etické otázky v dokumentárním filmu, žánr dokumentární film.

Annotation

The thesis addresses the question of truthfulness and authenticity in the documentary. It builds upon the history of Czech documentary film, the work of outstanding filmmakers and their views of the very concept of a documentary. It delimits the roles of the author, the social actor and the audience. At the same time, it deals with methods of manipulation and ethical issues in the documentary. The thesis also examines classification of the documentary genre, which is apparently not completely unified. Finally, it shows that the creation of documentary films is affected not only by the current political situation and the power influences and the religion, but also by the individual views and perspectives of all stakeholders involved in the creative process as well as the viewers themselves.

Key words

Documentary film, documentary film history, methods of manipulating reality, role of author, social actor, role of viewer, influence of politics on documentary, propaganda, ethical issues in documentary film, documentary film genre.

OBSAH

ÚVOD	8
1. HISTORIE ČESKÉHO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	9
1.1. Zrození českého dokumentárního filmu	9
1.2. První republika.....	11
1.3. Třicátá léta.....	14
1.4. Okupace.....	17
1.5. Období po druhé světové válce	19
1.6. Padesátá léta	20
1.7. Šedesátá léta	23
1.8. Sedmdesátá a osmdesátá léta.....	27
1.9. Devadesátá léta	31
1.10. Současnost.....	34
2. PRAVDIVOST A ODRAZ REALITY V DOKUMENTÁRNÍM FILMU	36
2.1. Co je to dokumentární film	36
2.2. Fikční versus non-fiction film	39
2.3. Role autora.....	40
2.4. Člověk před kamerou	42
2.5. Role diváka	43
2.6. Metody manipulace s realitou	45
2.7. Etické otázky v dokumentárním filmu.....	51
3. ŽÁNROVÝ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	55
ZÁVĚR	60
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	62

ÚVOD

Popsání určité situace či dění a následné jeho uchování souvisí se základními lidskými touhami. Přestože je dokumentární film z historického hlediska záležitostí mladou, ve své podstatě vychází z poznání a prastarých zkušeností. Soustřeďuje v sobě poznatky všech těch, kteří se snažili o zachycení určitého obrazu, který by byl schopen vypovídat o osobách, předmětech či událostech. Film tedy v sobě zahrnuje veškerá poznání z oblasti umění, vědy a techniky a lidského umu vůbec.

S dokumentárním filmem je možné stále častěji se setkat, jak na televizních obrazovkách, tak na plátnech kin. Díky němu je možné nahlédnout do osudů lidí a poznat i situace méně známé. Přibližuje vzdálená místa, ukazuje jejich krásy a seznamuje s jejich historií. To vše je důvodem stále více rostoucího zájmu o tento druh filmu mezi širokou veřejností. Společnost začíná dávat přednost poznání různorodosti a krásy zdánlivě obyčejného života před komerčními filmy se stále opakující se tematikou.

Jsou okamžiky, kdy vyvolává emoce a rozdílné názory na dané téma. To vše vede k zamyšlení a mnohdy až ke změně původního vlastního názoru. Nastává tedy otázka, zda vše, co dokumentární film je schopen ukázat, je takové, jaké se zprvu zdá. V této souvislosti vyvstává další otázka, a to jakými prostředky použitými při tvorbě dokumentu lze ovlivnit smysly a názor diváka. Cílem této bakalářské práce je nalézt odpovědi na uvedené otázky, které zpochybňují pravdivost a realitu v dokumentárním filmu.

Proto se tato bakalářská práce bude zabývat historií českého dokumentárního filmu, s ohledem na mocenské a politické vlivy v jednotlivých obdobích. Rovněž se pokusí nalézt manipulační techniky a další faktory majícími vliv na zobrazovanou skutečnost a vlastní dodržování etiky. A také představí různé názory na dělení vlastního žánru dokumentárního filmu.

Smyslem, by mělo být naučit se chápat dokument jako tvůrčí dílo, jako každé jiné umělecké dílo, které nese vlastní rukopis.

1. HISTORIE ČESKÉHO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

1.1. Zrození českého dokumentárního filmu

Český dokumentární film se zrodil na tehdejším území Rakouska-Uherska jako jedna z atrakcí Výstavy architektury a inženýrství v Praze v roce 1898. Téhož roku, 23. června Národní listy vydaly o této události následující zprávu: „Minulou neděli otevřeli v dolejší části výstavy dva mladí architekti pavilon, v němž podle vzoru Francouzů předvádějí kinematografem řadu „živých obrazů“. Dlužno uznati, že provedení obrazů v ničem nestojí za francouzskými vzory a směle můžeme s nimi svou čistotou a plastičností konkurovati. Nejlepším dokladem tohoto jest *Svatojanská pouť v česko-slovenské vesnici*. Ruch a život výstavní pouti zachycen tu znamenitě v plné své svěžesti a barevnosti dojmů. Nebo *Poslední výstřel*: v jedné minutě provedena tu podle skutečnosti celá machinace nabíjení, vystřelení a vyčištění děla. Na obraze *Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech* víří pravý šum velkoměstského života, kde mezi vagóny elektrické dráhy proplétají se vozy a chodci a plným tryskem ujíždějí cyklisté.“¹

Iniciátorem byl Jan Kříženecký, první český filmař, který se tak stal průkopníkem českého filmu, přibližně tři roky po bratřech Lumiérech.² Jeho snímky byly prvními českými filmy a zároveň prvními českými dokumentárními filmy. Jako ostatní zahraniční filmaři začínal s reportážemi o obyčejných jevech okolního světa. V době, kdy diváci byli uchvázeni tím, že fotografie dokáže oživit a dát se do pohybu, byly tyto záběry zvláště přitažlivé. Natočil mnoho dalších drobných aktualit i obsáhlejších reportáží, jako například *Ze sokolských sletů (1901 a 1907)*, *Při Jubilejní výstavě (1908)*. S Josefem Švábem-Malostranským natočil i hrané skeče, jako například *Dostaveníčko ve mlýnici*, *Výstavní párkař a lepič plakátů* či *Smích a pláč*.

¹ NAVRÁTIL, A. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 5.

² Bratři Lumiérové si v r. 1895 dali patentovat kinematograf, přístroj na snímání a současně i promítání pořízených snímků. První filmové promítání vůbec se konalo v Grand Cafě 28. prosince 1895. Mezi nejznámější jejich snímky patří: *Příjezd vlaku* a *Pokropený kropič*.

Vývoj filmové tvorby na území Čech a Moravy byl v té době velmi omezen silnou zahraniční konkurencí a nedostatkem finančních prostředků, kterých se nedostávalo z důvodu malého pochopení pro filmovou činnost tehdejší buržoazii.

Filmové společnosti neměly příliš dlouhého trvání. Obvykle zanikaly stejně rychle, jak vznikaly. Pripomeňme si společnost *Kinofa* založenou v roce 1908. Jejím majitelem byl Antonín Pech točící jak hrané snímky, tak aktuality, jako například *Chov husí v Libuši u Prahy*. Mezi dva nejznámější filmy Antonína Pecha patří *Svatojánské proudy (1912)* a *VI. Slet všesokolský (1912)*. První z uvedených snímků, zachycující krásy vltavského údolí, byl oceněn Zlatou medailí na I. Mezinárodní fotografické a filmové výstavě ve Vídni v roce 1913. Druhý snímek byl promítán i mimo území tehdejšího Rakouska-Uherska a díky velkému ohlasu byl prodán do zahraničí v mnoha kopiích.

Aktuality z pražského života natáčel a následně také uváděl *Ilusionfilm* založený v roce 1910 Aloisem Jalovcem. Filmy, jako *Pohřeb Jakuba Arbese*, *Automobilové závody Praha-Jiloviště*, *Mobilizace v Praze* obsahovaly prvky filmového zpravodajství. Jalovec se snažil své snímky uvádět ještě v den jejich vzniku, takže diváci mohli být informováni o aktuálním dění v jejich městě.

Další společností zabývající se výrobou filmů se stala výrobní *Asum*, založená roku 1912 architektem Maxem Urbanem. Snaha o pravidelné vydávání kinematografického žurnálu však skončila neúspěchem, již po několika jeho číslech. Kromě toho natáčela společnost *Asum* různé „časovosti“, jako například *Palackého pomník* nebo *Riegrův pohřeb*.

Lucernafilm vzniká během první světové války a nahrazuje již zaniklou *Kinofu*. Věnuje se aktualitám a reportážím o momentálním dění, jako byla mobilizace, potíže v zásobování a oslavy vzniku Národního divadla. Význam těchto snímků spočívá v tom, že během války sloužily v zahraničí k propagaci země.

Kromě reportážních snímků vznikají i filmy zachycující vědecké poznatky. Mezi první z nich patří *Plovatky (1913)*, ve kterém prof. MUDr. Schrutz použil mikroskopické záběry. Ve filmu *Nemocný pes (1915)* nám dr. Hons představuje zdravotní stav psa po operaci zánětu plic. *Život zabitě žáby (1911)* prof. Bouše pojednává o preparaci žabího srdce a jeho tepu. Bohužel poslední z uvedených snímků, jako mnoho dalších, se nedochoval.

„Kříženecký a jeho následovníci, záměrně usilující o reportážní zobrazení skutečnosti, sice zaznamenali některé aktuální a charakteristické jevy společnosti, většinou však ukazovali život „odtažitě“ a v idylické poloze. Záběry Prahy z prvních dvou desetiletí našeho století mají neopakovatelný půvab i nezapomenutelnou dokumentační hodnotu, o skutečném životě české společnosti, jejím národním zápasu v rakousko-uherské monarchii i o problémech třídních však vypovídají jen málo.“³

1.2. První republika

Dokumentární film sice zachycoval aktuální dění a přinášel důležité poznatky, ale nedostávalo se mu tolik podpory, kolik by potřeboval k plnému rozvinutí. Větší zájem investorů byl o film hraný, který zaručoval větší zisky.

V tomto období vznikaly spíše snímky technicko-dokumentačního rázu, jako například dokumentování staveb silnic či elektrifikace železnic. Svě místo měly i aktuality, ovšem jejich zaměření bylo více soustředěno na společenský a politický život tehdejší doby. Množství filmů bylo věnováno osobnosti T. G. Masaryka, oslavám vzniku nového samostatného státu a návštěvám významných zahraničních osobností. Uvedme například, reportáže *První chvíle československé samostatnosti* nebo *Triumfální příjezd presidenta Masaryka*, obě z roku 1919.

Přestože součástí české dokumentární tvorby bylo zobrazování skutečnosti formou reportáží, filmový týdeník dlouho zápasil o holou existenci.

³ NAVRÁTIL, A. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 6.

Oproti situaci v zahraničí, kde filmové týdeníky sloužily k propagandě silných finančních skupin a měly tudíž dostatečnou materiální podporu, u nás se o vydávání filmových týdeníků pokoušelo jen několik malých soukromých firem. Jejich snaha přišla většinou v niveč.

Překonat existenční potíže se podařilo společnosti *Elektajournal* založené v roce 1925, která díky vytrvalosti nadšenců přinášela aktuální události ze života v Československu druhé poloviny 20. a první poloviny 30. let. Kameramani *Elektajournalu* snímali přírodní či technické zajímavosti, stejně jako politické události. Například o komunistických oslavách Prvního máje, o dělnických stávkách nebo o proletářských sportovních slavnostech, jako byly dělnické olympiády. Významným dílem byl poučný dokument *Demänová (1928)* zobrazující krásy nově nalezené jeskyně na Slovensku, který režíroval Jindřich Brichta. Dalšími důležitými filmy *Elektajournalu* jsou *Z dílny lidského národa Komenského (1928)*, *Velikáni naší soudobé kultury (1929)* nebo *Pavlovské kopce a velké diluviální naleziště (1930)* zobrazující významné předhistorické nálezy na jižní Moravě. U příležitosti desátého výročí vzniku republiky natočily filmy *Praha město věží (1928)* a *Praha v záři světla (1928)*. Jan Kučera vzpomínal na vznik posledního uvedeného snímku takto: „Měla to být mozaika noční Prahy, ale spíše to byla mozaika maličkých pársetkorunových „kšeftíčků“. Na Václaváku se například natáčela světelná reklama Národní politiky, natočily se její rotačky a Národní politika na film něco zaplatila. Nebo jsme potřebovali natočit tramvaj jedoucí noční ulicí. Tak se šlo na Elektrické podniky, něco se pro ně udělalo, dostali jsme peníze a mohlo se pokračovat v natáčení. Majitel nočního podniku také pustil nějakou korunu, když se natočil jeho bar. Na to musel mít tehdy člověk nejdřív obchodní talent a pak se teprve mohlo uvažovat o tom, zda by byl schopen natočit také nějaký film.“⁴

Karel Pečený, jeden ze spolumajitelů společnosti *Elektajournal*, po jejím zániku v roce 1930, začal vydávat *Československý týdeník*. Technické

⁴ NAVRÁTIL, A. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 15.

zázemí tohoto týdeníku a archiv později vložil do nové společnosti *Aktualita*, která byla též týdeníkem.

Další významnou firmou, která kromě hraných filmů natočila i mnoho reportáží o významných dobových událostech či filmy instrukčního nebo technicko-dokumentačního charakteru, byla společnost *Bratři Déglové* založena v roce 1919. Nejcennějším, jak po technické i námětové stránce, je pozoruhodný soubor zeměpisných filmů o Československu, který byl natočen na objednávku. Uvedme například *Po stopách Karla Havlíčka Borovského* (1925) nebo *Z kraje Jiráskova Bratrstva* (1929).

Zakladatelem společnosti *Comeniusfilm* v roce 1923 byl Ing. Palouš. Jeho cílem bylo vyrábět vzdělávací a školní filmy. Tento nápad se však nesetkal s pochopením u tehdejších státních institucí, které měly příliš zastaralé názory na význam filmové tvorby. V tomto ohledu byl o něco úspěšnější *Masarykův lidovýchovný ústav*, kterému se mu podařilo natočit film *Pohyb projev života* (1927).

Vědci měli o film zájem už od jeho prvopočátku, neboť si uvědomovali, že se jim tak naskytá možnost zdokumentování výsledků výzkumu a zároveň popularizace vědy. Přes veškeré problémy a nepochopení tehdejších institucí se podařilo v roce 1924 založit *Československou společnost pro vědeckou kinematografii*. Z této dílny uvedme například film prof. Vladimíra Úlehly, za spolupráce kameramana Jindřicha Brichty *Jak rostliny žijí a cítí* (1920), *Pohyby rostlin* (1928). Ve snímku *Zrychlené pohyby rostlin* (1925) použil metodu sběrného snímání samovolných pohybů rostlin a předložil tak divákům neuvěřitelný vývoj lidským okem nepostřehnutelný. Jeho následník dr. Calábek pokračoval v natáčení populárně vědeckých filmů i po druhé světové válce, kdy natočil snímek *Starý smrk vypravuje* (1948) nebo *Jak roste chléb* (1949).

V roce 1927 vzniká ve Zlíně filmové oddělení pod firmou Baťa, pozdější *FAB* nebo-li *Filmový ateliér Baťa*, otevřený roku 1936. Původně vytvořeno pro natáčení reklamních a propagačních filmů na Baťovy výrobky.

Studio se brzy stává střediskem umělecké tvorby a to díky jejímu vybudování podle amerických vzorů a vybavení moderní technikou.

1.3. Třicátá léta

Třicátá léta jsou pro filmovou tvorbu význačná ozvučením filmu. Tento technický vývoj sebou přináší různé vymoženosti, avšak pro vlastní výrobu to znamená zvýšení nákladů. Již tak skromné finanční podmínky, které doprovázely dokumentární film od jeho počátků se tímto ještě více prohloubily. Některé filmy proto nemohly být dokončeny a o zvuku nemohla být ani řeč. Změnu v postavení dokumentárního filmu v tomto období však přináší politická situace v sousedním Německu. Představitelé tehdejšího Československa si uvědomují důležitost propagace naší země v zahraničí, zdůrazňující smýšlení českého národa. To je důvodem, proč se dokumentárnímu filmu od roku 1935 začíná dostávat od státu finančních prostředků.

V tomto období se také rodí česká dokumentární avantgarda. Podle Navrátila: „Význam naší avantgardy netkví v objevu něčeho zcela nového, vůči konzervativní kinematografii revolučního; nešlo jí o nápadnou převratnost, ani nechtěla objevovat neprozkoumaná tajemství filmové řeči. Zdánlivě chtěla méně, aniž by přitom jen pasivně opakovala či napodobovala, co přinesly avantgardy zahraniční. Nechtěla nic méně ani více, než svědomitou a vpravdě tvůrčí filmovou práci. Byla to konstruktivní revolta proti přetvářce, banalitě a neumění šosáckého filmu, která v našich podmínkách přinesla na plátna nové látky, všední skutečnost, rozvinula moderní filmovou řeč, a proti neumělému modelu komerčního filmu stavěla prototyp osobitého tvůrčího projevu...“⁵

Stejný názor sdílí i Ježek: „Filmová avantgarda vznikla z reakce proti velkovýrobě podívané, proti industrializaci filmu v nezdárném slova smyslu, vznikla proto, aby ukazovala umělecké možnosti, jež nepřicházejí za daného

⁵ NAVRÁTIL, A. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 19.

stavu filmové výroby k platnosti. Výchovný smysl avantgardy se jeví v tom, že se snaží uplatnit svůj vliv na oficiální produkci.⁶ A dále upozorňuje na to, že avantgardní tvorba se zrodila v éře němého filmu, kdežto zvukový film ji zabil.⁷

Představitelé avantgardy byli mladí, všestranně vzdělaní lidé, s velkými znalostmi zahraniční kinematografie a jejich uznání získal především sovětský film. Záměrem tohoto hnutí bylo dostat český film na uměleckou úroveň ostatních vyspělých států.

Jednou z významných osobností české avantgardy byl Alexandr Hackenschimied, architekt, fotograf a kameraman, který za okupace v roce 1939 uprchl do USA, kde natočil portrét *Arturo Toscanini: Hymn of the Nations* (1944). Jeho prvním filmovým pokusem byla *Bezúčelná procházka* (1930), kde podává netradičními prostředky reflexi velkoměsta, usilující o odvrácenou tvář skutečnosti. Příběh muže jedoucího tramvají na pražskou periférii neztvárnil jako příběh, ale jde tu především o dojmy podávající určitá sdělení zprostředkované netradičním pohledem kamery. Podobně ztvárněný byl film *Na Pražském hradě* (1932). Hackenschimied spolu s Novotným a Lukášem natočil film *Poslední léto TGM* (1937) o posledních chvílích života T. G. Masaryka. Tento snímek vznikl v *Baťových filmových ateliérech*, kde Hackenschimied působil až do okupace. V roce 1936 se zúčastnil obchodní cesty s J. A. Baťou kolem světa, z níž *FAB* následně zpracoval reportáž *Baťa letí kolem světa* (1937), ale také trilogii *Chudí lidé, Řeka života a smrti a Vzpomínky na ráj*. V době jejich dokončení, tedy roku 1940, byl již Hackenschimied v emigraci. Ještě před emigrací se mu povedlo s dalšími kameramany proniknout mezi henleinovce a natočit autentický dokument *Krise* (1939), zobrazující působení těchto pronacistických skupin v Sudetech. Film při své emigraci vyvezl do USA, kde jej diváci mohli shlédnout na Broadwayi.

⁶ JEŽEK, S. *Panorama českého filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946. s. 135.

⁷ Tamtéž, s. 135

Jan Kučera se jako režisér představil snímkem *Burleska* (1933), v němž se mu podařilo spojením montáží trikových záběrů a archivních zpravodajských snímků zachytit protiválečnou tendenci. Kučera chtěl toto dílo obohatit zvukem, což se ovšem nestalo, z toho důvodu zůstal tento film nedokončen. Stejně jako další z jeho snímků *Pražské baroko* (1934). Díky svým mimořádným tvůrčím schopnostem se později stal vůdčí osobností v týdeníku *Aktualita*. V době okupace natočil film *Ve stínu strakonického hradu* (1940).

Dalším důležitým představitelem avantgardy je Karel Plicka, etnografický pracovník, který na podnět V. Nováka a L. Janáčka odjel na Slovensko, kde studoval a shromažďoval lidové písně, následně i pohádky, pověsti a poezii. Z jeho tvorby uvedme filmy *Za slovenským ľudom* (1928), *Po horách, po dolách* (1929). Snímek *Zem spieva* (1933) se dá považovat za vrchol Plickovy práce. Na tomto díle se jako střihač podílel Hackenschimid a jako skladatel František Škvor. Výsledkem je emotivní umělecké dílo, které zachycuje nejen bohatství lidové kultury, ale i velké bídy a ekonomické zaostalosti Slovenska. Jan Kučera o tomto díle napsal: „... drama, které mluví tak dokonalou filmovou řečí, že je nelze přetlumočit do slovní řeči. V době, kdy tento film vznikl, byl ojedinělým zjevem v celé kinematografické kultuře.“⁸ Toto dílo oceňované filmaři, dokumentaristy, etnografy i hudebníky dostalo v roce 1934 Zlatý pohár města Benátky, v roce 1958 na EXPO 58 v Bruselu byl zařazen do Zlatého fondu vedle filmů Roberta Flahertyho⁹, Dziga Vertova¹⁰ nebo Johna Griersona.¹¹ Mezi deset nejlepších dokumentů světa se dostal v roce 1967. Ludvík Baran o prvním shlédnutí filmu *Zem spieva*

⁸ NAVRÁTIL, A. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 39.

⁹ Robert Flaherty, autor slavného snímku *Nanuk, člověk primitivní* (1921), také prvním autorem dokumentární fikce, předkládající dokumentární formou autorské příběhy. Flahertyho dokumentární styl se vyznačoval neexistencí scénářem daného děje a těsným kontaktem s postavami.

¹⁰ Dziga Vertov, představitel sovětské montážní školy, první kdo ve svých filmech použil filmařskou metodu *Direct cinema*, při které se filmaři bez zásahů snaží zaznamenat bezprostřední skutečnost, často se používá skrytá kamera. Také použil stříh, jako ve filmu *Muž s kinoaparátem* (1929).

¹¹ John Grierson, zakladatel Britské dokumentární školy, sám v dokumentu viděl nástroj ke vzdělání, informaci a sociální propagandě. Autor jediného snímku *Rybáři* (1929).

hovoří takto: „Hudba a překvapivě líbezný obraz zaujal nejen mne a ostatní kvartány,¹² ale i povýšení sextáni¹³ se přestali vytrácet ze sedadel a sledovali jako očarováni neznámou exotiku země a lidí, kteří byli jen desítky kilometrů za Beskydem.“¹⁴ Svoji náklonnost ke Slovensku ukázal i v reportáži *Za Slovákmi od New Yorku po Mississippi (1937)* a *Věčná píseň (1945)*. „Tento příklon avantgardy k lidovému prostředí je pro českou produkci charakteristický a nemá ve světové tvorbě analogie...“¹⁵

Jiří Weiss představil roku 1935 svoji prvotinu *Lidé na Slunci* o nedělních zážitcích kanoisty. Tento snímek o rok později natočil pod názvem *Nad Lužnicí svítí slunce (1936)* v barrandovském kulturním oddělení. Ve Weissově tvorbě nacházíme převážně témata zaměřující se na sport, techniku a také společenská témata, jako v jeho filmu *Pojď s námi (1936)*, *Dejte nám svá křídla (1936)* či reportáž z ruzyňského letiště *Přístav vzdušného moře (1937)*. V dalším snímku *Píseň o smutné zemi (1937)*, ve které nám představuje Podkarpatskou Rus, která v té době byla součástí ČSR, její nádhernou krajinu, ale také drsné životní podmínky v této části země. Během exilu v Anglii natočil filmy týkající se odboje, například *Noc a den (1941)*, *Ohnivý rybolov (1941)* nebo *Věrní zůstaneme*, který byl celovečerním dokumentem o československém západním odboji zpracovaný v letech 1943 – 1945.

1.4. Okupace

Třicátá léta nebyla významná pouze českou dokumentární avantgardou, ale také následnou okupací nacistickým Německem. Pro dokumentární film to znamenalo další omezení a vzhledem k dané situaci se musel stáhnout do ústraní. Byly zabráný barrandovské, hostivaňské i zlínské ateliéry. I přes veškerá úskalí se týdeníku *Aktualita* založeného v roce 1937 Janem Kučerou, který spolu s kameramany, jako byl Zahradníček, Brichta nebo Čepelák, zpočátku dařilo skrytou formou předkládat divákům vlastenecká poselství

¹² Kvartán – gymnazista 2. ročníku střední školy.

¹³ Sextán – gymnazista 4. ročníku střední školy.

¹⁴ TICHÝ, V. *Panorama československého filmu*. Praha: Panorama, 1985. s. 7.

¹⁵ JEŽEK, S. *Panorama českého filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946. s. 140.

prostřednictvím výběru témat, například o tradičních lidových zvycích, umělecké výrobě nebo použití hudby českých skladatelů. Později již museli zveřejňovat pouze materiál o takzvaných vítězstvích nacistické říše. Dále se kameramani museli podílet na propagandistických filmech jako byl film *Theresienstadt*. To mělo v pozdější době za následek zdiskreditování týdeníku *Aktualita* v očích české veřejnosti.

Jindřich Elbl a kameraman Brichta spolu v roce 1940 založili v týdeníku *Aktualita* měsíčník kulturních aktualit *Defilé*. Velký divácký ohlas měly snímky o sochaři Myslbekovi, o lidové tvorbě na Moravském Slovácku či o Vyšehradě. Bohužel měsíčník byl brzy zakázán. Tato dvojice spolu natočila ještě několik krátkých filmů, jako *Pražské baroko* (1939), *Sv. Jiří na hradě pražském* (1939) nebo *Věčná tma* (1940) a *Lidé v bílém doopravdy* (1941).

Nelze opomenout Jiřího Lehovce, který ve filmovém oddělení *Vojenského technického a leteckého ústavu (VTÚ)* natočil filmy *Naše armáda* (1936) a *Vojáci v horách* (1938). Následně nastoupil do kulturního oddělení barrandovských ateliérů, kde se s režisérem J. Liborou podílel na filmech *Každý na své místo* (1938), *Zkrocený živel* (1938). Ve filmu *Kamenná sláva* (1938) využívá veršů Jaroslava Seiferta k vyzdvižení krásy Prahy, její historie a památek. Vypjatá doba vtiskla filmu zvláštní politický podtext. Další filmy již režíroval sám.

Za okupace nacistickým Německem se témata sociální či politická stala nepřijatelná. Lehovec se proto zaměřil na oblast techniky, jako tomu bylo ve filmech *Milióny na dlažbách* (1939) věnující se zpracování odpadků v moderní vysočanské spalovně, kde opět používá verše Jaroslava Seiferta, dále *Zajatý hlas* (1939) o výrobě gramofonových desek a *Žhavý jícen* (1939) o práci v hutích. Ve snímku *Divotvorné oko* (1939) ukázal divákům za pomoci makrozáběrů krásu předmětů každodenního života. Ve filmu *Věrná hvězda* (1940) pojednávajícího o vynálezu žárovky a její funkci v životě člověka a společnosti se mu podařilo vyjádřit nelibý stav země za pomoci podtextů, kdy žárovka a světlo z ní vycházející bylo symbolem lidské touhy po svobodě. Lehovcovo vrcholné dílo *Rytmus* (1941), ve kterém jde o zviditelnění hudby a

jejího rytmu „byl hlubokým, nezapomenutelným zážitkem pro celou generaci diváků, ale i kritiků a tvůrců. Přivedl na plátna pojetí filmu, u nás dosud neznámé – moderní básně tvarů, pohybů a zvuků, technické básně triků.“¹⁶

Za bezpečné téma se dala také považovat příroda, čehož využil V. J. Staněk a natočil snímky *Jaro v ostřicích* (1942), *Kolébky rákosí* (1944) nebo *Luňáci a černí čápi* (1944). Též vznikly filmy populárně-vědecké a to díky Jaroslavu Novotnému, který byl původem učitel si kladl za cíl vyrobit snímky nejen naučné, ale také zábavné. Z jeho tvorby uvedme například *Lomený paprsek* (1939), *Bourec morušový* (1941) či *Nářadí a práce dřevorubce* (1941). Spolu s Karlem Barochem natočil film *Človíčkové* (1940) o postižených dětech.

1.5. Období po druhé světové válce

V srpnu 1945 byl vydán prezidentem Eduardem Benešem dekret o znárodnění československého filmu. Při jeho podpisu pronesl: „Je-li co zralého ke znárodnění, je to film.“¹⁷ Filmaři si od tohoto aktu slibovali větší možnosti a rozvoj dokumentárního filmu.

Ve stejném roce byla založena *Československá filmová kronika*. Dále vznikl ve Zlíně *Československý filmový ústav* a v Brně bylo otevřeno další studio, následně byly začleněny do *Krátkého filmu*. V roce 1947 vzniká také filmová fakulta AMU a v roce 1961 samostatná katedra dokumentární tvorby. Toto slučování mělo za cíl vytvoření jednotného zázemí, které by vneslo řád a dostatek finančních prostředků pro výrobu dokumentů. V neposlední řadě si tito tvůrci chtěli vydobýt umělecky rovnocenné postavení s hraným filmem.¹⁸

Stříhový dokument Otakara Vávry *Cesta k barikádám* (1946) stvořený z autentických záběrů, událostí pražského květnového povstání, které zachytili kameramani z týdeníku *Aktualita* a další režiséři i hraných filmů, ve spojení s

¹⁶ NAVRÁTIL, A. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 29.

¹⁷ Tamtéž, s. 44

¹⁸ PTÁČEK, 2000, s. 443

archivními materiály z mnichovské krize a protektorátu a film Jiřího Weisse o západním odboji *Věrní zůstaneme* (1945) ukázaly témata, kterými se dokumentaristé zaobírali nejvíce. Snímkem *Frank mezi námi* (1946) Miroslava Hubáčka a Františka Sádka pojednává o počínání válečného zločince K. H. Franka v Protektorátu a končí jeho popravou. Václav Škvarc a jeho stříhový dokument *Nezapomeneme* (1946) a *Cesta zpátky* (1946) Miloše Makovce předkládají témata koncentračních táborů a návrat z těchto zařízení.

Kromě již uvedených témat vznikají i filmy budovatelské, například film *Kováči* (1946) Jiřího Krejčího o obnově zbombardovaného podniku ČKD. Díky ozvučení snímku je zde zachycen budovatelský proslov Antonína Zápotockého, předního funkcionáře komunistické strany a pozdějšího prezidenta nebo film *Boj o uhlí* (1946) Kurta Goldbergera. Dále témata zaměřující se na národní a sociální otázky jako film *Země se vrací* (1946) režiséra Hlaváčka o odsunu Němců a následné osídlení českého pohraničí, *Muži pod Prahou* (1947) o neatraktivní a nevděčné práci čističů stok a *Vesnice na rozcestí* (1948) M. Makovce.

1.6. Padesátá léta

Komunistické převzetí moci v roce 1948 přineslo mnoho změn, byl zrušen *Krátký film*¹⁹ a na jeho místo byla vytvořena *Studia zpravodajských a dokumentárních filmů* v Praze a Bratislavě. Ke slovu se dostávají propagandistické filmy komunistické strany, jako *Vítězný lid* (1949), *Lenin v Praze* (1951), *Bitva míru* (1953). Byla zřízená *Studia populárně-vědeckých a naučných filmů* v Praze, Brně, Zlíně a také v Bratislavě, kam se uchýlili dokumentaristé, kteří se nechtěli podílet na vzniku podobných filmů a raději se zaměřili na populárně-vědecké nebo školní či instrukční film.

Autorem takových filmů byl například Josef Pinkava, který natočil vlastivědný dokument *Jiráskův kraj* (1951) o rodišti Aloise Jiráska a o místech, která tento český spisovatel navštívil. Dalšími jeho dokumenty byly *Nevýnosná*

¹⁹ Krátký film byl opět obnoven v roce 1957.

linka (1951), Beskydy (1952) a následně naučné filmy jako *Vysoká pec (1951), Bolí vás nohy? (1954)*.

Bohumil Vošáhlík o filmové popularizaci vědy prohlásil: „Jsme prostředníky mezi vědou a diváky a to nám dává zvláštní úkol: ne vědu deformovat a vulgarizovat, ale přizpůsobit ji pochopení diváka. Teprve pak ji můžeme tlumočit divákovi neoslabeně, v takové míře, jakou jsme téma zažili.“²⁰ Kromě filmů *Znovuzrození (1950), Co víme o světle (1955)* nebo *Pohyb a čas (1959)* sestrojil rovněž kameru, která zaznamenávala současně zvuk i obraz. Tento vynález z počátku sloužil dokumentaristům jako jediné zvukové zařízení.

Miro Bernart své filmy *Včely chtějí žít (1951), Vosička Aphelinus Mali (1954)* nebo *Kachní farmy (1954)* natáčel převážně pro ministerstvo zemědělství. Výjimkou byl film *Motýli tady nežijí* z roku 1958 o kresbách židovských dětí z Terezína, za který získal v roce 1959 hlavní cenu na MFF v Cannes.

Ani tvorba Jiřího Lehovce neustala a vznikají portréty malířů jako *Ludvík Kuba (1951)* a následně film *Barevný svět Otakara Nejedlého (1954)*. V roce 1957 natočil *Příběh staré řeky*, kde ukázal proměnu krajiny při výstavbě slapské přehrady na Vltavě. Nezapomíná ani na naši metropoli a natáčí filmy *Praha, matka měst (1958)* a *Napříč Prahou (1958)*.

V roce 1951 vzniká *Československý armádní film (ČAF)*, jehož posláním bylo natáčet filmy na zakázku, nebo-li filmy na objednávku sloužící pro vnitřní i vnější potřeby armády. Za předchůdce ČAF se dá pokládat *Foto a kinematografické oddělení* založené roku 1919 Ministerstvem národní obrany, jehož cílem bylo natáčet filmy vojensko-propagační či vojensko-výchovné.

V ČAF vznikaly filmy jak dokumentární, výcvikové, tak i hrané. Dokumentární tvorbu lze charakterizovat jako propagační, propagandistickou, reportážní, stříhovou, vědecko-populární i nezávislou.

²⁰ NAVRÁTIL, A. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. s. 61.

Mezi režiséry, kteří zde působili, patří například Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa. Jejich spolupráce začala již během studií na FAMU a společný film *Za život radostný* (1951) byl vyznamenán Státní cenou. Ze společné cesty do Číny vzešla série politických dokumentů jako *Lidé jednoho srdce* (1953), *Z čínského zápisníku* (1954) či *Stará čínská opera* (1954). Jasný později na tuto dobu vzpomíná: „... pozdější předseda čínské vlády Čou En-Laj mě zavřel do pokoje v hotelu Dálný východ a řekl, že teprve až dopíšu a on scénář schválí, budu moci ven. Krmili mě dobře, poskytli mi veškerou péči, musel jsem však psát, tak jsem se snažil, aby byl scénář rychle hotový a byl co nejlepší, abych už byl na ulici – vždyť jsem dosud Peking viděl jen z autobusu cestou z letiště! Všechno dobře dopadlo, Čou En-Laj, Maova pravá ruka, scénář schválil a mohl jsem do žáru pekingského slunce. Celovečerní film *Lidé jednoho srdce* (1953), pochopitelně barevný, jak při barvách Číny ani není jinak možné, dostal Mao Cetungovu cenu a československou státní cenu, a to bylo dobře. Po návratu mi aspoň dočasně pomáhalo v mé kontroverzní filmové činnosti.“²¹

Z již samostatné dokumentární tvorby Jasného můžeme jmenovat například *Bez obav* (1955) o slavnostní přehlídce v Praze na Letenské pláni. Kachyňa na rozdíl od Jasného nevybočuje z tehdejšího výrobního proudu a natáčí v roce 1958 filmy *Čtyřikrát o Bulharsku*, *Město má tvář* a *Stráž na Balkáně*. Následně se jak Kachyňa, tak Jasný věnují více hranému filmu než dokumentu.

František Vláčil o době v ČAF pronesl: „Nikdy jsem nebyl u nikoho pomocným režisérem a ani jsem nenavštěvoval žádnou filmovou akademii, takže Armádní film byl pro mne tovaryšskou školou.“²² Z jeho rozsáhlé tvorby uvedme dokumenty *Dopis z fronty* (1956), *Posádka na štítě* (1956) či *Skleněná oblaka* (1958).

Velký den (1952) Ivana Friče nebo *Jsme připraveni* (1953) Jána Lacka jsou reportáže z vojenských přehlídek a oficiálních příležitostí. *Puškou aj*

²¹ ŠMÍDRKAL, V. *Armáda a stříbrné plátno*. Praha: Naše vojsko, 2009. ISBN 978-80-206-1022-5. s. 35.

²² Tamtéž, s. 30

valaškou (1956) Václava Hapla či o vojenském sportu *Berlín (1956)* , mají také místo v *Armádním filmu* padesátých let. Film *Rozloučení s Klementem Gottwaldem (1953)* Ivo Tomana byl dokumentem politické propagandy. Smrt Klementa Gottwalda, zde byla zobrazena jako bolestná zpráva nejen pro Československo, ale pro celý svět. Dokumenty nezabývající se politikou, ale zaměřené spíše na uměleckou hodnotu se dají označit filmy Vladimíra Sise *Cesta vede do Tibetu (1956)*) nebo *Velká zkouška (1957)* a *Zápisník z Tibetu (1957)*.

1.7. Šedesátá léta

V šedesátých letech nastala doba větší liberalizace a mladá generace filmařů měla možnost využít vlivu francouzské *nové vlny*, ovlivněné postupy *cinéma-verité*²³, který vnesl do dokumentů větší bezprostřednost a autentičnost. Tato *nová vlna*, měla poskytnout tvůrcům dokumentárního filmu větší volnost při jejich tvorbě, práce s neherci, žádný pevný scénář a místo komentáře využití reálných zvuků, to vše mělo dokument přiblížit k reálnému životu. Avšak tyto „neomezené“ možnosti, která tato doba nabízela, stále ovlivňovala existence cenzury.

Režisér Jiří Weiss měl na tuto dobu velmi optimistický názor: „Ten takzvaný československý zázrak má jednoduché příčiny, a to nikoli generační: v Československu lze točit filmy, které nikde jinde na světě točit nelze. V našem studiu existuje režisérská kinematografie. Režisér – nikoliv producent – je u nás pánem. Může točit film prakticky jak dlouho chce, s kým chce, má velkou tvůrčí svobodu. V tom je celý zázrak.“²⁴

Názor Jiřího Menzela lze charakterizovat jeho prohlášením: „Něco takového může vzniknout jedině ve státě jako je tehle, protože jenom ve státě, kde není nikdo za nic odpovědný, se svěří milionové částky lidem, které nikdo

²³ Cinéma-verité je francouzský dokumentární styl, ve kterém se nezasahuje do snímané situace, bez kladení otázek, jen prosté zaznamenání situace, kdy bylo možné použít i skrytou kameru.

²⁴ ŠMÍDRKAL, V. *Armáda a stříbrné plátno*. Praha: Naše vojsko, 2009. ISBN 978-80-206-1022-5. s. 51.

nezná. Takže ten binec, který umožnil, aby se holič stal ředitelem fabriky, umožnil de facto i vznik nové vlny.²⁵

Jiří Papoušek jako jeden z prvních použil ve své tvorbě prvky cinémarvérité, jako tomu bylo ve filmu *Třikrát o dnešku (1961)* zobrazující portréty tří komunistů. Jeho zcela jiným přístupem ke skutečnosti a zobrazované osobnosti, při které skutečnost nevnímal jako strnulý souhrn faktů, ale jako protikladně se utvářející historický proces a člověka jako atraktivního tvůrce tohoto procesu. Podal tak živý obraz tří lidí, který svou bezprostředností a otevřeností překonal již navyklá schémata.²⁶ Publicistická reportáž *Berlín srpen 1961* z téhož roku, reagovala na události tzv. berlínské krize. V *Hokeji z kabiny (1963)*, pronikl při zápase do šaten obou hokejových mužstev a zobrazil tak zákulisí plné fyzického i psychického vyčerpání a napjatou atmosféru obou družstev. Papoušek tímto filmem ukázal další možnost zpracování sportovní tematiky.

Vznikají dokumenty jako *Pytel blech (1962)* Věry Chytilové, který se dá označit spíše jako hraný film, jelikož autorka zpracovala smyšlený děj, se smyšlenými postavami a smyšleným konfliktem. Chytilová přesto o filmu řekla: „Pytel blech jsem točila jako dokumentární film, v němž jsem si vytkla za cíl maximální pochopení a postižení skutečnosti.“²⁷

Zmíněný dokument Věry Chytilové vznikl ve *Studiu populárně-vědeckého filmu*, kde v té době tvořil i Kurt Goldberger, z jeho děl jmenujeme například, film *Zpomalený život (1962)*, *Děti bez lásky (1963)* nebo *Lidé (1965)*. Film *Knihy lidských osudů (1967)* se pro něj stal rozhodným. Jeho původní záměr natočit snímek k oslavám tisíciletého výročí Pražské židovské obce, byl uvedením původního protinacistického komentáře pochopen tehdejšími politickými činiteli jako protikomunistický a jen díky příchodu Pražského jara nebyl zakázán. Přesto Goldberger rok poté emigroval. Nelze rovněž opomenout naučné filmy Radúze Činčery, jako například *Tanec kolem*

²⁵ ŠMÍDRKAL, V. *Armáda a stříbrné plátno*. Praha: Naše vojsko, 2009. ISBN 978-80-206-1022-5. s. 52.

²⁶ NAVRÁTIL, 1985, s. 85

²⁷Tamtéž, s. 88

tance (1961) nebo *Paridův soud (1962)*. V *Romeo a Julie 63* z roku 1964, sleduje průběh inscenace Shakespearovy hry v režii Otomara Krejčí v Národním divadle a zároveň interpretuje tuto tragédii na potřeby tolerance a dialogu u mladých lidí.

Přestože televize začala vysílat již v roce 1953, do každodenního života diváka výrazněji vstupuje až v polovině 60. let. Na obrazovkách se začínají stále více objevovat zpravodajské pořady, proto o tradiční filmový týdeník přestává mít divák zájem. Rovněž je televizní vysílání využíváno k připomenutí událostí z druhé světové války dorůstající mladé generaci. A současně s tím jsou jim předkládány obrazy zdánlivě poklidného současného života.

Mezi populární žánry patří kromě fejetonu a eseje také anketa, která se objevuje ve filmu *Občané s erbem (1966)* Víta Olmera, o potomcích české šlechty žijící v podmínkách nového politického systému. Olmer na základě jejich odpovědí zobrazil ironickým způsobem neustálé prověřování obyvatel této země. Stejný žánr se objevuje ve filmu *Moravská Hellas (1964)* Karla Vachka. Film byl zakázán, neboť poukazuje na zákulisí strážnických folklórních slavností a zesměšňuje jejich pompéznost a komercializaci.

Evald Schorm ve spolupráci s Janem Špátou využil anketu ve filmu *Proč (1964)*, kde si kladli otázku: „Proč klesá porodnost?“ Na povrch tak vyplývají další existenční problémy jako je bytová krize, nedostatek školek a další potíže tehdejší doby. V dalším společném snímku *Zrcadlení (1965)*, autoři kladli otázky, o smyslu života, jeho hodnotách a smrti, těžce nemocným lidem, alkoholikům a lidem, kteří se již pokusili o sebevraždu. Schorm natočil i filmy na zakázku, jako tomu bylo v případě snímku *Odkaz (1965)*, pro Československé aerolinie o současném Řecku a film *Žalm (1965)* tvořící montáž záběrů ze Staronové synagogy a z různých českých židovských hřbitovů, připomínají tragický osud Židů. Následoval snímek *Carmen nejen podle Bizeta (1968)*, celovečerní film *Zmatek (1969)* a *Etuda o zkoušce (1976)*.

Významná je i samostatná tvorba Jana Špáty. Ve filmu *Největší přání* (1964) klade otázku mladým lidem z různých sociálních vrstev: „Jaké je tvé největší přání?“ Získává tak názory na lásku, přátelství a život vůbec. Podobně zaměřené jsou i jeho další filmy: *Respice finem* (1967) o životě starých žen z horských samot, *Poslední dějství* (1970) o ženách z domova důchodců. Cestopisné filmy o Irsku: *Země sv. Patrika* (1968) a *Znamení krve* (1968) z cest po zakarpatských republikách, o Arménech je film *Vracejí se domů* (1968).

Uvolněná doba umožňovala dostat se více za hranice státu a to se projevilo i na natáčení cestopisných filmů. Jaroslav Šikl natočil *Dvě města* (1964) o Riu de Janeiru a Brazílii. Ve stejném roce vznikl snímek *Vyslanci v montérkách* o práci československých montérů v Indii, Brazílii a Sýrii. Radúz Činčera natočil v roce 1965 *Buřiči a buřinky, Pohled přes plot z cesty do Anglie*. A. F. Šulc zase zobrazil Tunisko ve filmu *Cestou k oáze* (1965).

Úspěch měla i tvorba zaměřená na téma kultury a umění. Nezaobírala se dílem umělců, jak tomu bylo doposud, nýbrž jejich osobností a jejich životem. Jedním z takových filmů byl *Žít svůj život* (1963) Evalda Schorma o fotografu Josefu Sudkovi. *Podivuhodný kouzelník* (1965) Zdeňka Kopáče pojednávající o národním umělci Vítězslavu Nezvalovi či *Úzkost* (1966) o malíři Toyen. Jiří Gold natočil dokument o malíři a spisovateli Josefu Čapkovi *Kulhavý poutník* (1967).

I v *armádním filmu* nastávají změny a reportážní film *Zimní hudba* (1963) Milana Růžičky odstartovala novou éru vojenské dokumentaristiky. V tomto snímku ukazuje vojáky jací jsou, ne jací by měli být. Reportáž *Sedmnáct hodin* (1964) se stala jedním z prvních „problémových“ filmů, jelikož zobrazil opravdovou práci vojáka ve vší své nahotě a surovosti, včetně morálních nedostatků. Ve filmu *Čas náš vedlejší* (1966) využil anketu stejně jako Karel Forst ve svém filmu *Muži* (1967), ve kterých za pomoci kladených otázek ukázali vojáky ne jako zapálené pro vojenskou službu, ale jako obyčejné lidi s prostými názory a touhami. Pro *armádní film* natočil Rudolf Adler dokument *Pět dopisů Karla Hiršla* (1968) či *Za vojáčka mňa vzali* (1968). V jednom rozhovoru z roku 2007 se Adler o tomto období vyjádřil:

„Byli jsme inspirováni francouzským filmem. Experimentovali jsme s formou, se strukturou obrazu, se strmostí. Vyvolávali jsme v teplejších vývojkách, obraz jsme točili na zvukový materiál a tak podobně. A natáčeli jsme kontaktní záznamy, což byla někdy dost práce. V armádním filmu měli, ale vynikající zvukové oddělení, zvukaře Zdeňka Picmausse, Karla a Stanislava Cajthamlovi.“²⁸ Svě místo v *armádním filmu* měly vědecko-populární filmy jako *Iluze letu* (1961) Františka Karáska, *Malý raketový přírodopis* (1965) Vladimíra Horáka. Z historicky stříhových filmů natočených v 60. letech uvedme například *Lidice* (1965), *Devět kapitol ze starého dějepisu* (1969) Pavla Háši nebo *Čas křídel* (1966) Pavla Mertla. Přestože se povedlo natočit filmy dříve nemožné i dále byli autoři nuceni točit filmy na objednávku, jako byl film Pavla Háši *Pevný Bod* (1965).

Události kolem Pražského jara roku 1968 byly podnětem ke vzniku několika filmů o stávkách studentů a zklamání z politického vývoje, jako například *Dejte nám svět* (1968) Jana Němce, *Deset bodů* (1968) Milana Maryšky či *Ticho* (1968) Milana Peera. Invazi vojsk Varšavské smlouvy zpracoval Jan Němec ve snímku *Oratorium pro Prahu* (1968), který následně vysílala řada zahraničních televizí. Dokument *Zmatek* sestříhaný E. Schormem z autentických záběrů okupované Prahy, natočených kameramany S. Mílotou, J. Macákem, J. Ortšnepem a I. Vojnárem, zachycuje vývoj srpnových a následných událostí. Záběry raněných lidí v nemocnicích jsou doprovázeny hudbou P. I. Čajkovského. Přestože byl dokument dokončen roku 1969, do kin byl uveden až v roce 1990. Stejně události ukazuje dokument *7 dní...* Rudolfa Krejčíka, který byl sestříhán v Kanadě a v naší zemi ho uvedla televize až v roce 1992.²⁹

1.8. Sedmdesátá a osmdesátá léta

Srpnové události z roku 1968 se negativně podepsaly na dalším rozvoji a tvorbě českého filmu. Na rozdíl od 60. let se měla tvorba zaměřit na

²⁸ ŠMÍDRKAL, V. *Armáda a stříbrné plátno*. Praha: Naše vojsko, 2009. ISBN 978-80-206-1022-5. s. 72.

²⁹ PTÁČEK, 2000, s. 450-451

politickou angažovanost v souladu s potřebami komunistické strany. Ptáček ve své knize *Panorama českého filmu* se k tomuto období vyjadřuje: „Z rány, kterou různými čistkami a prověrkami utrpěl český film, se dokumentární film začal vzpamatovávat až v letech 1974-75. 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 přijímač stal nezbytným vybavením všech domácností.“³⁰

Přes všechna omezení se dařilo stříhovému dokumentu. Drahoslav Holub k 50. výročí založení KSČ vytvořil dokument zobrazující portréty prvních dělnických prezidentů republiky, jako *Klement Gottwald (1971)* nebo *Antonín Zápotocký (1971)*. Rudolf Krejčík shrnul zajímavou formou marxistické hodnocení role individuálního teroru v dějinách ve filmu *Atentáty (1975)*. Celovečerní cyklus stříhových dokumentů *Potomci a předkové* vznikl od počátku 70. let za spolupráce Drahoslava Holuba, Josefa Šurana a historika doc. Dr. Jaroslava Matějky. Je určen mladé generaci, které chce ukázat složitou cestu k socialismu. Celý cyklus byl rozdělen na díly, *Čas zrady, čas naděje (1972)*, *Vzplanutí ohně (1973)*, *Čas rozhodnutí (1975)*, *Léta budování (1977)*, *Zrození nového času (1977)*, *Cesta k pramenům (1978)*, *Semena nenávisti (1979)*, které představují rozhodující momenty tohoto období. Politické snímky *Šťěstí koruny (1970)* nebo *Čína a Mao (1976)* patří mezi tvorbu Bohuslava Musila. V letech 1974 a 1979-80 vznikl cyklus filmů *Má vlast* Františka Říčky a Miroslava Burgera. Kdy použití hudby Bedřicha Smetany mělo za účel „... zobrazit naši současnou socialistickou vlast a náš způsob chápání tohoto pojmu podat emotivní obraz grandiózního úsilí našeho lidu o vybudování a mírové zabezpečení socialismu v naší vlasti.“³¹

³⁰ PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7. s. 451.

³¹ ŠMÍDRKAL, V. *Armáda a stříbrné plátno*. Praha: Naše vojsko, 2009. ISBN 978-80-206-1022-5. s. 112.

Po přechodu z *armádního filmu* do *Krátkého filmu* natočil Václav Hampl svá vrcholná díla, *Člověk neumírá žízni* (1970) zabývající se drogovou závislostí, *Cena vítězství* o vrcholovém sportu a hranicích lidských možností a o ekologii natočil *Lesy umírají tiše*. „Ve svých esejích se Hampl zamýšlí nad tím, jak civilizace ovlivňuje životní prostředí, vnitřní svět člověka, jeho individualitu, kam spěje vývoj našeho života, přičemž svou naléhavou a sugestivní výpovědí chce obrátit pozornost k těm aspektům života, které hrozí katastrofou. Závažná poselství jsou sdělována krásnou formou, neboť autor chce diváka zaskočit, překvapit, působit přímo, emocionálně, chce vyburcovat ze zaběhlé cesty jeho zamyšlení.“³²

František Vláčil se vrátil k dokumentární tvorbě a natočil snímek *Praha secesní* (1974). Ostatně jako další tvůrci, kterým byla zakázána či pozastavena možnost natáčet hrané filmy a proto přešli k filmu dokumentárnímu. Mohly tak vzniknout snímky *Čas je neúprosný* (1978), či film na zakázku pro rakouskou televizi, *Praha, neklidné srdce Evropy* (1984) Věry Chytilové. Neobyčejní a mimořádní lidé, posedlí například prací, se objevují v tvorbě Drahomíry Vihanové. Aby byla schopna zachytit jejich názory a způsob života proniká do jejich prostředí, kde s nimi tráví nějakou dobu. Z její tvorby uvedme například film *Poslední z rodu* (1977), *Dalešická suita* (1978), *Hledání* (1979), *Den hlavního inženýra* (1981), *Rozhovory* (1983) nebo *Otázky pro dvě ženy* (1984).

Neustává ani tvorba Jana Špáty, filmy *Samota* (1972) a *Hlavně hodně zdraví* (1986) se navrací k tématům o starých lidech. Témata o invalidních či nemocných lidech otevírá ve filmech *Svítil slunce?* (1970), *Vstaň a chod'* (1987) či *Carpe Diem* (1988). Umění obdivuje ve snímcích *Prahou zněl jazz* (1974), *Kreutzerova sonáta* (1979) nebo *Variace na téma Gustava Mahlera* (1980). O krásách přírody natočil filmy *Šumavské pastorále* (1975), *Australský víkend*, *Velikonoce v Mexiku*, *Vánoce v Africe*, všechny vyrobeny v roce 1971. Stále tvoří i anketní filmy jako *Odsouzení* (1979), *Pře o vepře* (1981) a *Největší přání II.* (1989), kde navazuje na někdejší svůj dokument *Největší přání* z roku

³² PTÁČEK, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7. s. 452.

1964, v němž konfrontoval přání lidí z původního snímku, nyní již rodičů a dětí.

Viktor Polesný je další významnou osobností dokumentárního filmu. Některé jeho filmy byly zakázané, jako tomu bylo například u snímku *Poločas rozpadu* (1986), který zachycuje problematiku drog. Později byl opět vyndán z trezoru a získal mnoho ocenění. O tom, proč byly některé filmy zakazovány se vyjádřil: „Už se nepamatuju, z jakého důvodu nesměly některé filmy na veřejnost, ale někdy to byly naprosté blbosti. Film o *Portě* byl zakázán hned po dokončení, protože nepodával „pravdivý obraz“ současných mladých lidí. Natočil jsem třeba film o Ladislavu Peškovi. Jmenoval se *Narozeniny*. Před natáčením mi říkal: „Víte, mám sen, který se mi pořád vrací. Jdu takovou kamenitou krajinou a potkám vůz s komedianty. Sunou se od štace ke štaci, blbnou, hrají si a zpívají. V jednu chvíli se jedna dívka oddělí, odběhne od nich a já najednou vidím běžet k obzoru svoji maminku.“ Tak my vám ten sen natočíme, povídám. Komedianti jedou, najednou se jedna herečka odpojí, běží k horizontu, párkrát se pootočí. Hrála ji Lenka Pichlíková, byla to jeho přízeň. Ale to jsem nevěděl! Seděl v projekci a najednou mu zatrnulo: „Ježišmarjá, vždyť to je Lenka! Ta je jak moje maminka, úplně stejná!“ Strašně ho to dojalo. Jenže tam taky seděl cenzor, a ten se nedojal. Lenka se před premiérou provdala do Ameriky a bylo to v hajzlu. Jindy jsem při nějakém průšvihů argumentoval: „Ale vždyť v tom filmu je všechno pravda!“ A šéfredaktor mi odpověděl: „Kdy vy už konečně pochopíte, že mě pravda nezajímá. Já jsem propagandista!“ Takový to byly časy.“³³ Po pádu komunismu natočil trilogii *Naděje, Zrada a Bezčasi* (2007) zachycující dobu šedesátých a sedmdesátých let tak, jak ji prožíval běžný člověk. Při své tvorbě vycházel z archivních materiálů nejen *Krátkého filmu*, ale i *České televize*.

Kontroverzní témata volí v 80. letech Vladislav Kvasnička, kdy ve svém filmu *Do deště a do sluníčka*, natočeném již na fakultě, ukazuje situaci Romů ve školách. Ve snímku *Aby si lidé všimli* (1988) představuje hnutí

³³ XANTYPA. *Viktor Polesný*. Dostupné z: <http://old.xantypa.cz/articles.asp?ida=1858&idk=845> [cit. 2012-02-01].

skinheads a punk nebo ve filmu *Zapovězená láska (1990)* se zabývá tématem homosexuálních vztahů.

Během studií Hana Pinkavová vytvořila portrét Hermíny Týrlové *Já tomu říkám nedrcat se o nebesa (1979)*, následoval celovečerní film *Přijď, ať zase omládnou (1985)*, kterým původní snímek o Hermíně Týrlové rozšířila o výpovědi přátel. V roce 1982 natočila dokument *Třináct*, jenž ukazuje každodenní život ženy a jejích třinácti dětí.

1.9. Devadesátá léta

Sametová revoluce v listopadu 1989 přinesla radikální změny i do oblasti dokumentární tvorby. Kladným momentem byl zánik cenzury, z druhé strany je toto období poznamenáno nedostatkem finančních prostředků. Z kin zmizely dokumenty, které se promítaly před hlavními filmy. O této situaci se Olga Sommerová vyjádřila: „Byla to depka hrozná. Ale zase se absolutně potvrdilo, že všechno zlý je pro něco dobrý. Přišlo video a s ním nová svoboda v dokumentárním filmu. Natáčení na celuloid mělo půvab, vonělo filmařinou, ale bylo těžkopádné, drahé, zatímco technologie videa nám dala neomezené množství materiálu. A to mě uchvátilo, protože dokumentarista potřebuje k lovu autenticity nechat běžet kameru. Když pak přišly počítačové střížny, to už byla úplná senzace na place.“³⁴ V devadesátých letech se dokumentaristé snažili zachytit nový pohled na minulost a vyrovnat se s ní a to skrze osudy lidí, kteří byli stíháni minulým režimem. Příkladem mohou být filmy, *Zpráva o jednom procesu (1993)* Jana Němce, *Posel bezvýhradné lidskosti (1993)* Václava Borovičky, *Cesty do nebe (1996)* Martina Vadase nebo *Sladké století (1997)* Heleny Třeštíkové a *Charta 77 (1997)* Angeliky Hanauerové. Další často zpracovaná témata devadesátých let byla ta, dříve úmyslně ponechávána v ústraní, jako osudy handicapovaných lidí a dalších společenských menšin.

O další rozvoj dokumentární tvorby se zasloužila televizní a produkční společnost Febio, založená v roce 1992 Fero Feničem, který tak vytvořil

³⁴ Oficiální webové stránky Olgy Sommerové. Dostupné z : www.sommerova.cz [cit. 2012-02-06].

základnu pro nezávislou dokumentární tvorbu. Fenič již během studií zaujal svými filmy *Člověčina* (1974), *Labutia pút'* (1976) či *Ako sa pán Kráľovič stal kráľom* (1977). Výjimečné jsou také jeho krátké snímky *Tam a zpět* (1980), jenž byl oceněn v roce 1990 jako nejlepší československý dokument let 1969–1989, nebo *Tak som prešla veľký svet* (1982), *Batromijov dom* (1984). Z jeho pozdější tvorby jmenujme *Vlak do dospelosti* (1990) o brancích, kteří se narodili roku 1969 a nyní nastupují na základní vojenskou službu.

Společnost *Febio* se představila ve veřejnoprávní televizi cyklem *OKO*³⁵, jehož prvních šest dílů *Osud-potial'* (1992) o životě v nejuvdálenějších obcích Československa, *Praha slzám nevěří* (1992) o absurditě života na Podkarpatské Rusi, *Vúdci* (1992) o jednom předvolebním dni leadrů politických stran, *Všichni dobří voliči* (1992) o prvním dni voleb ve věznicí, domově důchodců a romské vesnici, *Bůh s námi* (1992) o cestě slovenského národa k Bohu a hlavně film *Nejšťastnější den Anny Mečiarové* (1992), o matce slovenského premiéra Vladimíra Mečiara, realizovaný v den vyhlášení samostatnosti Slovenska, který natočil právě Fero Fenič.

Kromě dokumentárního cyklu *OKO*, *Jak se žije*, *Okno k susedům*, *Cestománie* či *GENUS* vyrobilo *Febio* i dokumentární cyklus *GEN*³⁶, na jehož vzniku se podílela i Olga Sommerová, jedna z významných českých dokumentaristek. Natočila více než sto děl, za která dostala na třicet ocenění doma i v zahraničí. Sommerová se ve svých filmech zabývá sociálními tématy a mezilidskými vztahy, portréty obyčejných lidí i významných osobností, fenomény společenského a uměleckého života, feminismem a politickou historií naší země.³⁷ Z její tvorby jmenujme například *Konkurz na rok 2000* (1979), oceněn hned několika cenami; a to Zvláštní cenou poroty, Cenou

³⁵ OKO - pohled na současnost, tento periodický dokumentární pořad, jenž byl reflexí života společnosti se stal jedním z nejsledovanějších dokumentárních pořadů Československé i České televize a předchůdcem mnohých dnešních úspěšných investigativních pořadů českých televizních stanic.

³⁶ V roce 1993 začala Československá televize vysílat pořad GEN (Galerie elity národa), stal se společenským fenoménem a nejsledovanějším dokumentárním cyklem celých devadesátých let, dodnes nebyl žádným jiným cyklem překonán. Zaměřoval se na portréty lidí, o kterých se do té doby nesmělo mluvit nebo o nich nikdo nevěděl.

³⁷ Oficiální webové stránky Olgy Sommerové. Dostupné z: www.sommerova.cz [cit. 2012-02-06].

studentské poroty, Academiafilm 1980, FFM Trutnov 1981. Jak žijí děti z rozvedených rodin svěřené otcům se zabývá ve filmu *S tebou táto* (1980). Téma o ženách závislé na alkoholu zpracovala ve snímku *Jednotřídka* (1981), *Talentované děti* (1986) pojednává o hudebně a matematicky nadprůměrně nadaných dětech. Dokument *Přítelkyně* (1991), o kterém prozradila: „...vyprávěl o dvou ženách, jedna žije tady, druhá v Německu, a mají podobné osudy: obě vdané jedna za psychologa, druhá za psychiatra, obě v domácnosti, matky dětí, intelektuálky, vyrovnané, moudré. Natočila jsem film o obyčejných holkách, a přesto měl obrovský úspěch. Tehdy jsem zjistila, že lidi asi chtějí prožívat i neobyčejné osudy obyčejných lidí. Byl to dokument o mateřství, manželství, lásce a nevěře. Ale především byl o mně, o mé čtyřicítce. O mém stárnutí.“³⁸ Se svým manželem Janem Špátou natočila dokument *Máňa* (1992), o mladé recidivistce ve výkonu trestu, na který následně navázala dílem *Máňa po deseti letech* (2003) a okusila tak sílu časosběrného dokumentu. Je autorkou televizní série portrétů *Ženy charty 77* a několika dílů 13. komnaty. Významným dílem je dokument *O čem sní ženy* (1999) navazující na film *Přítelkyně* (1991), na jehož základě vydala tři stejnojmenné knihy rozhovorů.

Karel Vachek, který nemohl pracovat ani v *Krátkém filmu* a několik let pobýval v emigraci ve Francii a USA natočil tři filmy-romány, které svou úpravou balancují na pokraji dokumentárního filmu, filmové eseje a inscenovaných mystifikací. Jsou jimi *Nový Hyperion, aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1990), kde ústředním tématem jsou volby roku 1990. Linie naznačovaná cestou evokuje linearitu odkud kam v druhém filmu *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu* (1996) a *Bohemia Docta aneb Labyrint světa Lusthaus srdce (Božská komedie)* (2000), ve kterém houba – podhoubí – znázorňuje síť, která neviditelně prorůstá celým (eko)systémem a nad níž trůní nedobytné hrady.³⁹

Politická témata zpracoval Pavel Koutecký ve filmu *Den v parlamentu* (1992) natočený pro cyklus *OKO*, na který navazoval snímek *Zánik*

³⁸ Oficiální webové stránky Olgy Sommerové. Dostupné z: www.sommerova.cz [cit. 2012-02-06].

³⁹ PTÁČEK, 2000, s. 457-458

Československa v parlamentu (1993), či sběrný dokument *Po letech II (1997)*. Na umělecké téma se zaměřil, když natočil pro cyklus *Gen* dokument *Stanislav Libenský*. Natačí také dokumenty věnované Pražskému hradu jako *Odvrácená tvář Pražského hradu (1993)*, *Jak se žije na Pražském hradě (1997)* či *Návrat Plečnika do Prahy (1997)*.

Časosběrnou metodu nalezneme v tvorbě Heleny Třeštíkové, ve které se zaměřuje na osudy konkrétních obyčejných lidí. Od roku 1980 až do roku 1986 sledovala několik manželských párů a ze vzniklého materiálu vzešel televizní šestidílný cyklus *Manželské etudy*. Později se k tématu vrátila a vznikl film *Manželské etudy po dvaceti letech (2005)*. Nesmíme opomenout dokument *Marcela (2006)*, který začal vznikat roku 1981, kdy sledovala vztah a osud Marcely a Jiřího. Později se zaměřila pouze na život Marcely a vzniká již zmíněný dokument *Marcela*. Následuje *René (2008)*, druhý celovečerní dokument uvedený v kinech, navazující na cyklus *Řekni mi něco o sobě*. V tomto snímku sleduje život mladého recidivisty. Třetím celovečerním dílem je *Katka (2010)* o životě mladé narkomanky.

V *armádním filmu* se v devadesátých letech otevřely trezory s dříve politicky nepřipustnými filmy a na světlo se dostává konečně dokončený snímek o okupaci Československa armádami Varšavské smlouvy, *Konec experimentu (1990)* Vladimíra Horáka. Díky znalci archivních materiálů Karlu Forstovi vznikly stříhové dokumenty jako *Cesta domů po 45 letech (1990)*, *Z Ohamy do Plzně (1990)*, *Nepokořená křídla (1990)*, *Mít otce generála (1991)* nebo *Ani stopy po hrdinovi (1991)*. Rozhodnutí o privatizaci *armádního filmu* znamenalo jeho zánik a to v roce 1999.

1.10. Současnost

V současné době lze zaznamenat nárůst zájmu o dokumentární film, s kterým se setkáváme nejen na televizních obrazovkách, ale stále častěji se znovu vrací na plátna kin. Důkazem toho jsou úspěchy našich dokumentaristů na domácí i mezinárodní scéně. Současná doba umožňuje autorům využít plně jejich tvůrčí schopnosti.

Z velké škály soudobých děl uveďme například kontroverzní snímek, *Český sen (2004)* od Filipa Remundy a Víta Klusáka o hypermarketu, který nebyl. Záměrem autorů bylo ukázat jak dalece lze reklamou ovlivnit člověka, k čemu je schopna jej přimět a následně ukazují reakce zklamaného zákazníka, který se cítí být podveden. Tato dvojice později natočila neméně kontroverzní snímek *Český mír (2010)*, o rozporuplných názorech občanů a představitelů jednotlivých obcí a zástupců politických stran na umístění amerického radaru v českých Brdech. Oba tyto filmy nazývají dokumentární komedií.

Pavel Koutecký začal v roce 1992 natáčet svůj časověný dokument *Občan Havel (2007)*, ve kterém sleduje vývoj Václava Havla jako prvního demokratického prezidenta. Zachytil jeho lidskou podobu bez zkreslování a idealizování. Po Kouteckého tragické smrti, dokončil film Miroslav Janek. O Václavu Havlovi také natočili dokument Jan Novák a Adam Novák - *Občan Havel přikuluje (2009)*.

Erika Hníková natočila úspěšný snímek *Ženy pro měny (2004)*, který zobrazuje komicko-tragickou formou touhu žen upoutat na sebe pozornost svým zevnějškem a dobýt tak lepšího postavení, dostat se do společnosti vyšší třídy, žít tzv. ideální život s dostatkem finančních prostředků, majetkem a obdivovateli. Autorka navazuje bližší vztah s těmito ženami, aby získala co nejvíce informací o jejich způsobu života a jejich názorech. Daří se jí tak odhalit, jak tvrdě se platí za pomíjivou krásu. Podobný způsob zpracování můžeme najít i v dalším jejím dokumentu nazvaný *Nesvadbov (2010)* o starostovy, bývalém generálovi, který si uvědomuje závažnou situaci ve své postupně vymírající vesnici. Toto se snaží vyřešit velmi osobitým způsobem, když vybízí místní občany k plození dětí rozhlasem nebo uspořádáním seznamovacího večírku pro nezadané.

2. PRAVDIVOST A ODRAZ REALITY V DOKUMENTÁRNÍM FILMU

2.1. Co je to dokumentární film

Dokumentární film je specifickou formou kinematografie. Najít definici, která by charakterizovala tuto filmovou tvorbu je možné, ale rovněž můžeme namítnout, že žádná zcela přesná definice dokumentu vystihující jeho charakteristiku v plném rozsahu nikdy neexistovala.

Émil Littré jako první uvedl pojem *documentaire* a to v jednom z vydání slovníku francouzského jazyka. Poprvé se setkáváme s tímto výrazem v souvislosti s článkem o stavbě slavného pařížského mostu Pont-Neuf v 16. století, kdy pro lepší posouzení byl projekt nakreslen v reálné podobě, aby veřejnost mohla díky dokumentárnímu hledisku posoudit, který z navrhovaných projektů je lepší.⁴⁰

Výraz *dokumentární* také použil v únoru 1924 John Grierson ve filmovém přehledu pro New York Sun, aby definoval film Roberta Flahertyho *Moana*. Do té doby, byl tento výraz používán Francouzi pouze pro označení cestopisných filmů. Později Grierson tento pojem definoval jako: „Tvůrčí prostředek vyjádření skutečnosti“.⁴¹

Dle Flahertyho „Předmětem dokumentárního filmu – tak jak jej chápu já – je život ve tvaru, v jakém skutečně existuje. To ovšem neznamená, jak se mnozí domnívají, že úkolem režiséra dokumentárního filmu je natáčet bez výběru sérii šedých monotónních záběrů.“⁴²

⁴⁰ ŠTROBLOVÁ, 2009, s. 98

⁴¹ GRIERSON, J. *O vývojových a estetických problémech dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 5.

⁴² SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 68.

Sklenář zase na otázku co je dokumentární film, ve své knize *Deset kapitol dokumentárního filmu*, odpovídá velmi stroze, přesto vtípně: „Dokument je dokument!“⁴³

Bill Nichols a jeho definice „dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorie, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do živého světa“⁴⁴ vychází ze tří vět a to:

- 1) Dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se ve skutečnosti stalo.
- 2) Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech.
- 3) Dokumenty vyprávějí příběhy o tom, co se děje ve skutečném světě.⁴⁵

Pokud nahlédneme do encyklopedie je zde pojem dokument chápán jako „... zobrazování skutečnosti metodou přímé a konkrétní svědecké výpovědi v podobě autentického, průkazného a faktograficky co nejplnohodnotnějšího obrazu a zvuku. Autorský záměr se uplatňuje zejména při výběru faktů, objevování nových vztahů a vzájemných souvislostí.“⁴⁶

V těchto definicích můžeme nalézt určité shodné prvky, ale také se můžeme setkat s jejich kritikou. Asi nejvýraznějším kritikem těchto definic o dokumentárním filmu je Jan Gogola ml.⁴⁷, podle kterého „... nedokážeme zachytit ani definici samotného dokumentárního filmu, jestliže za ni nebudeme

⁴³ SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 5.

⁴⁴ NICHOLS, B. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0. s. 34.

⁴⁵ Tamtéž, s. 27-30

⁴⁶ OSVALDOVÁ, B. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Praha: Libri, 2007. ISBN 978-80-7277-266-7. s. 57.

⁴⁷ Jan Gogola ml. absolvoval roku 2001 u Karla Vacheta na Katedře dokumentaristiky FAMU. Jeho disertační práce s názvem *Smrt dokumentárního filmu* zvedla vlnu diskusí o ne/existenci a pozici diskusí o ne/existenci a pozici dokumentárního filmu. Dnes patří mezi nejdůležitější texty o dokumentu u nás.

považovat například tvrzení, že se jedná o „montáže reálných a nikoliv vizuálních obrazů“, což by znamenalo, že vizuální obrazy nejsou reálné.“⁴⁸

Takový názor zastává i Tomáš Petráň, filmový kritik, podle kterého dokumentární film prakticky zanikl, jelikož jeho funkci od šedesátých let postupně převzala televize. Divákům je tak předkládána zjednodušená forma filmové řeči, díky které se vlastní dokument ztrácí v řadě dalších programů atd. Dokument je tak předkládán ve velmi primitivní podobě a původní prvky filmové řeči se tím vytrácí.⁴⁹

Obecně lze také souhlasit s Nicholsovým názorem, že každý film je dokument.⁵⁰ Z čehož můžeme usoudit, že dokumentární film se snaží předložit určitou skutečnost v sociálním dění a hraný film nám představuje pravděpodobnost, tedy jistou představivost autora o skutečnosti. Ovšem tyto roviny se často prolínají, proto nelze nesouhlasit s vyjádřením Jean-Luc Godarda, že „... všechny velké hrané filmy se blíží dokumentu, stejně jako všechny velké dokumenty směřují k hranému filmu.“⁵¹

Z výše uvedeného vyplývá, že existuje spousta literatury, ve které autoři a jejich kritici uvádějí různé pohledy a jejich ne zcela shodná stanoviska k danému tématu. Tato různorodost názorů a pohledů na samotný význam dokumentu a jeho pravdivost v nás zanechává určité pochybnosti a nutí nás k zamyšlení. Čím to dokumentární film opravdu je? Zda obrazy, děje a události v něm uváděné jsou divákovi předkládány v reálném světle? Zda beze zbytku odpovídají skutečnosti nebo jejich tvorba v sobě samé nese nějaké prvky, které ovlivňují reálný pohled na danou situaci? Pokud je tomu tak, potom kdo, co a jakým způsobem má vliv na tvorbu dokumentu? Pokud někdo tvrdí, že každý film je vlastně dokument, pak proč? Mluvíme-li například o nějaké historické

⁴⁸ FAMU. *Jan Gogola ml.: Smrt dokumentárního filmu*. Dostupné z : <http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/teoreticka-diplomova-prace-jana-gogoly/> [cit. 2011-11-03].

⁴⁹ KOFROŇ, 1999, s. 42

⁵⁰ NICHOLS, 2010, s. 32

⁵¹ GAUTHIER, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6. s. 10.

události, která je později zpracována v podobě fikčního filmu, pak snad lze souhlasit, ale jen do určité míry.

2.2. Fikční versus non-fiction film

„Hraný film nás pomocí svého děje a ztotožněním se s postavami vtahuje do vnitřního filmového času. Vyvolává v nás záměrně emoce, které dokumentární film vyvolávat neumí. Již ze začátku totiž víme, že nejde o fikci a náš prožitek bývá často delší než u filmu hraného. Dokument totiž nevede, ani neurčuje, ale úsudek a rozhodnutí ponechává na nás.“⁵²

Dalo by se říci, že zásadním rozdílem mezi fikčním filmem a non-fikčním je v tom, že zatím co ten první si realitu vymýšlí, ten druhý ji zobrazuje. Nejpodstatnější rozdíl je tedy mezi profesionálními herci vedenými autorem příběhu a sociálními herci, obyčejnými lidmi, kteří hrají roli jim přidělenou životem. Obě skupiny tak něco představují, profesionální herci fiktivní postavy a ti druzí postavy vlastní.

Je pochopitelné, že fikční film divák sleduje mnohdy z důvodu jeho obsazení oblíbenými herci, kteří dokáží podnítit jeho fantazii a emoce. Dokument divák začíná sledovat z důvodu vlastního tématu a výsledný dojem je nebo není podtržen dojmem z výkonu hlavního hrdiny, jímž je sociální herec, který svoji „rolí“ hraje v reálném, nevyumělkovaném prostředí.

Další rozdíl můžeme spatřovat v užití scénáře. Pro fiktivní film je scénář předem připraveným nezbytným nástrojem k vlastní realizaci díla. Zatím co v případě dokumentárního filmu je scénář pouhým vodítkem, který by mělo autorovi poskytnout dostatek volnosti k zachycení pravé skutečnosti.

Dle Adlera chceme-li najít rozdíl mezi hraným filmem a tím dokumentárním je podstatné nechat stranou problém herec a neherec, ateliér či

⁵² ŠTROBLOVÁ, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0. s. 102.

reál, pevný scénář nebo nic. Podstatou a tím skutečným rozdílem je osoba autora a jeho způsob tvůrčí představivosti.⁵³

„Zatím co impulzy vzešlé přirozeně z reality a životní zkušenosti zformuje autor hraného filmu takovým způsobem, že před kamerou je nutno ke zhmotnění, realizaci jeho imaginace vytvořit obraz reality fiktivní – dosud neexistující, autor filmového dokumentu na základě těchže životních zkušeností formuje bezprostředně kamerou obraz reality samé a prostřednictvím jejího výběru, třídění a kompozice zdůrazňuje svoji tvůrčí ideu.“⁵⁴

Je pravdou, že tyto rozdíly nemohou zaručit oddělení dokumentu od fikce, jelikož v některých případech není tak jednoduché rozlišit, zda se jedná o dokumentární nebo fikční film. Záleží na přístupu autora a jeho pojetí daného díla, jeho představ o zviditelnění nejen samotné podstaty, ale rovněž vyzdvižení některých momentů, které umocní celkový dojem diváka.

Film se stává uměním pouze tehdy, projde-li rukama umělce. Ten prostřednictvím zvolené umělecké techniky, pro kterou má nezbytné vlohy a objektivní předpoklady, nám představí svůj estetický a světový názor. Tedy své osobité vidění světa a pojetí smyslu života a existence dá do konkrétního tvaru, formy.⁵⁵

2.3. Role autora

Dokumentarista nám ukazuje svůj úhel pohledu na konkrétní svět. Hovoří z určité perspektivy a tím ji odhaluje. Autor, ať vědomě či nevědomě, dává do dokumentu své subjektivní pocity. „Dokumentarista se vlastně zpovídá ze svých pocitů, reflexů, které v něm skutečnost vyvolává. Vypovídá o své

⁵³ ADLER, 1997, s. 17

⁵⁴ Tamtéž, s. 17

⁵⁵ Tamtéž, s. 18

náladě, v jaké se on sám střetl se skutečností. Buduje pro diváka atmosféru svých pocitů a zážitků.⁵⁶

Lze tedy říci, že dokumentarista jako divák s vlastními představami, názory, předsudky a emocemi, zachycuje obraz určité skutečnosti, kterou následně prostřednictvím svého díla předkládá veřejnosti.

Přesto, jak uvádí Sklenář, by dokumentární tvorba měla být hlavně o skutečnosti, ne o autorovi samotném. Povinností dokumentaristy je tedy zaujmout zodpovědný a nestranný postoj, aby v divákovi nevyvolal mylnou představu.⁵⁷ Jan Špáta zase mluví o takzvaném zrcadlení, které při tvorbě vzniká tím, že autor vyhledává v lidech to, co zajímá jeho. Podle Špáty je to osobitý rukopis, který dělá autora originálním a odlišným od jiných.⁵⁸

Nicholson hovoří o hlasu dokumentu. Ten podle něho charakterizuje autora a vypovídá nejen o jeho tvůrčí vizi, ale i o tom, jak reaguje na danou skutečnost a čeho si všímá, jakou formou a jakými prostředky své postřehy zachycuje. Veškeré tyto pocity a postřehy jej následně vedou k určitým rozhodnutím o vlastním ztvárnění díla.⁵⁹

K zásadním rozhodnutím patří například:

- 1) Kdy stříhat a jaké záběry kombinovat a konfrontovat.
- 2) Jaké zvolit rámování a kompozici záběru (detail či dlouhý záběr, umělé nebo přirozené osvětlení, barevně či černobíle a tak dále).
- 3) Zda nahrát zvuk synchronně v průběhu natáčení nebo zda připojit zvuk později, například v podobě čteného překladu, dabovaného dialogu, hudby, zvukových efektů či komentáře.
- 4) Jestli se držet přesné časové posloupnosti, nebo upravit sled událostí tak, aby podpořil názor či atmosféru filmu.
- 5) Zda použít archivní či filmový materiál a fotografie jiných lidí, nebo se omezit pouze na vlastní záběry.

⁵⁶ SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 11.

⁵⁷ Tamtéž, s. 6-11

⁵⁸ ŠPÁTA, 2002, s. 57

⁵⁹ NICHOLS, 2010, s. 88

- 6) Z kterého dokumentárního modu reprezentace při organizaci filmu vycházejí (zda z výkladového, poetického, observačního, participačního, reflexního, či performativního).⁶⁰

Pavel Koutecký v autorské tvorbě rozlišuje dvě hlavní východiska:

- 1) Autor na základě svých představ si vyhledává určité prvky, které mu umožňují zachytit danou skutečnost dle jeho záměru.
- 2) V případě, že autor rozhodne zachytit jen určitou část příběhu či situace, vyhledá typické momenty charakteristické právě pro tuto část.⁶¹

Autor není pouze tvůrcem vlastního dokumentu, ale rovněž navazuje vhodné vztahy se sociálními herci a následně s divákem. Pokud jde o vztah s divákem má autor možnost stát se jednou z postav snímku, kdy hovoří přímo na kameru nebo během záběru je slyšet jeho hlas. Existují také dokumenty doprovázené komentářem. Zde má autor možnost využít vlastního hlasu nebo, chce-li diváka více zaujmout, použije ke komentování svého díla zajímavého hlasu nebo hlasu známé osobnosti.

2.4. Člověk před kamerou

Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, kteří nepředstírají ani nehrají určitou roli, ztvárňují sami sebe. Čerpají ze svých návyků a zkušeností, proto od nich očekáváme přirozenost a pravdivost. Přesto mají tito hrdinové oproti vyškoleným hercům nevýhodu, neboť většinou neví, jak se mají v přítomnosti kamer pohybovat, jak mluvit, aby vše bylo dobře zaznamenáno. Tito lidé nejsou zvyklí na techniku a štáb lidí nezbytně patřící k vytvoření daného dokumentu. To má jistě nesporný vliv na jejich přirozenost, která se tímto může vytrácet. S vědomím, že jsou natáčeni se mohou snažit kontrolovat své chování a také dění kolem sebe samých. Ne každý člověk si svoji přirozenost v chování je schopen zachovat. Dle Goffmanna „... skuteční lidé

⁶⁰ NICHOLS, 2010, s. 88

⁶¹ KRYLOVÁ, 1985, s. 59-60

představují sami sebe v každodenním životě jinak, než jak se předvádí vědomě přijatá role či fikční představení ...⁶²

Je však možné člověku před kamerou pomoci překonat tento stav nervozity a nepřírozenosti. Tato úloha spočívá na autorovi, který by si měl uvědomit čemu všemu je člověk před kamerou vystaven a dle toho s ním vhodnou formou komunikovat, neboť na této vzájemné komunikaci závisí výsledná podoba dokumentu. Dle Adlera je důležitá snaha minimalizovat přítomnost techniky. Sám však dodává, že je to mnohdy poměrně obtížné a psychicky náročné.⁶³

Proto, jak navodit správnou atmosféru, nabízí Kressl čtyři způsoby:

- 1) Odvést pozornost snímaného člověka nejen od obrazové techniky, ale také od mikrofonu.
- 2) Výpovědi natáčet v návaznosti, případně při akcích, na které je snímáný člověk navyklý ze své profese, nebo se vyskytují běžně v jeho soukromém životě.
- 3) Natáčet v prostředí, ve kterém se dobře cítí a které dobře zná.
- 4) Nenutit snímaného člověka, vystoupit ze své přirozené role.⁶⁴

K tomu se připojuje i Sklenář, který kromě navození správné atmosféry a pokud je to jen možné i omezení štábu na nejmenší možnou míru. Uvádí jako další důležitý faktor, důvěru. K tomu, aby byla dosažena musí sociální herec pocítit autorův hluboký a opravdový záměr.⁶⁵

2.5. Role diváka

Publikum je nedílnou součástí každého díla. U hraného filmu podle Sklenáře dochází k dohodě mezi autorem a divákem. „Divák se směje, pláče, prožívá se svým filmovým hrdinou jeho život i smrt – za předpokladu, že tiše

⁶² NICHOLS, B. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0. s. 29.

⁶³ ADLER, 1997, s. 67-77

⁶⁴ KRESSL, 1980, s. 81

⁶⁵ SKLENÁŘ, 1983, s. 53

ví, že to všechno bylo pro něho vymyšlené.“⁶⁶ Právě přítomnost této iluze diváka přitahuje. Naproti tomu dokumentární film u diváka vyvolává napětí dané tím, že může být svědkem skutečné události, faktu. „Divák dokumentárního filmu je vzrušován tím, že prožívá proces odhalování skutečnosti.“ Dále dodává, „... že toto vzrušení může být navozeno pouze tehdy, má-li k této skutečnosti divák nějaký vztah“⁶⁷

Rozdíl v prožívání mezi skutečným a fiktivním, ukazuje Sklenář na příkladu filmu z roku 1965 *Báječní muži na létajících strojích*, kdy se v úvodu objevují autentické záběry letících a následně vybuchujících letadel i s piloty. Diváci se válejí smíchy. Ovšem ne proto, že by byli krutí, ale proto, že si neuvědomují autenticitu záběrů. Oni se přeci dívají na komediální film, přišli se pobavit. Neuvědomují si, že právě shlédli část dokumentu. Podlehli celkové iluzi navozené autorem filmu.⁶⁸

V dokumentárním filmu autor reprezentuje druhé. Představuje své dílo, jehož záměrem je předat určité informace o skutečné události či problému, který přitahuje divákovu pozornost mnohdy postavené na obyčejné lidské zvědavosti. V divákovi je tak navozován pocit určité důležitosti, že je seznamován s danou realitou. Může přijmout svoje vlastní stanovisko k dané problematice, v případě pocitu potřeby může o něm diskutovat.

Lidé v roli diváka jsou odděleni od autorova díla nebo subjektu daného dokumentu, žijí si vlastním životem. Přesto v nich dokument vyvolává určité představy, očekávání a může jim přinést i jistá ponaučení. Tyto pocity mohou být podstatně silnější než u fikce.

Pochopitelně každý z diváků může na předložený dokument nahlížet z vlastního úhlu pohledu, mít své vlastní pocity na základě vlastních životních prožitků a zkušeností. Z druhé strany lze však diváka vhodným uvedením a

⁶⁶ SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 6.

⁶⁷ Tamtéž, s. 7

⁶⁸ Tamtéž, s. 7

propagací dokumentu nasměrovat tak, aby dílo bylo chápáno určitým způsobem.

2.6. Metody manipulace s realitou

Přestože od dokumentárního filmu očekáváme objektivní odraz reality, je zde vždy přítomna jistá míra subjektivity. Autorův výklad reality, případná přetvářka sociálních herců a vlastní pohled diváka na předkládaný film jsou faktory ovlivňující realitu dokumentu, ať vědomě či nevědomě.

Jako manipulaci během natáčení si můžeme uvést příklad použití skryté kamery. Přítomnost snímacího zařízení může u lidí, jež chce autor snímat, vyvolat určitou míru ostýchavosti. Toto vhodně vystihuje Laeocock: „Odjíždíte filmovat dokument s nejlepšími úmysly na světě, abyste zastihli událost na místě. Rozbalíte reflektory, stativy, kabely a říkáte lidem, aby se uklidnili. Jak chcete, aby byli klidní, když jste zařídili tak skvělou mučírnu! Proto my, abychom je uklidnili, abychom si je získali, nevyzdvihujeme technickou stránku reportáže. Byl bych nejraději, kdybych mohl natáčet bez kamery a bez magnetofonu ...“⁶⁹

Je pravdou, že skrytá kamera umožňuje dosáhnout maximální přirozenosti v chování, ovšem vznikají zde etické otázky. Podobné otázky vyvolává i přítomnost kamery, o které si myslíme, že je vypnutá, ale není tomu tak. Skrytou kameru použil v dokumentárním filmu *Pak už je pozdě (1962)* Jiří Papoušek, tento snímek o příčinách a následcích dopravních nehod, byl líčen tak drastickým způsobem, že toto zpracování vyvolalo diskusi o používání této metody natáčení.

Ať se jedná o fikční film nebo dokument, vždy je potřeba nějaké události, jenž donutí daný subjekt otevřít svůj charakter. Pokud se tak neděje, jedinou možností je situaci vyprovokovat. Autor tedy vytvoří takové

⁶⁹ SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 44.

podmínky, které navodí potřebnou atmosféru. Avšak tento postup je rizikový, jelikož může narušit přirozený vývoj událostí.

Za manipulaci se dá považovat i rekonstrukce, která se v dokumentárním filmu používá víc, než bychom si dokázali připustit. Sklenář mluví o rekonstrukci jako o „hře“, ve které se vytvářejí fiktivní skutečnosti jako v hraném filmu. Sociální herci konají na přání a pokyn autora a přesto je to jiné než u hraného filmu. Dokumentární rekonstrukce vytváří podobu autentického obrazu.⁷⁰

Sklenář dodává, že autor nevytváří nové skutečnosti, ale:

- 1) Buď rekonstruuje děj, který už jednou existoval, respektive existuje, jeho projev je organizovaně vyvolaný před kamerou, za účelem natáčení.
- 2) Nebo tento děj provádějí ti, kdo ho skutečně prožívali – nebo prožívají – jinde a jindy. Tedy opakují to, co už jednou činili – či činí. Pro kameru.
- 3) Anebo děj se odehrává v autentickém prostředí a přibližně za týchž podmínek, za jakých se odehrál děj skutečný.⁷¹

Ivens uvádí příklad takové rekonstrukce, kdy opakoval dělnický pochod, při kterém byl nesen portrét Karla Marxe. Tato scéna se ve skutečnosti odehrála před několika měsíci. Lidé byli rozděleni do skupin po 3-5ti osobách z důvodu eventuelního útoku četníků. Přes všechna opatření se nakonec četníci objevili. Průvod horníků však pokračoval dále. „... my jsme prostě filmovali to, co se dělo před našima očima. A tak tedy scéna, která se uskutečnila – která byla organizována speciálně pro nás – se změnila ve skutečnou manifestaci ...“⁷²

Rekonstrukci můžeme najít i ve Flahertyho filmech. Lidé byli opravdoví, nedostávali žádný scénář, přesto za jejich spojením stojí právě Flaherty. „Při všech svých filmech jsem používal stejnou metodu. Nejprve

⁷⁰ SKLENÁŘ, 1983, s. 69

⁷¹ Tamtéž, s. 69-70

⁷² Tamtéž, s. 84

vyhledáváme skupinu lidí, takových individualit, které vnějškem i charakterem jsou nejtypičtější. Tuto skupinu spojíme v rodinu, která žije ve filmu naší historii, děj. Tento proces je velmi zdlouhavý a namáhavý. Je neuvěřitelné jak málo je vhodných obličejů pro kameru.⁷³

Flaherty upravoval své filmy i jinak. Například při natáčení *Nanuka* byla při lovu použita harpuna, přitom hlavní hrdina už dávno harpunu nepoužíval. Rybáři z Aranu již dávno žraloky nelovili, protože olej ze žraločího tuku, jímž se svítilo, se už nepoužíval přes půl století.

Flaherty svou metodu obhajoval tím, že chápe život ve skutečném tvaru, tedy takový jaký je, což však pro něj neznamena, že je povinen natáčet vše bez možnosti výběru.⁷⁴ Také Adler zastává názor, že rekonstrukce „je zárukou autenticity ...“⁷⁵ Důvodem, proč se taková rekonstrukce používá, je například ekonomický, časový nebo tvůrčí.

Další záměrnou manipulací v dokumentárním filmu je propaganda, kterou můžeme rozdělit do dvou základních skupin, propaganda oslavná a propaganda očerňující. První z nich je využívána k vyvolání příznivého dojmu na určitou společenskou skupinu a tak prosadit její zájmy. Jako příkladem můžeme uvést propagandu oslavující nacistické Německo nebo vymoženosti socialismu a vedoucí úlohu KSČ. Druhá skupina je používána k negativnímu ovlivnění názoru lidí na určitou společnost, vládu, politickou stranu atd. Příkladem může být období studené války, kdy proti sobě stály země socialistického a kapitalistického světa.

Jowett a O'Donnell rozdělují propagandu dle jejích forem na bílou, černou a šedou. Samozřejmě takovéto formy propagandy lze rozlišovat podle stupně důvěryhodnosti. Podle toho jak ta, která forma nakládá se skutečností a jejím určitým zkreslením, můžeme ji hodnotit i z hlediska morálního.

⁷³ SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 66.

⁷⁴ Tamtéž, s. 68

⁷⁵ ADLER, R. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 1997. ISBN 80-85883-22-8. s. 45.

V případě bílé propagandy je nám zdroj zcela jasně znám a podává co nejpřesnější a nejsrozumitelnější informace. Každý je schopný rozeznat, kdo je „dobrý“ a kdo „zlý“. Tato propaganda využívá všech možných prostředků k vyvolání přesvědčení, že autor sdělení zastává ten správný světový názor a politické ideologie. Vyvolává tak v člověku přesvědčení důvěryhodnosti daného sdělení. Příkladem takovéto bílé propagandy je vysílání Hlasu Ameriky v období studené války a rovněž sem lze zařadit národní oslavy nebo mezinárodní sportovní klání.⁷⁶ Bílou propagandu lze tedy stručně vyjádřit tak, že sdělující se snaží veřejnost přesvědčit o pravdivosti jím podávaných informací a správnosti jeho postojů, což dokazuje i tím, že nezůstává v anonymitě.

Opakem je černá propaganda, kde sdělující zůstává v anonymitě, nebo se odvolává na neexistující authority, snaží se uvést veřejnost v omyl, zpochybnit její dosavadní přesvědčení a vyvrátit vžitá názory. Pro uskutečnění svých záměrů je ochoten využít jakékoliv lži. Rizikem takovéto propagandy je, že v případě jejího odhalení, je ve většině případech veřejností odsouzena. Její úspěch závisí na důvěřivosti jedince a jeho ochotě takto šířené informace přijmout za své. Z tohoto důvodu autor černé propagandy se snaží co nejvíce pochopit danou politickou a sociální situaci, momentální problémy a stávající pocity a nálady veřejnosti, které informace sděluje. V této souvislosti jako nejlepší příklad nám může sloužit propaganda vedená Josephem Goebbelsem, nacistickým ministrem pro lidovou osvětu a propagandu. Využíval všech dostupných prostředků k zmanipulování veřejnosti pro uskutečnění cílů tehdejšího nacistického režimu.⁷⁷

Šedá propaganda leží někde uprostřed mezi dvěma předchozími. Zdroj informací může a nemusí být přesně určen a přesnost obsahu sdělení je nejasné. Šedá propaganda bývá užívána k ospravedlňování vojenských akcí (např. Sověti ji užili k ospravedlnění invaze do Afgánistánu), k očernění

⁷⁶ JOWETT, O'DONNELL, 2006, s. 16

⁷⁷ Tamtéž, s. 17-19

nepřítele či konkurenta nebo ke zlepšení image firmy (např. falšování výročních zpráv, reklama slibující nemožné).⁷⁸

Bývalý totalitní režim k propagaci jeho záměrů sáhl i k takovým prostředkům jako je umění. Skloubil umění s propagandou. Umění byla odebrána pravá podstata, tj. tvořivost, inovace a volnost. Obsah i forma mu byly přiděleny na základě rozhodnutí politických činitelů. Autor neměl jinou možnost než se podřídít předem daným obsahovým i výrazovým prostředkům.

Za druhé světové války byli kameramani týdeníku *Aktualita* přinuceni točit nejen zánik Lidic, ale také natočit propagandistický film *Theresienstadt (1944-1945)*, který měl za cíl umlčet protesty Mezinárodního červeného kříže. Režii byl nejprve pověřen K. Gerron, který byl sám terezínským vězněm. Po jeho přesunutí do vyhlazovacích táborů na východě, museli lidé z *Aktualit* film dokončit sami.

Rovněž za vlády komunismu se můžeme setkat s dokumentárními filmy ovlivněné propagandou. Jako příklad můžeme uvést dokumentární film *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (1950) režiséra Přemysla Freimana. Tento snímek měl za cíl pošpinit katolickou církev a zastrašit tak věřící. Děj se odehrává ve vesnici Číhošť na Havlíčkobrodsku, kde 11. prosince 1949 došlo k nevysvětlitelnému pohybu křížku na oltáři v místním kostele, který StB sama inscenovala. Teprve později vyšlo najevo, že všeho bylo využito k perzekuci kněze P. Josefa Toufara. Byl vězněn a mučen za účelem natočení dokumentu podle lživého scénáře. Nakonec byl zastoupen jinou osobou, jelikož on sám nemohl kvůli následkům mučení ani stát. Na svá zranění později ve vězení zemřel.

Některé dokumentární filmy z období totalitního režimu jsou zpracovány tak, že mohou působit až rozporuplně. Jsou to snímky zachycující „úspěchy“ hospodářského plánování, vyzdvihování kladů sovětského kolchoznictví, jak získat titul nejlepšího pracovníka a popisující hrdost z členství v tzv. brigádě socialistické práce. I v současné době máme možnost

⁷⁸ JOWETT, O'DONNELL, 2006, s. 20-21

shlédnout v některých televizních pořadech zabývajících se dobou minulou dokumenty, ve kterých lze názorně vidět tento způsob propagandy. Sledujeme záběr člověka, soukromého zemědělce, těžce pracujícího na svém vlastním poli s nedostatečnou, zastaralou technikou. Následuje druhý záběr na šťastně vyhlížející kolektiv pracujících, zaměstnanců JZD, využívajících již moderní techniku. Slyšíme komentář, z kterého vyplývá, že dotyčný soukromý zemědělec musí tak těžce pracovat, neboť nevyužil možnosti vstoupit do JZD a pracovat tak podstatně snadněji v kolektivu ostatních soudruhů využívajících všech moderních vymožeností.

Za vrcholnou manipulaci s fakty lze označit dokumentární mystifikaci. Jasným příkladem takové to mystifikace jsou filmy, v kterých mezi pravdivá fakta jsou záměrně vkládány nepravdivé údaje, které zcela zkreslují výsledný obraz. Z jedné strany se jedná o ideologickou mystifikaci, například dokumenty zachycující nepravdivým způsobem příběhy z koncentračních táborů nebo z dob komunistické nadvlády. Z druhé strany se s touto mystifikací můžeme setkat v dokumentech recesisticko-uměleckého zaměření. Zde jasným příkladem je film Jana Svěráka *Ropáci (1988)*. Tento snímek o novém živočišném druhu živící se ropou působí díky reportážním záběrům tak věrohodně, že divák nahlíží na tento film jako na seriózní přírodovědecký dokument.

Další příklad manipulace s realitou uvádí Ignácio Ramonet ve své knize *Tyranie médií*, kde uvádí jednu z nejslavnějších falešných reportáží z války v Perském zálivu „v níž mladá kuvajtská sestřička se slzami v očích detailně vyprávěla, jak ti barbaři iráčtí vojáci vpadli do nemocnice ve městě Kuvajtu a zmocnili se inkubátorů, ze kterých vyhodili kojence, kteří se váleli mrtví na podlaze. Všechno bylo falešné. Sestřička byla dcera kuvajtského vyslance ve Washingtonu a studovala ve Spojených státech, aféru s inkubátory vymyslel do posledního detailu Mike Deaver, bývalý poradce prezidenta Reagana pro oblast

komunikace a americká firma Hill and Knowlton zabývající se public relation, které zaplatil emirát.⁷⁹

I náboženství má vliv na tvorbu dokumentárního filmu. Jako příklad lze uvést film Víta Janečka *Ivetka a hora* (2008), který byl natočen jako rekonstrukce příběhu podle vyprávění mladé ženy. Ta jako dítě byla svědkem zjevení Panny Marie. Autor pomocí efektů se pokusil zmanipulovat názor diváka o pravdivosti zjevení. Ovšem výsledek byl spíše rozporuplný, neboť všímavý a nezaujatý divák si byl vědom této manipulace. U věřících lidí mohl takto zpracovaný dokument jejich náboženské přesvědčení posílit. Kdežto u pragmaticky smýšlejících diváků mohl vyvolat opačný dojem.

Zatímco tento snímek působí spíše rozporuplně, existují dokumentární filmy s náboženskou tematikou, které na diváka mohou působit přesvědčivěji tím, že v něm vystupují historici, vědci a představitelé různých církví. Jejich odborné komentáře dodávají snímku vážnosti a důvěryhodnosti. Jako tomu je v dokumentech *Kain a Ábel* nebo *Rozšířované spisy od Mrtvého moře*, natočené National Geographic, ve kterých vystupují odborníci z judaismu, křesťanství a islámu.

Z uvedeného vyplývá, že záleží na autorovi jak daný příběh pojme a jak dalece je schopen využít přesvědčivosti důkazů. Rovněž záleží na divákovi do jaké míry je ochoten uvěřit takto předkládaným snímkům. K dokumentům s náboženskou tematikou by měl autor přistupovat citlivě, neboť u věřícího diváka může vyvolat silné emoce vedoucí až k veřejným nepokojům.

2.7. Etické otázky v dokumentárním filmu

Dokumentární film nám ukazuje svět kolem nás, různá místa, situace a osudy lidí. Někdy jsou nám tyto prvky tak známé, že nabýváme přesvědčení, že to, co zachytila kamera, musí být skutečné. Přejímáme nám nabízený úhel pohledu. Již si neuvědomujeme, že přejímaný názor je omezený subjektivitou

⁷⁹ ŠTROBLOVÁ, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0. s. 101.

autora a dalšími prvky. Smyslem etiky je právě usměrňování lidí v situacích, pro něž striktní pravidla nebo zákony nestačí.

Autor obvykle pracuje se svolením osoby, o které chce natáčet. Ta tímto souhlasem dává autorovi plné právo svobodného rozhodování a ztrácí veškerou kontrolu nad konečným výsledkem. Přesto vyvstává otázka, jak se zachovat k lidem, kteří budou filmováni. Měl by je autor upozornit, že se mohou zesměšnit? Že jejich počínání může na společnost působit negativně a mohou je dokonce odsoudit?

U fikčních filmů je odpověď jednoduchá. Jsou zde profesionální herci, kteří přijímají smluvní podmínky, podle kterých získají honorář za jimi ztvárněnou postavu. Herec je tedy hodnocen dle kvality odvedeného výkonu. To, co má dělat a jakým způsobem vystupovat před kamerou, mu je jasně dáno scénářem a plní příkazy režiséra.

U dokumentu tak jednoduchá odpověď není. Osoby jsou „obyčejní lidé“, kteří budou reprezentovat sami sebe, s tím rozdílem, že bude přítomna kamera. Jejich hodnota je pro autora právě v jejich autenticitě, ne ve ztvárnění nějaké imaginární postavy.

Jistě, pro mnoho lidí je nabídka vystoupit ve fikčním nebo dokumentárním filmu lákavá. Chce se nějakým způsobem předvést, ukázat se. Je si však člověk, který takovou nabídku přijme, vědom co to obnáší? Jaké případné následky mohou z jeho „ukázání se“ nastat? Zde se naskýtají další otázky. Co si pomyslí ostatní? Jaké nečekané aspekty života se mohou projevit? Jaké následky mohou mít skryté nebo přímo uplatňované tlaky na chování jedince?

Na tyto otázky Nichols odpovídá vyhýbavě. Podle něj „... existují různé odpovědi, podle konkrétní situace, rozhodně se však nepodobají těm, které si klade fikce. Filmoví tvůrci, kteří se rozhodli nezobrazovat postavy své vlastní investice, ale reprezentovat druhé, nesou odlišné břemeno

odpovědnosti. Tyto otázky vyžadují od dokumentárního filmu mnohem výraznější etické ohledy, než je běžné ve fikční filmové tvorbě.⁸⁰

Uvedme si příklad filmu Luise Buñuela *Země bez chleba* (1932). Zde autor zobrazuje životy lidí hurdské vysočiny, odlehlé chudé oblasti Španělska. Doprovodný komentář je chladný až etnocentrický. „A zde vidíte dalšího idiota“, okomentuje vypravěč jednoho z hurdských mužů, když pohlédne do kamery. Dalším takovým okamžikem je, když spatříme horský potůček a následuje komentář: „V létě tu jiná voda není, a tak obyvatelé potok používají i přesto, jak nechutná špína v něm teče.“ Taková prezentace je vůči těžkostem, kterým čelí místní obyvatelé neuctivá a pohrdavá! Následně autor v divácích navodí pocit, že není tak necitlivý, jak se na první pohled může zdát. Ve scéně, kde vypravěč tvrdí, že místní obyvatelé jedí kozí maso pouze pokud zvíře samo zahyne, je záběr na padající kozu z útesu a v rohu se objeví obláček kouře z pušky. Autorova prezentace incidentu naznačuje, že se nejedná o faktické představení života Hurdů. Jde zde spíše o kritiku typických prezentací tradičního obyvatelstva v cestopisných filmech. Z tohoto pohledu přináší autor divákovi závažné varování před tendencí věřit doslovně tomu, co vidíme a slyšíme.⁸¹

Příkladem toho, jaký může mít dokument vliv na diváka, je film *Máňa* Olgy Sommerové, který po uvedení vyvolal lavinu solidarity. Lidé, kteří shlédli tento film v roce 1992 chtěli hlavní hrdince pomoci. Následné pokračování *Máňa po deseti letech* (2003) nám však ukazuje, že Máňa pomoc nepřijala a dále se zmítá mezi životem ve vězení a na ulici. Jedná se samozřejmě o velice zajímavé a zdařilé umělecké dílo. Z hlediska etiky se však naskýtá otázka, zda takto emotivně podaný dokument má vždy v každém případě v divákovi vyvolat pocit solidarity.

Třeštíková ve svém časosběrném dokumentu *Katka* (2010) dosti drastickým způsobem zobrazuje kontroverzní život ženy závislé na drogách.

⁸⁰ NICHOLS, B. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0. s. 66.

⁸¹ Tamtéž, s. 66-67

Zde si můžeme položit otázku, zda tento dokument nemůže mít trvalý vliv na budoucnost sociálního herce tím, že je zobrazován jako nenapravitelný. Může mu tak být brána šance. Pokud se opravdu Katce jednou podaří vymanit se ze závislosti na drogách, přijme ji společnost jako napravenou nebo si sebou stále ponese znamení člověka, který se i přes narození svého vlastního dítěte neuměl vzdát drog? A tudíž si pomoci nezaslouží?

„Autor musí k člověku přistupovat zodpovědně a s úctou. Nesmí ho zesměšnit, nesmí ho ponížít, nesmí ho zahanbit. Nesmí nežádoucím způsobem narušit intimitu jeho soukromého života. To vše souvisí s etikou tvorby, s morální vyspělostí autora – takový postoj se vyžaduje od autora i diváka. Když autor poruší principy „slušnosti“, tak vlastně nutí i diváka, aby je porušil, aby se díval na něco, co ho nestaví do příznivého světla. Divák má nepříjemný pocit, možná ho ani neumí přesně vyjádřit, ale většinou vyvolává negativní vztah k filmu.“⁸²

Při natáčení dokumentu se sociálním hercem se autor nachází ve složité situaci, jak sama potvrzuje svým vyjádřením i Třestíková, „... dokument pracuje s reálnými skutečnými lidmi, kteří žijí svůj občanský život úplně nezávisle na jakémsi filmu, a my jim nesmíme nikdy ublížit. To znamená je nějak ve filmu ztrapnit, zesměšnit, zkompromitovat. Právě v tom je velký zásadní rozpor dokumentu ; na jedné straně se chceme lidem dostat co nejvíc pod kůži, proniknout do jejich intimity, ale na druhé straně musíme poznat a chránit jejich soukromí.“⁸³

⁸² PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ, M. *Člověk v dokumentárním filme*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. s. 71.

⁸³ Tamtéž, s. 93

3. ŽÁNŘ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

„Žánr lze definovat jako víceméně stálý soubor formálních a obsahových prvků existujících v rámci uměleckého díla. Divákovi je tak předkládán tvar, jehož vlastnosti může na základě své předchozí zkušenosti očekávat ...“⁸⁴

Nalézt přesné rozlišení dokumentárních filmů je ještě složitější než najít definici dokumentárního filmu. Mnoho teoretiků a tvůrců se pokoušelo najít přesné rozdělení. To je však nemožné, už z toho důvodu, že se žánry v dokumentu někdy prolínají tak moc, že je těžké ho přesně specifikovat. Objevují se i nová pojetí dokumentu, dosud nepojmenovaná. Jedná se však o tvůrčí odvětví, proto je žádoucí, aby se nová pojetí dokumentu dále vytvářela a rozvíjela.

Jak divák rozezná dokumentární a hraný film, nebo přesněji, jak může rozeznat jejich napodobeniny, jestliže jsou nejasná přesná kritéria vymezení jednotlivých odvětví a žánrů uvnitř těchto odvětví. Někdy jde těžko rozlišit zda-li jde o rekonstrukce nebo o prosté reportáže. Je důležité předběžně označit povahu filmu, protože tak upozorňuje diváka, o jaký film se jedná a tím nedojde k jeho zklamání.

Mezi základní filmové žánry patří podle Štroblové komedie, groteska, dokument, muzikál, pohádka, drama, melodrama, kriminální film, detektivka, western, akční film, dobrodružný film, katastrofický film, triller, horor, sci-fi, fantasy, historický film, retrofilm, válečný film, životopisný film.

Nyní si uvedeme rozdělení dokumentárních filmů, s kterými můžeme souhlasit či nikoliv.

Dle Ptáčka se dokumentární film může rozdělit na zpravodajský, publicistický, naučný a vědecký. V užším slova smyslu s převažující estetickou funkcí, zde můžeme zařadit podžánr filmovou esej, fejeton, také lze zařadit na

⁸⁴ ŠTROBLOVÁ, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0. s. 72.

toto místo filmy stojící díky své stylizaci na pomezí dokumentu a hraného filmu. Ptáček uvádí, že v těchto filmech nepřevažuje funkce informativní, nýbrž důraz je kladen zejména na zpracování. Roli inscenovaného příběhu zastupuje sama skutečnost, která se divákovi postupně vyjevuje skrze osobité režijní vidění a autorskou stylizaci.⁸⁵

Ježek tvrdí, že přestože je mnoho druhů dokumentárního filmu, v podstatě jsou pouze dva:

- 1) Reportážní film plní funkci zábavní a poučení či funkci propagandy jakéhokoliv druhu.
- 2) Kulturně-dokumentární sloužící k poučení, tedy vědecké snahy doložit dokumentárně.⁸⁶

Štroblová ve své knize *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa* uvádí tři základní typy dokumentárního filmu a to časosběrný, reportážní a narativní.

V případě reportážního filmu jsou důležitými faktory vlastní záměr a nejvhodnější okamžik, ve kterém člověka jsme schopni zachytit v určité výrazné situaci, kdy se projeví jeho mimika nebo gestikulace. Autor si může velice dobře připravit celou koncepci daného dokumentu, přesto nezachytí-li „krásu“ okamžiku, pak jeho dílo se míjí účinkem, neboť zachytí pouze všední pohled na lidi před kamerou.⁸⁷

Časosběrný nebo-li dokumentaristický portrét dostává záměrně autora do kontaktu s vybraným subjektem, tedy se sociální hercem. „A právě tato oboustranná komunikace je základním předpokladem úspěchu. Nejdůležitější roli hraje samostatný výběr konkrétního člověka. Pro kvalitu výsledku je důležitý především otevřený, aktivní a přátelský vztah na obou stranách. Kromě současného portrétu existují i retrospektivní, budované z archivních materiálů, často s kombinací dotáček z autentických míst, doplněných svědectvím pamětníků. Esejistické, impresivní a intimní portréty využívají

⁸⁵ PTÁČEK, 2000, s. 434

⁸⁶ JEŽEK, 1946, s. 143

⁸⁷ ŠTROBLOVÁ, 2009, s. 101

často časoběrné metody a jejich realizace je rozložena do delšího časového období.⁸⁸

Narativní dokument, ve kterém jde o koncipovaný, dějový a vyprávěcí dokument. Jeho výsledek se velmi podobá hranému filmu, nicméně jde o portrét ne jednoho, ale často více lidí ze zajímavého prostředí, kde postava a její představitel vzájemně splývají. V naší kinematografii taková díla doposud chybí.⁸⁹

Kressl přirovnává televizní a dokumentární tvorbu k pohledu na ledovec, kde podstatně menší část, čímž má na mysli filmy, má možnost divák shlédnout v kinech nebo v televizních pořadech uváděných v hlavních vysílacích časech. Tou větší částí ledovce, která je skrytá pod hladinou, má na mysli tu dokumentární tvorbu, která je vyhrazena určitým zájmovým skupinám a je promítána ve specializovaných projekcích a v televizi vysílána v časech k tomu účelu přidělených.⁹⁰

Kressl rozděluje dokumentární tvorbu dle cílové skupiny na:

1) Určenou divákům diferencovaného zájmu

- jsou filmy a pořady uváděny ve specializovaných projekcích a ve vysílacích časech určených zájmovým skupinám. Do této kategorie spadají filmy a pořady: vědecké, školní nebo-li výukové, instrukční.

2) Určené masovému divákovi

- jsou filmy a pořady uváděny v kinech a v hlavních vysílacích časech televize. Do této kategorie spadají filmy a pořady: reportážní nebo-li zpravodajské, stříhové, populárně-vědecké, dokumentární.

3) Filmy a televizní pořady hybridního (smíšeného) charakteru

⁸⁸ ŠTROBLOVÁ, S. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0. s. 101.

⁸⁹ Tamtéž, s. 101-102

⁹⁰ KRESSL, 1980, s. 13

- neodpovídají běžnému zařazení: reklamní, propagační.⁹¹

Guy Gauthier ve své knize *Dokumentární film, jiná kinematografie* sám uvádí složitost vypracování jednotné klasifikace dokumentárního filmu a vyděluje několik myšlenkových směrů, dle kterých by se mohlo postupovat. Nepředkládá však tyto metody jako všezahrnující.

Pro stanovení hlavních tendencí uvádí pět základních os k vymezení pouze určité konfigurace. Bere rovněž v úvahu obsahové a formální aspekty.

„Autor a jeho námět

Osa 1: Vzdálenost v prostoru/ vztah k prostoru

A: Blízkost (popisovaná osoba nebo určité místo)

Aa: Územní vymezení (jednotlivá, různá místa)

Osa 2: Vzdálenost v čase/ vztah vůči času natáčení

B: Přítomnost (akce a natáčení v současnosti)

Bb: Minulost (stopy a svědectví)

Autor a jeho volby

Osa 3: Technické postupy

C: Převažuje význam natáčení (Flahertyho volba)

Ca: Převažuje význam střihu (Vertovova volba)

Osa 4: Verbální složka/ způsob přítomnosti mluveného slova

D: Autor pracuje s kontaktním zvukem

Da: Autor pracuje s komentářem

Osa 5: Struktura filmu

E: Princip posloupnosti (záběry a sekvence jsou řazeny podle průběhu natáčení a tedy v souladu s posloupností času snímání)

⁹¹ KRESSL, 1980, s. 13-14

Ea: Princip příbuznosti (záběry a sekvence jsou uspořádány podle předem připraveného plánu, jejich řazení vychází z konceptu filmu)⁹²

Dle Gauthiera, pokud budeme vycházet z výše uvedené klasifikace, nabízí se nám možnost dalšího rozlišení dvou základních skupin, a to:

1) Dokumentární filmy pohledu

- jsou natočeny podle předem připraveného projektu, který předpokládá delší pobyt na místě, momenty překvapení a nejistý konečný výsledek. Jelikož se zaměřují na člověka jako jedince nebo celou sociální skupinu, nacházející se v určitém společném prostředí, jedná se obvykle o filmy popisné (etnografické filmy), analytické (dokumentární filmy o institucích), kritické (sociální dokumentární filmy) a také sentimentální (autobiografie).

2) Reflexivní dokumentární filmy

- pro ně není samotné natáčení rozhodující a nevytváří se během něj kostra filmu, i když se i zde postupuje podle určitého plánu využívající dostupný materiál. Do této skupiny můžeme zařadit dokumentární esej, dokumentární film zkoumající stopy minulosti, investigativní dokumentární film, historický dokumentární film nebo archivní dokumentární film.⁹³

Jako další možnost uvádí dokumentární metodu, která je založena na následujících třech podmínkách natáčení:

- 1) Natáčení s kontaktním zvukem při zachování uznávaných etických principů. Eliminuje studiové natáčení ve prospěch exteriérů a obejde se bez herců.
- 2) Nezbytné hlubší poznání daného prostředí, které nahrazuje předem napsaný scénář a průběh natáčení je určován okolnostmi.
- 3) Je tvořena filmovým štábem, který je viditelný v místě natáčení i bez toho, aby si to divák uvědomoval.⁹⁴

⁹² GAUTHIER, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6. s. 335-336.

⁹³ Tamtéž, s. 339-341

⁹⁴ Tamtéž, s. 348-349

ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo prokázat, že od prvopočátku vzniku dokumentárního filmu byla jeho tvorba poznamenána různými vlivy ze strany politických a vládnoucích činitelů. Dokument byl často mylně chápán jako předmět sloužící k prosazování jejich záměrů. Nejvíce tento vliv bylo možné zaznamenat v období druhé světové války, kdy dokumentární film byl zcela jednoznačně a úmyslně zkreslován. V divákovi měl vyvolat naprosto mylné dojmy a představy o skutečnosti. K podobným manipulacím docházelo během komunistického režimu, kdy divákovi byla opět předkládána zkreslená skutečnost k prospěchu tehdejšího režimu. Bylo bráněno některým autorům v jejich novátorské tvorbě. Tvorbě, která se vymykala pravidlům a neodpovídala předem stanovenému scénáři, nebo autorům byla předkládána nepravdivá fakta, takže i přes jejich snahu podat pravdivý obraz reality jejich záměry byly tímto znemožněny. Zkreslování skutečnosti bylo zaznamenáno i v případě dokumentárního filmu s náboženskou tematikou.

Kromě těchto praktik ovlivňování reality a skutečnosti v dokumentárním filmu, je třeba si uvědomit, že sám autor při vlastní tvorbě vychází z vlastního pohledu a subjektivního názoru na daný problém a tím ovlivňuje výsledný dojem díla. I sociální herec může přispět k ovlivnění konečného výsledku tím, že nedá najevo své pravé pocity a jeho chování tak přestává být bezprostřední a přirozené. V neposlední řadě k ovlivnění skutečnosti přispívá divák, který na základě svého osobitého pohledu a vlastních zkušeností si může vytvořit odlišný názor na daný dokumentární film, než-li byl autorův záměr. Při sledování dokumentu je třeba si uvědomit, že takovéto formy ovlivňování existují.

Povinností autora by mělo být dodržování určitých etických zásad a nezasahovat násilně do života a zvyklostí sociálních herců. Pokud tyto zásady nejsou dodržovány, pak může dojít k zesměšnění a určité degradaci jedinců, kteří si v průběhu natáčení sami ani nemusí uvědomit důsledky z toho plynoucí. Divák, který není zasvěcen do těchto praktik, přebírá již hotový a

zpracovaný obraz a tak může nabýt nepravdivého dojmu. Taktéž není ujednocen názor na další dělení vlastního žánru dokumentárního filmu.

Z uvedeného vyplývá, že dokumentární film lze ovlivnit mnoha způsoby. Záleží pouze na jednotlivci do jaké míry je schopen zaujmout nezávislé stanovisko. Tedy, ponechat si určitý nadhled.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 1997. ISBN 80-85883-22-8.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

GRIERSON, John, Joris IVENS a Alberto CAVALCANTI. *O vývojových a estetických problémech dokumentárního filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967.

JEŽEK, Svatopluk. *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.

KOFROŇ, Václav. *Hranice (ve) filmu*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1999. ISBN 80-7004-096-3.

KRESSL, Vladimír. *Základy dramaturgie a režie filmové a televizní dokumentární tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980.

KRYLOVÁ, Jarmila. *Příspěvky k tvorbě dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

NAVRÁTIL, Antonín. *Přehled vývoje dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA et al. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. Dotisk 3. rozš. vyd. Praha: Libri, 2007. ISBN 978-80-7277-266-7.

PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ, Marcela. *Člověk v dokumentárním filme*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990.

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

SKLENÁŘ, Václav. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

ŠMÍDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno*. 1. vyd. Praha: Naše vojsko, 2009. ISBN 978-80-206-1022-5.

ŠPÁTA, Jan. *Okamžiky radosti*. 1. vyd. Praha: Malá Skála, 2002. ISBN 80-902777-5-6.

ŠTROBLOVÁ, Soňa. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa*. 1. vyd. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. ISBN 978-80-86723-73-0.

TICHÝ, Vladimír. *Panorama Československého filmu*. Praha: Panorama, 1985.

CIZOJAZYČNÁ LITERATURA

JOWETT, Garth a Victoria O'DONNELL, V. *Propaganda and persuasion*. Sage Publications, 2006. ISBN 1-4129-0897-3.

INTERNETOVÉ ZDROJE

FAMU. *Jan Gogola ml.: Smrt dokumentárního filmu!* [online]. [cit. 2011-11-03]. Dostupné z: <http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/teoreticka-diplomova-prace-jana-gogoly/>

SOMMEROVÁ, Olga. *Oficiální stránky Olgy Sommerové* [online]. [cit. 2012-02-06]. Dostupné z: www.sommerova.cz

XANTYPA. *Viktor Polesný* [online]. 2009, roč. 2005, č. 10 [cit. 2012-02-01]. Dostupné z: <http://old.xantypa.cz/articles.asp?ida=1858&idk=845>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Kateřina Kroupová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Kombinovaná

Název práce: Historie dokumentárního filmu a jeho vizuální konstrukce reality

Rok: 2012

Počet stran textu bez příloh: 54

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů české literatury a pramenů: 17

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 1

Počet internetových zdrojů: 3

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová