

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Subžánrové varianty rockumentary**

Jiří Šlofar

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Filmová věda

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Subžánrové varianty rockumentary* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Jakubu Kordovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Děkuji také rockovým hudebníkům za jejich umělecký přínos, stejně tak filmařům, kteří jejich díla a životy zdokumentovali.

.....

podpis

**NÁZEV:**

Subžánrové varianty rockumentary

**AUTOR:**

Jiří Šlofar

**KATEDRA:**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Předmětem bakalářské práce je žánr rockumentary - dokumentární forma zaměřená na téma a prostředí rockové hudby / hudebního průmyslu. Hlavním cílem je popsat různé varianty rockumentary a definovat je z hlediska použitých konstrukčních prvků dokumentární formy, módů reprezentace apod. Do záběru práce se dostává i hraniční forma tzv. mockumentary, která svým způsobem paroduje právě žánr hudebního dokumentu. Metodologicky práce vychází ze studií zabývajících se dokumentární formou, způsoby adresace, případně dokumentárními funkcemi (Corner 1992, Nichols 2010). Práce se ubírá dominantně cestou textuální analýzy žánru. Zkoumaný materiál byl vybrán s ohledem na reprezentativnost vzorků, především bylo využito příkladů z produkce USA a Británie.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

rockumentary, rock, mockument, hudební dokument

**TITLE:**

The Subgenre variants of the rockumentary

**AUTHOR:**

Jiří Šlofar

**DEPARTMENT:**

Department of Theatre, Film and Media Studies Faculty of Arts

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The subject of bachelor's thesis is genre rockumentary - documentary form focused on the theme and environment of rock music / music industry. The thesis aims to describe different variants of rockumentary and define them from the view of used construction elements of documentary form, modes of representation etc. The thesis also deals with mockumentary form, that in its way parodies genre of music documentary. Methodologically is thesis based on studies of the documentary form, ways of addressing and documentary functions (Corner 1992, Nichols 2010). Thesis uses textual analysis of the genre. The research material was chosen with regard to the representativeness of the samples. Mainly were used examples of USA and Britain production.

**KEYWORDS:**

rockumentary, rock, mockumentary, music documentary

## OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	8
1.1 TÉMA A KONTEXT.....	8
1.2 CÍL.....	10
1.3 METODOLOGIE.....	10
1.3.1 Kritéria analýzy.....	11
1.3.1.1 Interview.....	11
1.3.1.2 Mluvený komentář.....	12
1.3.1.3 Titulky.....	12
1.3.1.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí...	12
1.3.1.5 Ilustrativní a archivní materiály.....	13
1.3.1.6 Stříhová skladba.....	13
1.3.1.7 Hudba.....	13
1.4 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY.....	14
<b>2. TEMATICÉ KATEGORIE</b> .....	15
2.1 KONCERTNÍ FILMY.....	15
2.2 BIOGRAFICKÉ FILMY.....	17
2.3 MOCKUMENTY.....	19
<b>3. ANALÝZY</b> .....	21
3.1 KONCERTNÍ FILMY: ANALÝZA.....	21
3.1.1 Interview.....	21
3.1.2 Mluvený komentář.....	21
3.1.3 Titulky.....	22
3.1.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí.....	23
3.1.5 Ilustrativní a archivní materiály.....	24
3.1.6 Stříhová skladba.....	25
3.1.7 Hudba.....	27
3.1.8 Koncertní filmy: shrnutí analýzy.....	28
3.2 BIOGRAFICKÉ FILMY: ANALÝZA.....	29
3.1.1 Interview.....	29
3.1.2 Mluvený komentář.....	30
3.1.3 Titulky.....	30
3.1.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí.....	32
3.1.5 Ilustrativní a archivní materiály.....	33
3.1.6 Stříhová skladba.....	34
3.1.7 Hudba.....	36
3.1.8 Biografické filmy: shrnutí analýzy.....	37
3.3 MOCKUMENTY: ANALÝZA.....	39
3.1.1 Interview.....	39
3.1.2 Mluvený komentář.....	40

3.1.3 Titulky.....	40
3.1.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí.....	41
3.1.5 Ilustrativní a archivní materiály.....	42
3.1.6 Stříhová skladba.....	42
3.1.7 Hudba.....	43
3.1.8 Mockumenty: shrnutí analýzy.....	44
<b>4. ZÁVĚR.....</b>	<b>45</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....</b>	<b>48</b>
ANALYZOVANÉ FILMY.....	48
LITERATURA.....	51

# 1. ÚVOD

## 1.1 TÉMA A KONTEXT

V polovině 50. let 20. století se v oblasti moderní populární hudby udály velké změny. Postupně došlo ke smíšení stylů typických pro specifické etnikum. Prvky afroamerického R & B<sup>1</sup> a bělošského C & W<sup>2</sup> společně vytvořily nový směr, jenž se stal vlastním pro široký okruh posluchačů. Zájem o nové hudební nástroje, techniky záznamu zvuku, rozvoj masových sdělovacích prostředků a hudebního průmyslu, touha mládeže po odlišnosti a s tím spojená nespokojenost vedly k rychlému rozvoji a celosvětové popularizaci rocku, jako nového hudebního stylu.

Rocková hudba má stejně jako každý žánr své klíčové charakteristiky, sloužící k jejímu definování a následnému rozpoznávání. Jejich výčet uvádí i český muzikolog Aleš Opekar.<sup>3</sup> Podle něj má rockový zvuk těžiště v rytmu a tónu, čerpající z tradic afroamerické / africké hudebnosti. Tón rockové hudby je dán typickými elektrickými nástroji a s nimi spojenou aparaturou. Tento styl se liší i svým totálním psychofyzickým účinkem, kdy hlasitý poslech působí na lidský organismus změnou frekvence srdečního tepu nebo kolísáním hormonální hladiny. Zkreslený zvuk elektrických kytar, výrazný a jasný beat, historické kořeny z oblasti dělnické třídy, texty vyjadřující kritické názory, převážně maskulinní pojetí či identita interpreta jako tvůrce vlastního díla jsou jasnými indikátory rockového žánru.

---

<sup>1</sup> „Označení jedné z pozdních vývojových etap americké černošské zlidovělé hudby, která vznikala v podmínkách rozvinuté městské civilizace 20. století.“ MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby [Díl 1]. Část věcná*. 2. dopl. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1983. s. 327.

<sup>2</sup> „Country & Western music je souhrnný název pro hudební formy amerického venkova a styly z nich vycházející, jejichž původním zdrojem byly písně a balady vystěhovalců z Evropy ... kteří až do 20. let 20. století byli izolováni před městskými hudebními útvary.“ *Tamtéž*, s. 67.

<sup>3</sup> Aleš Opekar je český muzikolog, publicista a kritik v oblasti populární hudby. Působil v Ústavu pro hudební vědu Akademie věd ČR, kde se zaměřoval na rockovou hudbu a moderní populární hudbu obecně.



Průkopníky rock-and-rollu, jak se na přelomu 50. a 60. let nový hudební styl nazýval, byly osobnosti jako Bill Haley a Elvis Presley, kteří největší měrou napomohli k jeho popularizaci a rozšíření mezi masové publikum. Mladá generace uctívala své nové hvězdy a podoba tehdejší populární hudby se zásadně proměnila. Výrazně se zvýšil prodej gramofonových desek, stejně tak počet menších nahrávacích společností. Mladá generace si rockový žánr osvojila, věkový průměr jeho posluchačů se postupem času snižoval a ideály s ním spjaté se staly kulturním manifestem tehdejší mládeže. Zájem o R & B se přenesl i do Británie a dal tak vzniknout zásadním kapelám jako The Beatles a The Rolling Stones. Postupně díky syntéze s dalšími hudebními styly vznikají rocku podřazené subžánry. Folkrock,<sup>4</sup> jehož hlavní představitelem byl písničkář Bob Dylan, hard rock popularizovaný začátkem 70. let anglickou kapelou Led Zeppelin, alternativnější psychedelic rock zastoupený například americkou skupinou The Doors nebo složitější forma art rock, kterou prosazovala britská kapela Pink Floyd. Postupně se tak z rockové hudby vytváří prvek, spjatý jak s dalšími uměleckými odvětvími, tak určitým světovým názorem a životním stylem.

Hudební filmy jsou důležitou součástí dějin kinematografie již od konce 20. let 20. století. Jejich vznik byl samozřejmě podmíněn nástupem zvuku ve filmu. Co se týče fikčních snímků, prvním zvukovým filmem se stal *The Jazz Singer* (1927) režiséra Alana Croslanda, vyprávějící příběh chudého zpěváka, jenž se vydal na cestu za slávou a uznáním. Díky jeho oblíbenosti se v Hollywoodu zavedla pravidelnější spolupráce mezi filmaři a tvůrci populární hudby. Z hudebních snímků se staly velkofilmy podporující tehdejší kult hvězd a jejich oblíbenost neopadala ani v 50. letech, kdy se na plátna převáděly brodwayské muzikály plné známých melodii, zpívajících herců a tanečníků.

Co se týče filmové dokumentární tvorby, její hlavní rozmach se odehrál v 60. letech. Tehdejší hudební idoly i přelomové hudební události byly zaznamenávány dokumentárními postupy a daly tak vzniknout formě rockumentary,

---

<sup>4</sup> „Styl vzniklý integrací folkového revivalu s hnutím rockových skupin uprostřed 60. let“.

A. MATZNER, I. POLEDŇÁK, I. WASSERBERGER, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, s. 96.

nové oblasti filmového dokumentu, zabývající se rockovou hudbou a jejími interprety. Tyto dokumenty se zaměřovaly na několik oblastí hudebního života. Jednalo se o portréty hudebníků či rockových kapel, jako tomu je v případě snímku *Dont Look Back* (1967) režiséra D. A. Pennebaker, kdy sledujeme slavného písničkáře Boba Dylana na jeho turné po Británii. Jiné slouží jako záznam z koncertního vystoupení. Dokument *Woodstock* (1970) režírovaný Michaelem Wadleighem ukazuje, jak to vypadalo na tomto legendárním rockovém festivalu. Zobrazuje vystoupení jednotlivých interpretů, ale díky svým reportážním tendencím a interakcí s publikem i organizátory se nevyhýbá širšímu společenskému komentáři. Specifickou oblastí rockumentary jsou i tzv. mystifikační hudební dokumenty. Ty využívají zaběhlých formálních a stylistických prvků rockumentů k vytvoření jakýchsi parodií na toto téma. Prvním takovýmto hudebním mockumentem je snímek *This is Spinal Tap* (1984) Roba Rainera, vyprávějící příběh o koncertním turné smyšlené heavy rockové kapely.

## ***1.2 CÍL***

V práci se budu zabývat filmy, spadajícími do oblasti rockumentary. Výčet těchto filmů je obsáhlý a tak jsem se rozhodl soustředit na dokumenty vzešlé z produkce USA a Británie, vzniklé od konce 60. let po současnost, které mapují události a interprety určitým způsobem významné pro rockovou historii. Tyto země jsou zároveň epicentry rockové hudby, což je logicky provázáno s tamější oblibou hudebních dokumentů. Rockumenty se zabývají stejným nebo aspoň velmi podobným tematickým okruhem. Předpokládám však, že formální i stylistické zpracování jednotlivých snímků se zásadně liší. Cílem práce je tedy rozdělit tyto dokumentární filmy do úžeji zaměřených tematických kategorií, analyzovat tvůrčí mechanismy, jakými jsou rockumenty nejčastěji konstruovány a následně pojmenovat dané formální a stylistické odlišnosti.

## ***1.3 METODOLOGIE***

Všechny snímky podrobím analýze, která se soustředí na několik konkrétních konstrukčních prvků dokumentárních filmů. Při jejich definici budu vycházet z práce Johna Cornera *Television Form and Public Adress*, jež mi pomůže

pojmenovat, jakým způsobem a jak často se dané konstrukční prvky využívají. John Corner si ve své práci mimo jiné pokládá otázku, co je to vůbec televizní médium a jakým způsobem komunikuje se svými diváky. Z knihy tedy budu čerpat informace týkající se jednotlivých kritérií analýzy.

V analýzách se budu také opírat o knihu Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*, kterou využiji k popisu použitých formálních postupů, definici jednotlivých dokumentárních prostředků a následnému rozlišení snímků do dokumentárních módů. Práce Billa Nicholse slouží také jako základní průvodce dokumentárním filmem zodpovídající na otázky, jak se dokumentární film liší od fikčního nebo jak lze snímky rozdělit do jednotlivých žánrů. Nichols zde představuje základní pojmosloví a kategorie napomáhající k snadnější kategorizaci dokumentárních filmů.

Jelikož předkládaný výčet konstrukčních prvků Johnem Cornerem není pro mé účely dostatečně vyčerpávající, rozhodl jsem se také využít dalších kritérií popsanych ve skriptech Jakuba Kordy *Úvod do studia televize 2*.

K definici termínů spojených s filmovým stylem a formou jsem také použil publikace *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* od autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Tyto literární prameny jsem si zvolil z toho důvodu, že se ve své práci budu soustředit na textuální analýzu a formální hledisko.

Co se týče pojmů a názvosloví spojeného s rockovou hudbou a hudbou obecně, hlavním zdrojem se mi stala práce *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* autorů Poledňáka, Matznera a Wasserbergera. Ta obsahuje široký výčet pojmů spojených s hudbou jazzového okruhu, od jednotlivých hudebních žánrů, až po muzikologické termíny.

### **1.3.1 Kritéria analýzy**

#### *1.3.1.1 Interview*

Rozhovor je také jedním ze základních prvků používaných v oblasti dokumentu. Pro interview je typický intervenční charakter, kdy tvůrci zásadním způsobem zasahují do zachycované reality. V tomto ohledu můžeme rozlišit mezi dva typy interview. V dialogickém jsou zachyceny otázky i odpovědi aktérů, zato

v pseudomonologickém interview jsou otázky kladené tvůrci vystříženy, a tak divák slyší pouze výpověď zpovídáného. Rozhovory se také liší místem, na kterém jsou natáčeny. Často je pro tyto účely využíváno studio, jindy zase exteriéry tematicky spjaté s danou osobou nebo událostmi.

#### *1.3.1.2 Mluvený komentář*

Již od počátků nástupu zvuku v dokumentárním filmu je tento prvek jedním z nečastěji používaných postupů, jak divákovi zprostředkovat určité informace či stanovisko. Jedná se o přímé oslovení diváka, které je neukotvené, tzn. nevidíme konkrétního mluvčího, slyšíme pouze hlas shůry, někdy nazývaný také jako voiceover. Tento komentář mimo obraz má specifické vlastnosti. „Vzbuzuje dojem, že nám film nabízí konkrétní představu o povaze žitého světa ... či dokonce o tom, jak by se věci daly změnit.“<sup>5</sup> Kromě výskytu a použití komentáře budu sledovat, jestli se jedná o hlas shůry nebo hlas autority.

#### *1.3.1.3 Titulky*

Titulky jsou díky své rychlosti, jakou jsou schopny podat informace, často využívaným prvkem dokumentárních filmů. Na titulcích budu sledovat, jaké druhy informací divákovi poskytují, četnost jejich výskytu, stejně tak jejich ztvárnění. Titulky se mohou vyskytovat přímo v obraze nebo jako mezititulky oddělující od sebe jednotlivé záběry.

#### *1.3.1.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí*

Filmaři mohou svou přítomností zasahovat do zachycovaných událostí. Ve filmech budu sledovat, jakou měrou a způsoby tak činí. Při observačním postoji se tvůrci chovají jako „moucha na zdi“, kdy výsledný materiál vypadá, jako kdyby se na daném místě nenacházeli a na probíhající události neměli vliv. Vždy je tu však otázka, jestli by k dané události došlo i bez přítomnosti kamer. V jiných případech se stává, že „...filmař své subjekty nejen diskrétně pozoruje, ale skutečně na sebe reagují. Otázky přerůstají do rozhovorů či konverzace, účast do vzorců spolupráce

---

<sup>5</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze ; Jihlava : JSAF, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. s. 93. ISBN 978-80-7331-181-0.

či konfrontace.“<sup>6</sup> V některých dokumentech se tvůrci staví před kameru a sami se tak stávají sociálními herci.

#### *1.3.1.5 Ilustrativní a archivní materiály*

Dokumenty nemusí obsahovat pouze materiály vytvořené samotnými filmaři. Ti tak mohou využívat ilustrativních nebo archivních materiálů. Archivní materiály slouží jako důkazy potvrzující tvrzení podávaná filmaři. Archivní materiály, na rozdíl od ilustrativních, nesmí být filmaři vytvořeny. Ilustrativní materiály slouží spíše k dokreslení situace a atmosféry než jako důkazní materiál. Ve filmech budu tedy sledovat jejich výskyt a způsob použití.

#### *1.3.1.6 Střihová skladba*

Dokumentární film pracuje se střihovou skladbou odlišným způsobem než fikční. Není pro něj nutností důsledně využívat kontinuální střihové skladby. „Postavy, sociální herci, mohou přicházet a odcházet, nabízet informace, podávat svědectví, poskytovat důkazy. Místa a věci se objevují a mizí podle toho, zda právě nejlépe podporují názor či hledisko filmu. Tyto skoky v prostoru nebo z jednoho člověka na druhého překlenuje logika implikace.“<sup>7</sup> Dokumenty tak využívají důkazní dokumentární střih. „Nejenže nás stále více vtahuje do odvíjejícího se příběhu, ale podporuje názory či tvrzení, které nám film o našem světě předkládá.“<sup>8</sup> U dokumentů a převážně u koncertních snímků budu sledovat, jestli jsou vyprávěny chronologicky či nikoliv. Stejně tak si budu všimnout použití specifických prostředků, souvisejících s prostorovou a časovou diskontinuitou.

#### *1.3.1.7 Hudba*

Hudba plní v dokumentárním filmu několik funkcí. Někdy zaujímá pozici pouhého doplňku k obrazu, jindy přebírá důležitější roli a může tak lépe propojovat jednotlivé záběry, tvořit atmosféru či spoluvytvářet rytmus. Ve fikční tvorbě se

---

<sup>6</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 195.

<sup>7</sup> *Tamtéž*, s. 44.

<sup>8</sup> *Tamtéž*, s. 46.

použitá hudba kategorizuje na diegetickou a nediegetickou.<sup>9</sup> „Běžným typem nediegetického zvuku bývá hudba přidaná k filmu, aby přibarvila děj.“<sup>10</sup> Toto členění však není příliš vhodné pro dokumentární film. U něj provádíme rozlišení na hudbu referenční, kdy je hudba součástí samotného děje, a nereferenční. Ve filmech také budu sledovat, od kterého interpreta použitá hudba pochází.

#### **1.4 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY**

Literatura použitá k metodologii (Corner, Nichols, Korda, Poledňák) je blíže popsána na začátku kapitoly 1.3.

Co se týče literatury k tématu, čerpal jsem hlavně z odborného sborníku *The Music Documentary* sestaveného autory Robertem Edgarem, Kirsty Fairclough-Issac a Benjaminem Halliganem. Kniha obsahuje kapitoly zaměřené na vývoj hudebního dokumentu, koncertní filmy nebo hudební mockumenty. Na tuto problematiku však vždy nahlíží pouze z jednoho konkrétního hlediska, a tak informace v ní obsažené nebyly pro můj účel vyčerpávající.

V souvislosti s trojicí dokumentárních koncertních záznamů jsem využil práce Thomase M. Kittse s názvem *Documenting, Creating, Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter*. Ta se zabývá snímky z mnoha různých hledisek a pro mou analýzu tak byla inspirativním zdrojem.

---

<sup>9</sup> Zdroj diegetické hudby se nachází ve světě příběhu, u nediegetické hudby je tomu naopak.

<sup>10</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu : úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. s. 363. ISBN 978-80-7331-217-6.

## 2. TEMATICKÉ KATEGORIE

### 2.1 KONCERTNÍ FILMY

Tato kategorie filmů se soustředí na zobrazení samotného aktu vystoupení hudebních interpretů. Záznamy z koncertů nebo dokonce celých festivalů jsou nedílnou součástí formy rockumentary a zasadily se o její postupný rozvoj. V Británii byla klasická filmová tvorba na konci 60. let v útlumu. Napříč tomu se díky úspěchům tamní populární hudby začaly objevovat velmi oblíbené koncertní snímky, které se inspirovaly slavnými americkými rockumenty. „Dokumenty vycházející z událostí jako *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) a *Gimme Shelter* (Albert and Davis Maysles, 1970) pomohly formovat jak hnutí Direct cinema, tak žánr rockumentary.“<sup>11</sup> Na začátku 70. let se v hudbě začaly prosazovat složitější a komplexnější žánry, jako progresivní nebo alternativní rock. Společně s rockovou hudbou se podobným směrem vyvíjely i záznamy z koncertních vystoupení. Některé snímky se soustředily čistě na vystoupení interpreta, jiné se snažily událost zobrazit komplexnějším způsobem. „...můžeme vytvořit fungující rozlišení, mezi plnohodnotnějšími rockovými dokumenty a čistě koncertními filmy...“<sup>12</sup>

Pro analýzu jsem vybral snímky, jejichž vznik je datován od konce šedesátých let až po současnost. Jedná se o záznamy zachycující jak koncert jedné konkrétní kapely, tak průběh několikadenního hudebního festivalu s větším počtem interpretů. „Považovány za trilogii, Monterey Pop, Woodstock a Gimme Shelter poskytují interpretační historii o vzestupu a úpadku ducha kultury šedesátých let a zároveň předěl ke kultuře, která přišla v sedmdesátých a osmdesátých letech.“<sup>13</sup> Lidé si zvykli vytvářet pohled na dané hudební události skrz tyto tři dokumenty, které byly vydány pouze několik měsíců po samotných festivalech. *Monterey Pop*

---

<sup>11</sup> WRIGHT, Julie Lobalzo. The Good, The Bad, and The Ugly '60s. In EDGAR, Robert (ed.). *The Music Documentary*. New York : Routlege, 2013, s. 71. ISBN 978-0415528023.

<sup>12</sup> DONNELLY, K. J. *Visualizing Live Albums: Progressive Rock and the British Concert Film in the 1970s*. In EDGAR, Robert (ed.). *The Music Documentary*. s. 173.

<sup>13</sup> KITTS, Thomas. Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. *The Journal of Popular Culture* 42, 2009, č. 4, s. 730. ISSN 1540-5931.

zachycuje mírumilovnou atmosféru festivalu plného hudebních hvězd,<sup>14</sup> odehrávajícího se roku 1967 v Kalifornii. *Gimme Shelter* pak představuje naprostý opak, kulturní akci plnou zmatků a násilí, kde se původně zamýšlený koncert britské kapely Rolling Stones změnil v bojiště mezi diváky a ochrankou. Nezvládnutou organizaci na poslední chvíli postihlo hned několik nečekaných změn. Jako ochranka byli najmuti agresivní členové motorkářského gangu Hells Angels, což vedlo ke konfliktům, a dokonce až k nešťastné smrti jednoho z diváků. Dokument *Woodstock* zachycuje zidealizovanou monstrózní show, jejíž pravou tvář neukazuje ani tento slavný snímek. Dnešní obecně uznávaný pohled na Woodstock, jako akci plnou lásky, klidu, míru, pohody a skvělých koncertních vystoupení, je ve skutečnosti zcela mylný.<sup>15</sup> Dále jsem do kapitoly zařadil snímek o hardrockové<sup>16</sup> skupině *Led Zeppelin: Song Remains the Same*, zachycující její vystoupení v New Yorkské hale Madison Square Garden roku 1973. Jeho specifikem je způsob, jakým kombinuje záznam vystoupení kapely s hranými fikčními pasážemi. Záběry ze samotného vystoupení nepochází z jednoho večera, ale hned z několika. „Některé záběry pocházejí z jiného vystoupení Led Zeppelin v Shepperton Studios v Londýně, kde byla vyrobena napodobenina pódia z Medison Square Garden, za účelem pořízení detailních záběrů.“<sup>17</sup> *Pink Floyd: Live at Pompeii*, je další netradiční záznam, který ovšem nepochází z produkce USA nebo Británie. Snímek

---

<sup>14</sup> Na festivalu vystupovalo mnoho slavných interpretů, mezi nimi například Jefferson Airplane, Otis Redding, The Who, Janis Joplin, The Mamas & the Papas a The Jimi Hendrix Experience.

<sup>15</sup> Mnoho vystupujících bylo zklamaných z průběhu festivalu. Takto se například o celé akci vyjádřil zpěvák Neil Young: „*Woodstock was a bullshit gig. ... No one was into the music. Everybody was on this Hollywood trip with the fuckin` cameras. They weren` t playin` to the audience as much as to the cameras*“ KITTTS, Thomas. Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. *The Journal of Popular Culture* 42, 2009, č. 4, s. 720.

<sup>16</sup> „*Anglicky doslova tvrdý rock. Rock, ve kterém převládá rytmická stránka nad melodickou. Ke kulminaci hard rocku došlo na obou stranách Atlantiku na přelomu 60. a 70. let. Typickými a nejvyzrálejšími reprezentanty žánru byli britští Led Zeppelin.*“ A. MATZNER, I. POLEDŇÁK, I. WASSERBERGER, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, s. 115.

<sup>17</sup> DONNELLY, K. J. *Visualizing Live Albums: Progressive Rock and the British Concert Film in the 1970s*. In EDGAR, Robert (ed.). *The Music Documentary*. s. 178.



byl sice natočen roku 1972 v koprodukcí Belgie, Západního Německa a Francie, ale zachycuje legendu britského artrocku v historickém prostředí starověkého amfiteátru, a to bez přítomnosti jakýchkoliv diváků. *Muse: Live At Rome Olympic Stadium* (Matt Askem, 2013) pak představuje zástupce současných komerčních koncertních záznamů, kdy je pozornost převážně věnována hudebním interpretům při jejich vizuálně okázalé show a vše ostatní je výrazným způsobem upozadněno a zjednodušeno.

## 2.2 BIOGRAFICKÉ FILMY

„Osobní portrétní filmy se zaměřují spíše na témata individuální nežli sociální. Když se jim to podaří, na příběhu konkrétního člověka poznáme širší sociální téma.“<sup>18</sup> Mnoho rockumentů sleduje životní osudy sólových muzikantů nebo celých kapel. Jedním z prvních, který se o to pokusil, byl snímek režiséra D. A. Pennebaker z roku 1967 s názvem *Dont Look Back*. Nejedná se však o pokus vylíčit životní cestu umělce od jeho dětství po současnost. Dokument tvoří osobní portrét zcela odlišným stylem. Ve filmu sledujeme slavného písničkáře Boba Dylana na jeho třítydenním turné po Británii. Ve snímku máme možnost nahlédnout do zákulisí umělcovy hudební dráhy, problémů spojených s koncertní šňůrou, nepříjemnými novináři či jakou formou probíhá jeho interakce s fanoušky. „Natočeno stylem direct cinema, *Dont Look Back* zachycuje Boba Dylana v kritickém momentě jeho kariéry - na jeho poslední folkové tour v době, kdy vydal své první album pouštějící se do vod elektrického rock nad rollu, *Bringing It All Back Home*.“<sup>19</sup>

V první polovině 90. let se stala kapela Nirvana senzací, která napomohla zviditelnit grunge jako celý hudební žánr a dovézt ho z undergroundu amerických měst, do celosvětových mainstreamových vod a k širšímu publiku. Smrt frontmana Kurta Kobaina je dodnes obestřena množstvím otázek a podivuhodných okolností. Snímek *Kurt & Courtney* se snaží pohlížet na údajnou sebevraždu této rockové ikony z odlišných úhlů a nastoluje tak mnoho nezodpovězených otázek. Režisér

---

<sup>18</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 260.

<sup>19</sup> ROESSNER, Jeffrey. *The Circus in The Town: Mockumentaries and the Carnavalesque*. In EDGAR, Robert (ed.). *The Music Documentary*. s. 163.

Nick Broomfield se zde pasuje do role investigativního dokumentaristy a se svým skromným štábem se snaží nabourat zažitý pohled na tuto tragickou událost.

Snímek *Metallica: Some Kind of Monster* nám představuje nejslavnější metallovou kapelu na pozadí komplikovaného vzniku jejího posledního alba. Po přibližně dvaceti letech společného působení vznikají mezi členy kapely pochopitelné konflikty. Již pět let nevydali žádný nový materiál a tlak ze strany fanoušků postupně narůstá. Hudebníci se však potkávají s mnoha problémy hlavně v osobním životě, které vznik nového alba výrazným způsobem komplikují a jeho vydání neustále oddalují. Filmaři strávili se členy skupiny dva roky a za tu dobu posbírali materiál, jenž přináší místy až šokující pohled do jejich soukromého života.

Režisér Davis Guggenheim se ve svém dokumentu z roku 2008 snažil zachytit lásku k hudebním nástrojům skrze významné osobnosti rockové scény. Ve filmu *It Might Get Loud* se setkávají tři významní kytaristé, aby společně prodiskutovali své osobní příběhy spojené s jejich hlavním nástrojem obživy - elektrickou kytarou. Legenda hardrocku a kytarista skupiny Led Zeppelin Jimmy Page, technický inovátor ze skotské kapely U2 The Edge a propagátor starých způsobů hry na hudební nástroj Jack White nás provází svými osobními příběhy a vysvětlují, jak je elektrická kytara a hudba obecně celoživotně ovlivnila.

*When You're Strange* je snímek mapující existenci americké kapely 60. let The Doors. Režisér Tom DiCillo, známý svými snímky *Living in Oblivion* nebo *Delirious*, představuje pohled do světa alkoholu a drog, které doprovázely její členy, převážně pak frontmana Jima Morrisona. Ten zahynul tragickou smrtí v roce 1971 a jeho smrt způsobila rozpad této aférami opředené skupiny.

Údajná sebevražda Kurta Kobaina sice znamenala konec Nirvany, ale její bubeník Dave Grohl se rozhodl založit svou vlastní kapelu, se kterou v následujících letech slavil velký úspěch nejen v Americe, a jejíž sláva trvá dodnes. *Foo Fighters: Back and Forth* (James Moll, 2011) sleduje problematický život kapely, od jejího komplikovaného vzniku v polovině devadesátých let až po nahrávání jejího současně posledního alba.

### 2.3 MOCKUMENTY

Hranice mezi dokumentárním a fikčním filmem nebývá vždy tak zcela jasná. „U fikčního filmu - na rozdíl od filmu dokumentárního - předpokládáme, že prezentuje imaginární bytosti, místa a události.<sup>20</sup> Vznikl tak specifický žánr, hrající si se zavedenými pravidly a diváckými očekáváními. „Mockumenty často napodobují dokumentární konvence, ale nesnaží se přimět publikum, aby věřilo tomu, že zobrazují skutečné postavy nebo události.“<sup>21</sup> Hudební dokumenty jsou pro tento způsob zpracování atraktivním žánrem. Téma, kterým se zabývají, je divácky značně atraktivní a konvence spojené s jeho zpracováním jsou jasně rozpoznatelné. Po příchodu klasických rockumentů využili někteří filmaři konvencí spjatých s tímto typem snímků a vytvořili tak parodie, které těchto konvencí využívají.

Jako předchůdce mockumentů můžeme označit film Richarda Lestera *Hard Day's Night* z roku 1964. Ten vypráví o kapele The Beatles, jejíž členové si v hlavních rolích zahráli sami sebe. Sledujeme průběh jejich všedního dne, od pronásledování fanatickými fanoušky, přes cestování vlakem do hotelu a televizního studia, až po jejich závěrečné koncertní vystoupení. Film byl dokonce oceněn cenou BAFTA<sup>22</sup> jako nejlepší film v kategorii muzikál / komedie v roce 1964. Členové kapely John Lennon a Paul McCartney dokonce napsali několik nových písní určených přímo pro tento film.

Za první rockový mockument se však považuje film, parodující opět Beatles, jakožto nejslavnější kapelu své doby. „*The Rutles: All You Need is Cash* představuje dokument o čtyřech nešťastných Liverpoolských hudebnících, jejichž sláva potrvá po dobu polední přestávky.“<sup>23</sup> Scénář filmu napsal člen skupiny Monty Python<sup>24</sup> Eric Idle. Sledujeme v něm čtveřici muzikantů, velmi věrně připomínajících slavné The Beatles, během celé jejich hudební kariéry. Mnoho

---

<sup>20</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu : úvod do studia formy a stylu*. s. 452.

<sup>21</sup> *Tamtéž*, s. 453.

<sup>22</sup> Jedná se o filmové ceny Britské akademie a jsou udělovány každý rok Britskou akademií filmového a televizního umění.

<sup>23</sup> ROESSNER, Jeffrey. *The Circus in The Town: Mockumentaries and the Carnavalesque*. In EDGAR, Robert (ed.). *The Music Documentary*. s. 165.

<sup>24</sup> Britská komediální skupina založená v roce 1969, jejíž nejslavnějším počinem byl komediální seriál pro televizní stanici BBC s názvem *Monty Python's Flying Circus*.

momentů slouží jako narážky na skutečné situace, jako byl například nelegální koncert na střeše nahrávacího studia nebo konkrétní scény z videoklipů a filmu *Hard Day's Night*. Ve snímku účinkují i osobnosti spojené s The Beatles, jako muzikant Paul Simon, frontman kapely Rolling Stones Mick Jagger nebo samotný kytarista The Beatles George Harrison. Na zajímavosti snímku přidává fakt, že byl režisérskou dvojicí Ericem Idlem a Gary Weisem natočen o tři roky dříve (1978), než první dokument reflektující kapelu The Beatles.<sup>25</sup>

Asi nejslavnějším hudebním mockumentem je snímek *This Is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984) sledující fiktivní rockovou kapelu na jejím turné po Spojených státech, které se nevyvedlo tak, jak si členové skupiny představovali. Film si utahuje ze zažitých konvencí spojených s heavy metalovými kapelami, z chování muzikantů, jejich stylu oblékání a vystupování.

*Hard Core Logo* (Bruce McDonald, 1996) je fiktivním dokumentem o stejnojmenné punkové kapele, která po několika letech vyjela na koncertní turné. Během cest dochází k mnoha konfliktům mezi členy kapely, které gradují v tragickém závěru nečekanou frontmanovou sebevraždou.

---

<sup>25</sup> První retrospektivní dokument reflektující kapelu The Beatles s názvem *The Complete Beatles* byl vydán až v roce 1982.

### 3. ANALÝZY

#### 3.1 KONCERTNÍ FILMY

##### 3.1.1 Interview

Pro rozhovor jsou vybíráni zástupci z různých oblastí: policisté, místní obyvatelé, organizátoři celé akce, hudebníci i obyčejní diváci. Hned první záběr dokumentu *Monterey Pop* zachycuje rozhovor tvůrců s mladou návštěvnicí rozplývající se nad festivalem. Interview zde probíhají dialogickým stylem, přímo v prostředí areálu, kdy slyšíme nejen odpovědi zpovídaných, ale také kladené otázky. Ve *Woodstocku* je rozhovorům věnován o něco větší prostor. Promluvy filmařů s rozčilenými či naopak smířenými místními obyvateli, hlídkujícími policisty, zdrogovanými návštěvníky nebo dokonce čističem mobilních toalet, pomáhají vytvořit hlubší a komplexnější vhled do průběhu festivalu. Pseudomonologických interview využívá záznam z koncertu Led Zeppelin, kdy neslyšíme dotazy filmařů a jen posloucháme sestříhané odpovědi dotazovaných. Ne vždy jsou rozhovory vedeny přímo na lokacích spojených s koncertem. Kapela Pink Floyd je dotazována v pohodlí nahrávacího studia, stejně tak Rolling Stones ve snímku *Gimme Shelter*, kdy je rozhovor se členy kapely natáčen několik týdnů po koncertu ve filmové střížně. Koncertní záznam kapely Muse interview vůbec neobsahuje.

##### 3.1.2 Mluvený komentář

Mluvený komentář se nenachází v žádném z analyzovaných snímků. Koncertní filmy jsou ze své podstaty observační, a tak mluveného komentáře nevyužívají. Rozvoj techniky umožnil i malému štábu natáčet bez větších problémů přímo v terénu a bezprostředně tak zachycovat žitou skutečnost. „Díky tomu, že tvůrci ctili tento charakter pozorování nejen během natáčení, ale i v postprodukčním stříhu, začaly vznikat filmy bez jakéhokoliv mluveného komentáře..."<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 188.

### 3.1.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí

Ve většině případů si přítomnost filmařů uvědomíme díky dialogickým rozhovorům. Ve *Woodstocku* nebo *Monterey Pop* slyšíme pokládané otázky, na které respondenti zpětně reagují. Tvůrci tak svou činností zasahují do zachycované reality. I tak se v těchto dokumentech snažili režiséři zachovat v divákovi pocit, že ze strany filmařů došlo k co nejmenším zásahům do probíhajících událostí. „V Pennebakerově záměrně syrovém cinéma vérité přístupu v *Monterey Pop*, působí režisér zdánlivě neviditelně a zrcadlí tak nezištnou, neegoistickou a komunitní vizi hippies.“<sup>27</sup>

Jindy se z filmařů stávají sociální herci, díky své vizuální přítomnosti v obraze. V *Gimme Shelter* se frontman kapely Mick Jagger společně s několika členy štábu dívá ve filmové střížně na záznam svého koncertu. Tvůrci mu na obrazovce ukazují kontroverzní události zachycené na kamery. Jagger vše jen nevěřičně sleduje a poté značně šokovaný odchází pryč. Na koncertě Muse bylo použito vysokého počtu kameramanů, a tak je možné v mnohých záběrech spatřit jejich přítomnost okolo pódia. Pink Floyd hrající v amfiteátru byli při vystoupení obklopeni celým filmařským štábem, technikou a zároveň se zde nenacházeli žádní diváci. Zobrazení tvůrců bylo záměrným stylistickým prostředkem, ozvláštněním, které tento záznam odlišuje od ostatních. Ve většině záznamů se filmaři snaží do zobrazované reality nijak nezasahovat, využívají přístupu tzv. „mouchy na zdi“<sup>28</sup>, kdy jsou protagonisté zvyklí na přítomnost kamery a už ji nijak nevnímají. Chovají se, jako by se tam vůbec nenacházela. Nedochází tak k očividnému narušení zachycované reality.

### 3.1.3 Titulky

Způsob a míra použití titulků je různorodá. Neobjevují se však v každém z analyzovaných filmů. V *Muse: Live At Rome Olympic Stadium* se dokonce žádné

---

<sup>27</sup> KITTTS, Thomas. Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. *The Journal of Popular Culture* 42, 2009, č. 4, s. 728.

<sup>28</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 194.

nenachází. V pomyslné trilogii z konce šedesátých let *Monterey Pop*, *Woodstock* a *Gimme Shelter* se titulky objevují velmi zřídka.

*Monterey Pop* začíná úvodní znělkou, animovanou sekvencí, jejíž nálada předjímá všudypřítomnou bezstarostnost, hravost a svobodu. „Úvodní a závěrečné titulky jsou zpracovány surově, jakoby dětskou rukou, kdy se slova objevují na obrazovce písmeno po písmenu.“<sup>29</sup> V těchto úvodních titulcích se vyskytuje název filmu, jméno režiséra a jednotlivých vystupujících. V průběhu snímku se žádné další nenachází. Nedozvíme se tak žádné doplňující informace, kterého umělce právě sledujeme, s kým je veden rozhovor, jaký den festivalu se koná, názvy písní, ani nic dalšího.

*Woodstock* se drží v podobném duchu. Vyskytuje se zde jen titulek s názvem snímku, a to na začátku, bez okázalé stylizace, na strohém modrém pozadí a poté na samém konci, kde je vložen do obrazu. Režisér se pokouší udržet pozornost diváka i během závěrečné titulkové sekvence, kdy se na pozadí střídají záběry z průběhu celého festivalu. Zajímavý moment se nachází zhruba v polovině stopáže snímku, kdy se na černém pozadí objeví mezititulek „Interfuckingmission“ doprovázený logem festivalu. Ten však nemá žádnou hlubší informativní funkci. Spíše se jedná o stylistický prostředek, sloužící k ozvláštňení situace u poněkud delší stopáže<sup>30</sup>

Ani *Gimme Shelter* nevybočuje z řady a titulků se zde opět moc nenachází. Dokument však na rozdíl od dvou předchozích zachycuje vystoupení pouze jedné kapely. Po úvodní písni se přesouváme do filmového studia, kde sledujeme členy kapely Rolling Stones pozorující záznam ze samotného koncertu. Zde se vyskytují titulky v obraze představující jednotlivé členy kapely.

O něco popisnější je v tomto ohledu záznam z vystoupení Led Zeppelin. Zde se kromě názvu filmu a představení jednotlivých členů kapely objevují i názvy právě předváděných písní a to formou titulků ve spodním rohu obrazu. Úvodní titulek s názvem snímku se nachází až po úvodní několikaminutové fikční pasáži a je vyveden okrasným písmem na černém pozadí. Titulek se postupně zvětšuje a nakonec se prolíná v panorama New Yorku. Závěrečné titulky jsou umístěny v

---

<sup>29</sup> KITTS, Thomas. Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. *The Journal of Popular Culture* 42, 2009, č. 4, s. 718.

<sup>30</sup> Režisérská verze filmu trvá 228 minut.

obraze a na pozadí sledujeme startující soukromé letadlo kapely s doprovodem jejich nejznámější písně *Stairway to Heaven*.

V *Pink Floyd: Live at Pompeii* je titulků z analyzovaných filmů využíváno nejhojněji. Jsou vždy v obraze a informují nás o názvech písní, obsazení kapely, ale také o místě, kde se filmaři se skupinou nachází. Úvodní titulky se nalézají po úvodní animované pasáži a jsou vyvedeny v růžové barvě. Pro jejich ozvláštění je použit efekt, kdy se použité písmo vlní a je tak v souladu se zasněnou hudbou kapely.

### 3.1.5 Ilustrativní a archivní materiály

Záznam koncertu Pink Floyd je ilustrativními a archivními materiály prokládán pravidelně. Raketa startující do vesmíru, vybuchující sopka, černobílé záběry na bortící se budovy, valící se láva. Těmito obrázky je prostřiháváno celé vystoupení kapely a slouží jako vizuální doplněk k textům písní, jež s obrázky korespondují. Materiály zde neslouží jako důkazy podávaných tvrzení, ale napomáhají vcítit se do prostředí starobylého amfiteátru a posílit zážitek z produkované hudby.

Film s Led Zeppelin je z velké části tvořen z fikčních pasáží. „... obsahuje fantasy sekce, fungující jako vsuvky pro zachování kontinuity živého zvukového doprovodu.“<sup>31</sup> Dokument začíná krátkým příběhem zneprátelených mafíánských klanů, jenž je následně vystřídán záběry z koncertu. Po několika minutách se však vracíme k jinému fikčnímu příběhu. V každé z těchto fikčních pasáží vystupuje jeden ze členů kapely. Jednotlivé pasáže mají odlišné téma i prostředí, do kterého jsou zasazeny. Zpěvák Robert Plant zde prochází tajemným středověkým světem, bubeník John Bonham se zase projíždí současnou krajinou v extravagantních vozidlech. Ve filmu jsou použity i nonfikční ilustrativní pasáže, například panoramatický pohled na New York (ve kterém se koncert odehrával) nebo jízda metrem či autem po ulicích města.

Muse při svém koncertu používají zadní projekce. Ty obsahují hrané pasáže, jejichž obsah koresponduje se zpívanými texty. Například píseň *Animals* ve svém

---

<sup>31</sup> DONNELLY, K. J. *Visualizing Live Albums: Progressive Rock and the British Concert Film in the 1970s*. In EDGAR, Robert (ed.). *The Music Documentary*. s. 173.



textu kritizuje svět bankéřů, jejichž nenasytost po bohatství ničí současný svět. Krátká fikční pasáž tak ve zpomalených záběrech zobrazuje finančníky jako zlé a nechutné bytosti. Tato projekce je prostřihávána se záběry na živé vystoupení samotné kapely.

### 3.1.6 Střihová skladba

Co se týče chronologie vyprávění mnou analyzovaných snímků, koncert Muse byl jediný, odehrávající se kontinuálně, bez porušení časového pořádku. Film začíná příchodem diváků na stadión a pokračuje koncertem. Neporušená časová kontinuita je jasně viditelná díky světelným podmínkám panujícím během natáčení. Koncert se odehrává za světla, později dochází k přechodu do šera a posledních několik písní je produkováno za tmy. V posledních záběrech pak vidíme kapelu odcházející z pódia a vyčerpané diváky pod ním. Časová kontinuita koncertu není narušena žádným flashbackem, flashforwardem ani jinou vsuvkou.

*Woodstock* a *Monterey Pop* se tomuto ideálu blíží. Začátky filmů zobrazují přípravy festivalů, pokračují vystoupeními jednotlivých interpretů a končí odchodem diváků z festivalových areálů. Zaznamenané koncerty jsou na rozdíl od koncertu Muse prokládány rozhovory a ilustrativními materiály, což narušuje chronologii vyprávění.

*Gimme Shelter* má mnohem komplikovanější stavbu. Ve filmu se neustále střídají záběry z příprav akce, samotného vystoupení a momenty odehrávající se dlouho po skončení koncertu. Tyto pasáže se odehrávají ve filmové střižně, kde sedí tvůrci dokumentu se členy kapely a společně diskutují nad vzniklým dílem. "Po celou dobu filmu jsme si vědomi, že nesledujeme pouze záběry Rolling Stones, ale zdá se, že samotní Rolling Stones sledují to stejné s námi ve filmové střižně."<sup>32</sup>

Koncert Pink Floyd je prostřiháván podobným posezením hudebníků s filmaři, tentokrát v londýnském hudebním studiu Abbey Road. Nejedná se pouze o rozhovory, členové kapely jsou zde zachyceni i při svých volných chvílích, například při obědu. Na rozdíl od předchozího snímku nevíme, jestli se jedná o

---

<sup>32</sup> KITTTS, Thomas. Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. *The Journal of Popular Culture* 42, 2009, č. 4, s. 726.

flashbacky nebo flashforwardy. Časová chronologie je zde porušena ilustrativními materiály, kterými je koncertní záznam po celou svou dobu konání prokládán.

Určit časovou posloupnost u koncertu Led Zeppelin je již nemožné. Záznam byl pořízen z několika různých vystoupení odehrávajících se v uzavřených koncertních halách. Ten je navíc opět prokládán ilustrativními a fikčními pasážemi, rozbíjejícími kontinuální strukturu koncertu.

Snímek *Woodstock* obsahuje pro sebe velmi typický prvek, a to split-screen, kterého režisér využívá různými způsoby. "Jeho technika split-screenu je vizuálním vodítkem, říkajícím, že Woodstock nebyl konvergentní sled událostí, ale spíše velmi komplexní akce s mnoha drobnými, nesouvisejícími a mnohdy různorodými událostmi."<sup>33</sup> Díky němu můžeme sledovat několik různorodých akcí naráz. V jednom momentu sledujeme v levé části obrazovky rozhovory s lehce šokovanými místními obyvateli, v pravé části pak přijíždějící kolony návštěvníků festivalu. Jindy film díky split-screenu představuje jednu akci, ale z více pohledů. Při koncertu kapely Ten Years After je obrazovka rozdělena na 3 okna, každé zobrazuje frontmana kapely, ale vždy z jiného úhlu, odlišné kamery.

Možná i v odkazu na tento klasický snímek využívá tuto metodu i záznam kapely Muse. V několika momentech se obraz rozdělí na dva díly. V jednom sledujeme hrající kapelu, v druhém krátký klip, který mohli v danou chvíli spatřit i diváci jako zadní projekci. Použití split-screenu se zde kombinuje s náhlým přechodem barev do černo-bílé. Pomalejší melancholická píseň je nasnímaná černobíle, ale se začátkem následující písně se přímým stříhem barvy vrací. Split-screen je použit i při koncertu Pink Floyd, kdy je detailní záběr na kytaristu hrajícího sólo rozmnožen do dvanácti malých okének přes celou plochu obrazu. Specifický zvuk elektrické kytary připomínající ozvěnu je tak podpořen i vizuální stylizací.

Při vystoupení Rolling Stones jsou v *Gimme Shelter* použity slow motion záběry. Zpěvák Mick Jagger se svým typickým způsobem prohání po pódiu ve zpomalených záběrech, hudba mezitím plyne dál stále stejnou rychlostí. Jagger tak

---

<sup>33</sup> KITTS, Thomas. Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. *The Journal of Popular Culture* 42, 2009, č. 4, s. 722.

působí jako mytická postava, neotřesitelný rock'n'rollový šaman užívající si své výjimečnosti. Ve velkém kontrastu jsou záběry ze závěru dokumentu. Na konci snímku se podařilo zachytit zpěváka v naprosto opačném rozpoložení, neschopného racionálního uvažování, zmateného a po právu vystrašeného z probíhajících nepokojů.

Vystoupení Led Zeppelin také využívá zpomalených záběrů zachycujících členy kapely. Jimmyho Page hrajícího na elektrickou kytaru sledujeme jako umělce překračujícího pro někoho pokleslé hranice rockové hudby. Barevné filtry v kombinaci s pódiovým osvětlením dodávají obrazu magický ráz, podtrhují vyznění koncertu, někdy také napomáhají hladšímu přechodu k fikčním hranám pasáží.

### 3.1.7 Hudba

Snímky logicky využívají hudbu, produkovanou vystupujícími umělci. Festivalové dokumenty *Monterey Pop* a *Woodstock* mají výhodu velkého počtu interpretů. Jejich hudební obsah je tak různorodější. Všechny použité písně byly nahrány během koncertů, ne vždy se však jedná o hudbu referenční. V určitých obrazových kolážích sledujeme prostředí festivalu, diváky, organizátory, ale ne samotné umělce. Hudební záznam byl sice pořízen na samotné akci, ale slouží pouze jako doplněk k odlišnému obrazovému materiálu. Jedná se tak o hudbu nereferenční.

U dokumentů o Pink Floyd a Muse je použita pouze hudba referenční. Je součástí zaznamenané žité zkušenosti a je zachycena ve stejném místě a čase jako obraz.

Záznam koncertu Led Zeppelin používá převážně hudby referenční až na jednu výjimku. V samotném závěru při závěrečných titulcích sledujeme odlet kapely soukromým letadlem, k čemuž hraje studiová verze písně *Stairway to Heaven*, a tak se dá považovat za hudbu nereferenční. Ostatní skladby jsou součástí zachyceného vystoupení, i když jsou občas prokládány fikčními pasážemi, stále se považují za referenční.

### 3.1.8 Koncertní filmy: shrnutí analýzy

Podle klasifikace filmů na dokumentární mody Billa Nicholse, zapadají všechny mnou analyzované snímky nejlépe do modu observačního. Díky vývoji technologií v 60. letech 20. století měli filmaři větší volnost při samotném natáčení. Vybavení bylo možné lehce přenášet a tak bezprostředně zachytit žitou zkušenost. „Díky tomu, že tvůrci ctili tento charakter pozorování nejen během natáčení, ale i v postprodukčním střihu, začaly vznikat filmy bez jakéhokoliv mluveného komentáře, hudebního doprovodu nebo zvukových efektů, bez mezititulků, historických rekonstrukcí, bez opakování výstupů před kamerou, a dokonce i bez rozhovorů.“<sup>34</sup> Tyto prostředky jsou hojně využívány právě v koncertních filmech, i když v průběhu času se jejich výskyt a způsob využití proměnil.

Titulků není využíváno příliš často. Pokud se už ve filmu nacházejí, informují nás o jménech interpretů, názvech písní či místě, kde se záznam odehrává. Titulky jsou vyvedeny různým stylem, stroze a jednoduše, jako tomu je u *Gimme Shelter* nebo barevně a rozanimovaně jako v případě *Monterey Pop*. Mluveného komentáře dokonce žádný z analyzovaných filmů nevyužil, což vychází z jejich observačního charakteru. Ten je narušován interview, ať už dialogickými nebo pseudomonologickými, stejně tak jinými občasnými zásahy tvůrců do žité skutečnosti. Nejvíce viditelné jsou v dokumentu *Gimme Shelter*, kde se sami filmaři stávají sociálními herci, když se ve střihně účastní speciálních projekcí určených pro členy kapely. Koncertní filmy dokonce využívají i ilustrativních nebo archivních materiálů pro dokreslení zážitku a atmosféry z produkované hudby. Extrémním případem je zde koncert Led Zeppelin, který je pravidelně prostřiháván fikčními fantasy pasážemi. I když by se tak dalo předpokládat, ani chronologie vyprávění není u koncertních záznamů jednoznačná. *Gimme Shelter* dokonce skáče ve třech časových rovinách. Výjimku tak zde paradoxně tvoří snímek *Muse: Live At Rome Olympic Stadium* začínající příchodem diváků, pokračující samotným koncertem a zakončený odchodem obecenstva i samotné kapely. Tento film využívá spilt-creenu, jako ozvlášťující metody zobrazení více dějů nebo pohledů naráz. Zde se však inspiroval *Woodstockem*, pro který se tato metoda stala rozpoznávacím prvkem. Hudbu tvůrci logicky čerpali od interpretů, jež zachycovali, ne vždy se

---

<sup>34</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 188.

však jednalo o hudbu referenční. Při obrazových kolážích ve *Woodstocku* se zdroj hudby neshodoval s obrazovým materiálem, stejně tak nemůžeme považovat za referenční hudbu na konci koncertu Led Zeppelin, protože zde byla použita studiová nahrávka.

Použité analyzované konstrukční prvky se tedy v jednotlivých filmech liší. Koncertní filmy mohou být zpracovány jako čistě observační dokumenty, soustředící se pouze na akt vystoupení, ochuzené o doplňující materiály či informace. Jindy se dají považovat za mnohem hlubší výpovědi, se skoro až poetickým laděním, zachycující nejen atmosféru kulturní akce, využívající propracovanějších režisérských metod a vypovídající o společenské situaci dané doby.

## ***3.2 BIOGRAFICKÉ FILMY***

### **3.2.1 Interview**

Rozhovorů je využíváno ve všech analyzovaných snímcích, avšak odlišným způsobem. Dokument o Bobu Dylanovi obsahuje interview, ale žádné z nich nevedl se samotnými filmaři. Ti pouze zachytili jeho rozhovory s fanoušky a jinými novináři. Tyto rozhovory jsou vedeny dialogickým stylem a v prostředí, ve kterém se právě Bob Dylan nacházel, tzn. ne k tomuto účelu vytvořeném studiu.

*When You're Strange* se skládá pouze z archivních a ilustrativních materiálů, takže všechna interview pochází z odlišných zdrojů, než od tvůrců dokumentu. Tyto rozhovory vedou členové kapely, podobně jako u předchozího snímku, s fanoušky či novináři a jedná se jak o rozhovory dialogické, tak pseudomonologické.

Dokument o Foo Fighters jako jediný využívá pouze rozhovorů formou mluvících hlav, kdy jsou respondenti zpovídáni ve studiu, a to pseudomonologickým stylem. Pseudomonologických interview je použito i v *It Might Get Loud*. Ty se však odehrávají ve studiu i exteriérech. Snímek o kapele Metallica také používá této formy interview, ale kombinuje ji s rozhovory dialogickými, a to nejen ve studiu, ale i v exteriérech a v prostředí vlastním členům kapely.

Dokument *Kurt & Courtney* obsahuje interview samotného režiséra s příbuznými a přáteli Kurta Cobaina i lidmi zapletenými do vyšetřování jeho smrti. Jedná se o dialogické rozhovory, režisér s respondenty na sebe navzájem reagují a jsou točeny v exteriérech, tzn. převážně v bytech a domech samotných respondentů.

### 3.2.2 Mluvený komentář

Pouze dva snímky z mnou analyzovaných obsahují mluvený komentář. Dokumentem *Kurt & Courtney* nás provází hlas samotného režiséra snímku Nicka Broomfielda. Ten se často objevuje i v obraze, jelikož je snímek zpracován participačním stylem a tvůrce se stylizuje do role investigativního filmaře, snažícího se přijít a upozornit na nové souvislosti, spojené se smrtí Kurta Kobaina. Jedná se tedy o komentář hlasu autority, kdy mluvčího nejen slyšíme, ale i vidíme. Svým komentářem poskytuje divákovi vlastní pohled na probíhající události zachycené na kamery, stejně tak na události minulé. Jedná se tedy o subjektivní komentář.

Druhým dokumentem využívajícím mluveného komentáře je snímek *When You're Strange*. Ten se však od komentáře Nicka Broomfielda zásadně liší. Na rozdíl od předchozího filmu využívá tento snímek komentáře hlasu šůry, kdy mluvčího sice slyšíme, ale nikdy nevidíme. Tvůrci snímku využili pro mluvený komentář slavného herce Johnnyho Deppa, jehož hlas nás provází po celé historii kapely. Film tak splňuje předpoklad o barvě hlasu, nejčastěji využívané v dokumentární tvorbě. „Tradice hlasu šůry si zakládala na zušlechtování sytě zabarvených mužských hlasů profesionálně vyškolených komentátorů, které stvrzovaly status výkladového modu...“<sup>35</sup> Mluvený komentář se zde snaží podávat pouze objektivní a ověřené informace, nespekuluje a nepokouší se prosadit vlastní pohled na kapelu The Doors.

### 3.2.3 Titulky

Po úvodní scéně v *Dont Look Back*, se objevují černé titulky v obraze s názvem snímku, za kterými sledujeme Boba Dylana chystajícího se na své koncertní vystoupení. Po této scéně následují bílé úvodní titulky na černém pozadí s výčtem tvůrců snímku, zakončené informací o místě, kde se děj tohoto dokumentu

---

<sup>35</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 181.

odehrává. Film žádné jiné informace formou titulků neobsahuje. V podobném duchu se drží snímek o kapele The Doors. Název dokumentu se objevuje hned na začátku, velkým bílým písmem opět na černém pozadí. Během filmu se v obraze objevují už jen titulky s názvy produkováných písní.

Dokument *It Might Get Loud* využívá titulků častěji. První se objevují po úvodní scéně a stručně nás informují o pozadí vzniku tohoto snímku. Jména hlavních tvůrců a protagonistů jsou uvedena bílým písmem v obraze, následovaná názvem snímku, opět uvedeným v obraze. Titulky nás v průběhu informují o místě, kde se nacházíme, či jakou písničku právě protagonisté produkují. Film také využívá bílých mezititulků na černém pozadí, které jej rozdělují na jednotlivé tematicky zaměřené kapitoly. Závěrečné titulky jsou uvedené v obraze, kdy na jejich pozadí probíhá finální vystoupení hlavních protagonistů, a tak film dokáže udržet divákovu pozornost až do úplného konce.

Retrospektivní snímek o kapele Foo Fighters obsahuje úvodní obrazovou titulkovou pasáž, složenou z archivních materiálů s neustále se měnícího hudebního podkresu, ve kterém jsou ve zkratce představeni jednotliví členové skupiny. V průběhu snímku se objevují titulky v obraze, informující nás o jménech a funkcích aktérů, se kterými je veden rozhovor. V obraze jsou také zakomponovány titulky s popisem místa děje. V závěrečné titulkové sekvenci je využit split-screen, kdy je v jedné části obrazovky použit obrazový materiál se záběry z koncertů kapely a ve druhé běží titulky se jmény jednotlivých tvůrců.

Nečastěji je titulků využíváno v dokumentu *Metallica: Some Kind of Monster*. Hned v úvodu se vyskytují mezititulky na černém pozadí, podávající stručný profil kapely, informace o jejím současném stavu a snažení vydat nové album. Po několika minutách následuje titulková sekvence se jmény tvůrců a názvem snímku. Titulky jsou zde vloženy do obrazu a jsou rozpořbované a vyvedeny okrasným písmem, na pozadí běží archivní materiály z koncertních vystoupení Metallicy. V následujícím průběhu filmu jsou titulky využívány při mnoha příležitostech. Jako mezititulky při přesunu do odlišné lokace určují nejen místo, ale také datum, kdy byl materiál pořízen. Někdy informují o uplynulém počtu dní, které již uběhly od začátku natáčení alba. Jindy jsou použity titulky v obraze, opět podávající informace nejen o tom kdo a kde se nachází před kamerou, ale i o situaci, ve které se kapela průběžně nachází. Závěrečná titulková sekvence je

zpracována podobně jako ta úvodní, s tím rozdílem, že nebylo použito archivních materiálů, ale záznamu z aktuálního vystoupení kapely.

Naopak nejchudší na titulky je z analyzovaných snímků dokument *Kurt & Courtney*, ten totiž žádné neobsahuje. K podávání informací využívá mluveného komentáře.

### 3.2.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí

*Dont Look Back* je natočen stylem cinéma vérité a prosazuje observační způsob natáčení. Tvůrci do probíhajících událostí nijak nezasahují a působí jako moucha na zdi.

Opakem tohoto přístupu je snímek *Kurt & Courtney*, kde je režisér pro diváka průvodcem celým dokumentem. Při svém vyšetřování si osvojuje troufalý styl, kdy se nebojí možnosti vzniku konfliktních situací. V jedné se dokonce rozhodne vyprovokovat bývalou manželku Kurta Cobaina svým nepovoleným vystoupením u řečnického pultu na slavnostním večeru Americké unie za občanská práva. Tento snímek je typickým zástupcem participačního dokumentárního modu. „Zde filmař své subjekty nejen diskrétně pozoruje, ale skutečně na sebe reagují. Otázky přerůstají do rozhovorů či konverzace, účast do vzorců spolupráce či konfrontace.“<sup>36</sup>

Ve snímku o Foo Fighters můžeme mluvit o intervenci tvůrců pouze v souvislosti se zinscenováním interview ve studiu. Jelikož se jedná o pseudomonologické interview, filmaři zde nejsou slyšet ani nejsou přítomni po vizuální stránce.

Filmový štáb je v dokumentu *It Might Get Loud* přítomen vizuálně při přípravách k závěrečnému improvizovanému koncertu, jeho pracovníci se tak dají považovat za sociální herce.

Ve filmu o kapele Metallica dojde k výrazné intervenci tvůrců v jednom zásadním momentu. Čtrnáct měsíců od začátku natáčení se členové kapely začnou sami sebe ptát, proč vůbec dokument natáčí. Situace vyvrcholí rozhovorem s oběma režiséry a jejich přítomností před kamerami, tzn. také se z nich stávají sociální herci. Frontman kapely James Hetfield se filmařům svěřuje se svými nepříjemnými

---

<sup>36</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 195.



pocity, které v něm natáčení a přítomnost štábu probouzí. Dokonce se zvažuje ukončení natáčení a zrušení celého projektu. Nakonec se však s tvůrci dohodnou a natáčení může pokračovat.

### 3.2.5 Ilustrativní a archivní materiály

Za krajní případ můžeme v tomto kritériu považovat snímek o Bobu Dylanovi, jelikož neobsahuje žádné ilustrativní ani archivní materiály. Celý je složen se záběrů pořízených samotnými filmaři z jejich cest po Británii.

Časté využití archivních materiálů sledujeme u všech zbývajících dokumentů. Jsou použity staré fotografie z alb interpretů, stejně tak jako video nebo audio záznamy. Film o kapele Foo Fighters je z převážné části složen jak z archivních tak ilustrativních materiálů, výjimku tvoří pouze rozhovory a závěrečná pasáž mapující proces tvorby nejnovějšího alba v nahrávacím studiu. Jako archivní materiály jsou použity fotografie i videa zachycující členy kapely nebo také přebaly z jejich jednotlivých alb.

Dokument *Kurt & Courtney* obsahuje těchto materiálů mnohem méně, avšak také jich v určitých chvílích využívá, převážně jako důkazů k informacím obsaženým v mluveném komentáři. Je zde použito videí a fotografií z rodinných alb, záběrů z vysílání televizních stanic, staré rozhovory s Kurtem Cobainem nebo novinové články týkající se jeho úmrtí.

*Metallica: Some Kind of Monster* využívá spíše archivních, než ilustrativních materiálů. Jedná se o videozáznamy z dřívějších úspěšných koncertů kapely sloužících jako kontrast k právě probíhající události. V úvodu filmu je použita montážní sekvence složená z archivních materiálů zachycující členy Metallicy a sloužící jako rychlý a stručný průvodce po historii kapely. Použity jsou i záběry z televizních zpráv, a dokonce i jedna animovaná reklama týkající se této skupiny. Materiály slouží jako důkaz tvrzení, že jsou vyřčena sociálními aktéry tohoto snímku.

Jelikož kapela The Doors zanikla v roce 1971, tvůrci dokumentu se rozhodli vyprávět její příběh pouze skrz archivní materiály a fikční hrané pasáže. Tyto pasáže zachycují herce, představujícího frontmana Jima Morrisona, putujícího napříč americkou pouští. Scény slouží jako ozvláštnění a zároveň napomáhají posílit atmosféru snímku. Zbytek filmu je složen z archivních materiálů, ať už se

jedná o fotografie, video či audio záznamy zachycující nejen kapelu, ale také obrázky charakterizující dané prostředí a dobu, o které snímek vypráví, od smrti prezidenta Kennedyho přes hnutí hippies až po válku ve Vietnamu.

*It Might Get Loud* využívá ilustrativních a archivních materiálů, jako jsou fotografie či videozáznamy, pro potvrzení uváděných tvrzení. Stejně tak ale obsahuje pasáže, jež se nachází mezi fikcí a realitou. Jeden z hlavních protagonistů Jack White, známý kytarista a frontman kapel The White Stripes nebo The Raconteurs, je v těchto scénách doprovázen hercem, malým chlapcem. Ten má Jacka Whitea znázorňovat ve věku devíti let. Jack s ním konverzuje a dává mu cenné rady týkající se hry na hudební nástroje. Dokument obsahuje i animované pasáže, zobrazující historky vyprávěné hlavními protagonisty.

### 3.2.6 Stříhová skladba

Snímek *Dont Look Back* je točen ruční kamerou, stylem cinéma vérité, zaznamenává bezprostředně žitou skutečnost, aniž by ji viditelně narušoval a nevyužívá archivních či ilustrativních materiálů ani přímých rozhovorů mezi tvůrci a sociálními aktéry. První scéna se skládá z videoklipu, jenž je natočen na jediný záběr bez stříhu trvající dvě a čtvrt minuty. Po tomto úvodu již sledujeme pouze písničkáře Boba Dylana na jeho turné po Británii. Film dodržuje časovou chronologii. Po úvodním videoklipu se ocitáme v přítomnosti hlavního aktéra při jeho přípravách na vystoupení. Podnikáme s ním cestování z jednoho koncertního sálu do dalšího, sledujeme, jak probíhají rozhovory s fanoušky a novináři, jak se o volných chvílích baví s přáteli nebo filosofuje nad vlastními činy. Snímek končí jeho večerním odjezdem z úspěšného koncertu. Nic není narušeno vsuvkou obsahující ilustrativní nebo archivní materiály, film neobsahuje ani žádné flashbacky, flashforwardy nebo stříhové montáže. Stříhová skladba je tak pro dokumentární snímek lehce netypická, jelikož se v rámci časové kontinuity drží zásad kontinuální stříhové skladby než důkazní. Ve snímku je tak zajištěna narativní kontinuita.

*Metallica: Some Kind of Monster* vypráví příběh kapely skrz nahrávání jejího posledního alba. Tento proces trval přes dva roky a filmaři byli neustále u toho. Od prvních dní přes veškeré komplikace, které tvorbu alba doprovázely, až po jeho zdárné dokončení následované úspěšnými koncerty. Snímek patří svým

zpracováním do observačního modu dokumentárních filmů. „Observační filmy dokážou velmi dobře vyvolat dojem trvání konkrétních událostí. Rozcházejí se s dramatickým tempem mainstreamových fikčních filmů a s někdy překotnými montážními soubory obrazů typickými pro výkladové nebo poetické dokumenty.“<sup>37</sup> Průběh nahrávání alba, jako ústředního motivu celého dokumentu, je vyprávěn chronologicky, od prvních nápadů až po jeho úspěšné vydání. Film je prokládán archivními a ilustrativními materiály sloužícími jako obrazový doprovod a zároveň jako důkazy předkládaných tvrzení.

V participačním dokumentu *Kurt & Courtney* jsou použity archivní materiály jako důkazy předkládaných tvrzení. Režisér Broomfield sbírá důkazy a podniká rozhovory s lidmi spojenými s Kurtem Cobainem. Tyto pasáže, i když prokládané archivními materiály, drží časovou kontinuitu. Sledujeme tak průběh vyšetřování od samého začátku až po konstatování závěrečných tvrzení. Film využívá postupů důkazní stříhové skladby, kdy jsou předkládaná tvrzení podporována archivními materiály, ať už se jedná o fotografie ze soukromých alb nebo videozáznamů z televizního vysílání.

Zbylé snímky o kapelách Foo Fighters, The Doors a *It Might Get Loud* lze svým pojetím zařadit do oblasti výkladového modu dokumentární tvorby. „Střih ve výkladovém modu obecně neslouží tolik k budování rytmu či formální struktury, jako je tomu u modu poetického,<sup>38</sup> ale spíše k zachování spojitosti slovy líčeného argumentu nebo stanoviska.“<sup>39</sup> Využívají tak důkazní stříhové skladby. „Při takovém střihu lze obětovat prostorovou a časovou návaznost, aby se zkřížily obrazy ze vzdálených míst, pokud to prospěje argumentu nebo podpoří názor filmu.“<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 192.

<sup>38</sup> Poetické dokumenty se vyznačují svým důrazem na náladu a atmosféru, které dávají přednost před předkládáním faktů či důkazů. Svým pojetím jsou spojeny s modernistickou avantgardou, kladou důraz na filmovou formu a sociální herci se dostávají na okraj zájmu filmařů.

<sup>39</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 183.

<sup>40</sup> *Tamtéž*, s.183.

### 3.2.7 Hudba

Analyzované filmy se zaměřují na osobní profil hudebního interpreta, ať už se jedná o jednotlivce nebo skupinu. Lze tedy předpokládat využití převážně vlastní hudební produkce těchto interpretů. Ne vždy tomu tak je, a to z různých důvodů.

Dokument *Kurt & Courtney* by měl logicky obsahovat hudbu tvořenou Kurtem Cobainem. Jak ale v průběhu snímku zmiňuje sám režisér, Kurtova bývalá manželka Courtney Love vlastní veškerá práva ke všem Cobainovým skladbám a tvůrcům dokumentu dokonce hrozila žalobou. Ti si tedy museli poradit odlišným způsobem. Jako nereferenční hudbu použili skladby žánrově připomínající tvorbu tohoto slavného autora. V jedné scéně se režisér snímku baví s Kurtovou tetou Mary, která mu pomáhala rozvíjet jeho hudební nadání. Mary režisérovi pouští audio záznamy z magnetofonových pásek, obsahující podomácku dělané nahrávky Kurtových skladeb. V ten moment se však zvuk snímáný společně s obrazem ztlumí a jako hudební podkres je použita skladba Kurtova kamaráda Dylana a jeho kapely Earth.

Snímek *When You're Strange* také nevyužívá pouze skladeb kapely The Doors. V mnoha místech, převážně v hraných fikčních pasážích, použili autoři ambientní hudby, sloužící k dokreslení atmosféry opuštěné americké pouštní krajiny. Ve většině případů je však použita hudba samotné kapely. Někdy se jedná o doprovod k obrazovému materiálu, zde je použita hudba nereferenční. V jiných pasážích sledujeme audiovizuální záznamy z koncertů kapely, zde můžeme naopak mluvit o hudbě referenční.

Podobným způsobem pracuje s hudební složkou dokument o Foo Fighters a Metallice. Ve většině případů je ve filmech použita hudba samotné kapely. Ať už se jedná o hudbu referenční vyskytující se při záznamech z koncertů nebo také v kapitolách dokumentů, kde sledujeme členy kapely při tvorbě svého posledního alba. V určitých pasážích, hlavně co se týče obrazových montáží, je použita hudba nereferenční. V úvodní titulkové sekvenci *Foo Fighters: Back and Forth* nejsou použity skladby samotné kapely, ale také interpretů, kteří členy skupiny v jejich tvorbě nějakým způsobem ovlivnili.

I ve snímku *It Might Get Loud* je použita hudba jak referenční tak nereferenční. V úvodní předtitulkové scéně pozorujeme kytaristu Jacka Whitea, skládajícího si vlastní improvizovanou kytaru pouze z kusu dřeva, struny a pár

dalších součástí. Na kytaru o pár chvil později skutečně zahraje. Zde se jedná o hudbu referenční. Takových momentů je ve filmu hned několik. Nejvýraznější se nachází v závěru, kdy se trojice kytaristů rozhodne ve studiu společně jamovat na své vlastní melodie. Film opět využívá hudby i jiných interpretů, než kteří vystupují v dokumentu. Jedná se o interprety určitým způsobem spojené s probíraným tématem.

*Dont Look Back* se v tomto ohledu od předchozích snímků odlišuje. Využívá pouze tvorby hlavního protagonisty Boba Dylana. Veškerá použitá hudba je navíc referenční, zachycená filmaři přímo při vystoupení tohoto písničkáře.

### 3.2.8 Biografické filmy: shrnutí analýzy

Způsob práce s jednotlivými kritérii se v jednotlivých snímcích značně liší. I díky tomu spadají uvedené snímky do různých dokumentárních modů. Dokument *Dont Look Back* sice zachycuje Boba Dylana pouze na jeho turné po Británii, avšak výpovědní hodnota snímku je mnohem hlubší. „Podobně jako ve fikci odhalují jednotlivé scény určité rysy charakteru a osobnosti. Na základě toho, co vidíme či slyšíme, si vytváříme úsudek a činíme závěry. Filmařův ústup na pozici pozorovatele vybízí diváka, aby byl při určování smyslu toho, co se řeklo a stalo, aktivnější.“<sup>41</sup> Film spadá do kategorie dokumentů observačních, díky svému stylu direct cinema, nezasahování do probíhajících událostí, nevyužívání prvků jako mluvený komentář, mezititulků nebo filmaři inscenovaných rozhovorů.

Podobným způsobem přistupovali k natáčení tvůrci filmu *Metallica: Some Kind of Monster*. Ti se rozhodli pozorovat proces vzniku hudebního alba, který se protáhl na celé dva roky. Snímek se však od *Dont Look Back* liší, a to využitím archivních a ilustrativních materiálů, stejně tak se zde objevuje moment, kdy se filmaři v důsledku nečekaných událostí stávají sociálními herci. S výjimkou této scény splňuje snímek parametry observačního dokumentu. „Díváme se na život tak, jak se žije, sociální herci se zabývají sebou navzájem, aniž by se všímali filmařů.“<sup>42</sup>

Do výkladového modu patří snímky *Foo Fighters: Back and Forth*, *When You're Strange* a *It Might Get Loud*. „Tento modus řadí fragmenty žitého světa spíše

---

<sup>41</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 189.

<sup>42</sup> *Tamtéž*, s.189.

do rámce rétorického nežli estetického nebo poetického."<sup>43</sup> Filmy bohatě využívají archivních materiálů, ať už se jedná o fotografie, audio nebo video záznamy. „Tvůrce výkladových dokumentů mívá často při výběru a uspořádání obrazů větší svobodu, než má režisér hraných filmů."<sup>44</sup> K posílení atmosféry a částečnému ozvláštňení se zde také vyskytují ilustrativní materiály a hrané fikční pasáže. „Na rozdíl od tradičního zaměření filmu zde obrazy zastávají pouze podpůrnou roli. Ilustrují obsah toho, co se říká, nebo slouží jako kontrapunkt k řečenému."<sup>45</sup> Snímky využívají důkazního střihu a jejich vyprávění se snaží poskytovat ověřené informace, nezaujímat tak subjektivní stanovisko a nesppekulovat. „Výkladový modus klade důraz na dojem objektivity a dobře podloženého stanoviska."<sup>46</sup>

Naopak do participačního modu spadá dokument *Kurt & Courtney*. Průvodcem celým snímkem se nám stává samotný režisér Nick Broomfield, snažící se odhalit nové skutečnosti okolo případu tragické smrti Kurta Cobaina. Ten zde funguje nejen jako neviditelný vypravěč, ale je sám přítomen před kamerou, i když si stále nechává určitý odstup a stupeň kontroly nad probíhajícími událostmi. „Filmař vystupuje z úkrytu mluveného komentáře, odstupuje od poetické meditace, sestupuje ze strategické pozice „mouchy na zdi“ a stává se téměř běžným sociálním hercem."<sup>47</sup> Snímek tedy, na rozdíl od předchozích, neposkytuje objektivní pohled na dokumentovanou situaci, ale zaujímá vlastní subjektivní postoj tvůrce, tedy režiséra. „... k celkovému vyznění filmu často významně přispívá filmařova přítomnost a pohled na věc“<sup>48</sup> Dokument obsahuje mnoho dialogických interview vedených režisérem přímo v exteriérech. Díky tomu dochází k nečekaným a někdy až vyhoceným událostem, zvyšujícím atraktivitu snímku. „Participační dokumentární film nám umožňuje pocítit, jaké to pro filmaře je být v dané situaci a jak jeho přítomnost tuto situaci pozměňuje. Prožíváme specifická ztvárnění různých setkání, často dosti dramatických...“<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 181.

<sup>44</sup> *Tamtéž*, s. 183.

<sup>45</sup> *Tamtéž*, s. 182.

<sup>46</sup> *Tamtéž*, s. 183.

<sup>47</sup> *Tamtéž*, s. 198.

<sup>48</sup> *Tamtéž*, s. 198.

<sup>49</sup> *Tamtéž*, s. 183.

I když se jedná o vcelku úzce tematicky zaměřenou dokumentární kategorii, mezi analyzovanými snímky se nalézají velké rozdíly v použitých konstrukčních mechanismech, a tak spadají do odlišných dokumentárních modů. Od observačního, kde se filmaři snaží nenarušovat a pouze zachycovat žitou skutečnost, přes výkladový, podávající objektivní informace, bohatě využívající ilustrativních a archivních materiálů až po participační, kde se režisér stává sociálním hercem, a dokument tak představuje jeho osobní pohled na dané téma.

### **3.3 MOCKUMENTY**

#### **3.3.1 Interview**

Pouze dialogických interview využívá snímek o The Rutles. Rozhovory s respondenty - rodinnými příslušníky členů kapely, producenty, fanoušky, policisty - provádí režisér Eric Idle, a to v exteriérech.

Obou typů interview, tedy dialogického i pseudomonologického, je použito ve filmech *Hard Core Logo* a *This is Spinal Tap*. U snímku *Hard Core Logo* převažuje typ pseudomonologických interview, které jsou prováděny v exteriérech, a to s fanoušky, členy kapely a lidmi zapojenými do jejich turné. *This is Spinal Tap* obsahuje mnoho rozhovorů s fanoušky, které jsou zpracovány pseudomonologickým stylem v exteriérech. Jedno interview, vedené mezi kapelou a režisérem snímku, je vedeno dialogickým stylem, kdy všichni zúčastnění sedí v zahradě a jsou i s režisérem přítomni v obraze.

Titul *Hard Days Night* neobsahuje žádné interview vedené přímo filmaři snímku. Objevují se zde pouze rozhovory novinářů se členy kapely, a to dialogické v exteriérech. Tito novináři jsou však také pouze herci.

#### **3.3.2 Mluvený komentář**

Z analyzovaných filmů obsahují mluvený komentář pouze dva, *The Rutles* a *This is Spinal Tap*. Filmem o The Rutles provází vypravěč přítomný i v obraze, jedná se tak o komentář hlasu authority. Ten je ztvárněn režisérem a známým komikem Ericem Idlem, postava tedy obsahuje komediální parametry a paroduje

klasické pojetí komentáře. V jedné scéně běží titulky v obraze čtené vypravěčem. Titulky se postupně zrychlují a s nimi i čtení, což vrcholí komicky vysokým a zmateným hlasem vypravěče. V jiném momentě mluví Eric Idle do kamery posazené na autě. To však začne nečekaně zrychlovat, a donutí tak překvapeného průvodce ke komickému běhu.

V úvodní scéně *This is Spinal Tap* se objevuje samotný režisér snímku Rob Reiner, zde však přejmenovaný na Martyho DiBergiho. Svou promluvou přímo do kamery informuje diváky, o čem bude film vyprávět. Režisér se ve filmu objevuje ještě několikrát, například při rozhovoru se členy kapely. V tomto mockumentu je také použit hlas autority, jelikož režiséra nejen slyšíme, ale je i fyzicky přítomen před kamerou.

### 3.3.3 Titulky

Úvodní titulek s názvem filmu se v *The Rutles: All You Need is Cash* objevuje hned na začátku, a to velkým výrazně barevným písmem v obraze, který je v kontrastu s černobílými záběry členů kapely vystupujících z letadla. Ve filmu se často vyskytují titulky v obraze, informující nás o jménech údajných sociálních herců a při vystoupeních kapely zase o názvu pořadu nebo show, ve které hráli. Pokud kapela vystupuje s určitou písní, její název je také zobrazen ve spodní části obrazu. Závěrečné titulky jsou na černém pozadí v doprovodu fotek členů kapely.

Velmi podobně používá titulků snímek *This is Spinal Tap*. Ten také obsahuje titulky v obraze informující o jménech údajných sociálních herců nebo místech, kde se právě děj odehrává. Úvodní i závěrečné titulky se nacházejí v obraze, u těch závěrečných běží na pozadí obrazový materiál obsahující interview se členy kapely.

Nejčastěji z analyzovaných mockumentů využívá titulků snímek *Hard Core Logo*. Úvodní i závěrečné titulky se nachází na černém pozadí. Film využívá i mezititulků informujících o podrobnostech týkajících se kapely Hard Core Logo a o situaci, která kolem ní panuje. Titulky v obraze obsahují informace o jménech sociálních herců, jejich funkcích nebo názvy vystupujících kapel. V dvou momentech je titulků využito jako vtípu. Při příjezdu kapely do dalšího města se v obraze objeví titulek Calgary přes celou jeho velikost, doprovázený zvukem



výstřelů z pistole. Druhá situace se týká titulků v obraze, které diváky informují o počtu kapelou najetých kilometrů, vykouřených cigaret a spotřebovaném benzínu.

Snímek *Hard Day's Night* kromě úvodních a závěrečných titulků žádné jiné neobsahuje. Oboje se nachází v obraze a na jejich pozadí vidíme kapelu prchající před oddanými fanoušky.

### **3.3.4 Míra intervence tvůrců do probíhajících událostí**

Ve skutečnosti žádný z tvůrců nezasahuje do pozorované skutečnosti, jelikož se jedná o hrané fikční snímky a vše je tedy dopředu naplánované. V analýze tedy na snímky nahlížím, jako by se jednalo o skutečné dokumenty.

V tomto ohledu do zachycované reality nejvíce zasahuje průvodce filmem *The Rutles: All You Need is Cash*. Ten uskutečňuje dialogické rozhovory, a navíc promlouvá k divákům přímo do kamery. Sám se tedy stává sociálním aktérem.

Režisér snímku *This is Spinal Tap* má v jeho úvodu průvodní slovo k divákům, kdy se snaží informovat o kapele a její situaci. Kromě tohoto momentu se vyskytuje v obraze při dialogickém rozhovoru v zahradě se všemi členy kapely.

Co se týče mockumentu *Hard Core Logo*, zde je v obraze přítomný pouze jeden člen štábu - zvukař - snažící se v jedné scéně zachytit hádku dvou členů kapely. Vyskytují se zde i dialogická interview, zde ale filmaři nejsou v obraze přítomní.

V *Hard Day's Night* filmaři nejsou přítomni v obraze ani jiným způsobem. Snímek působí jako observační dokument, bez rozhovorů a dalších intervencí ze strany štábu.

### **3.3.5 Ilustrativní a archivní materiály**

Nejméně s tímto typem materiálů pracuje snímek *Hard Day's Night*, ve kterém jsou pouze použity fotografie členů kapely, a to při jednom z jejich vystoupení, když se v jeden moment na tyto fotografie prostřihne.

Co se týče archivních materiálů, *This is Spinal Tap* používá záznamy z dávnějších vystoupení kapely. Tyto sekvence jsou použity ve chvílích, kdy členové skupiny vzpomínají na své úspěšné začátky a slouží jako retrospektivní důkaz. Protagonisté jsou zde zachyceni na černobílý materiál, stylizovaní do kapel

šedesátých let. Dále film obsahuje fotografie hudebníků a obaly alb, opět jako důkazy předkládaných tvrzení.

*Hard Core Logo* pracuje s podobnými materiály jako *This is Spinal Tap*, tzn. s archivní videozáznamy ze starších koncertů, plakáty nebo fotografiemi. Navíc však přidává ilustrativní materiál, animovanou vsuvku obsahující animovanou mapu, na které je průběžně znázorňována cesta kapely po jejím koncertním turné.

Mockument *The Rutles: All You Need is Cash* je částečně založen na co nejvěrnějším a bohatém využití archivních a ilustrativních materiálů. Obsahuje velký počet archivních (samozřejmě fiktivních) materiálů zobrazujících historii kapely, ať už se jedná o záběry z televizních zpráv, reklamy, domácí videa, záznamy z cest, fotografie, obaly alb, články z novin nebo časopisy. Materiály slouží jako důkazy tvrzení nebo jako doprovodný materiál k obrazovému. Celý mockument není složen pouze z fikčních materiálů. Jsou zde použity i archivní materiály zachycující fanoušky na skutečných koncertech The Beatles. Ty jsou do snímku dobře zakomponovány díky střihové skladbě a hladce zapadají do narativní struktury snímku. Například při koncertu The Rutles se střídají fikční záběry kapely na archivní s diváky. Oba záběry jsou zpracovány stejným stylem, a tak rozdíl mezi nimi není pro diváka patrný. Tyto materiály tak slouží k posílení realističnosti a atmosféry tohoto mockumentu. Film obsahuje i animovaný videoklip, připomínající (parodující) klip k písni The Beatles - Yellow Submarine.

### 3.3.6 Střihová skladba

V mockumentu *The Rutles: All You Need is Cash* je využíváno důkazní střihové skladby. Jelikož se jedná o fikční film, všechny materiály byly dopředu vymyšlené a zinscenované. Nepodávají tedy důkaz o skutečných událostech či faktech a dopomáhají tak spoluvytvářet parodické vyznění snímku. Ve scéně, parodující originální videoklip The Beatles, je použito zrychlených záběrů. Ty sice vypadají komicky, ale jedná se o věrnou nápodobu originálního videa, kde byly záběry taky zrychlené.

Zbylé snímky využívají spíše kontinuální střihové skladby.<sup>50</sup> Vyprávějí příběh kapely na svém turné (*Hard Core Logo*, *This is Spinal Tap*) a jeden den v

životě hudební skupiny (*A Hard Days Night*). Takovýto střih zaručuje filmům narativní kontinuitu. Na rozdíl od analyzovaných snímků z předchozích kategorií mají předem určenou narativní strukturu. Ta je podpořena větším důrazem na dramatický prvek a konflikty mezi postavami. I tyto snímky obsahují prostřihy na archivní materiály sloužící jako důkazy předkládaných tvrzení. Vše je opět fikční a uměle vykonstruované samotnými tvůrci. Tyto tři filmy vyprávějí příběh hudebních skupin chronologicky, od začátku dne / turné až po jeho konec.

### 3.3.7 Hudba

V případě mockumentů je opět zavádějící mluvit o hudbě pocházející z tvorby zdokumentovaných kapel, jelikož se jedná o smyšlené uskupení. Jedinou výjimku opět tvoří *Hard Day's Night*, kde vystupují samotní The Beatles a prezentují zde svou vlastní tvorbu. Při vystoupení kapely v televizní show nebo na závěrečném koncertě se jedná o hudbu referenční. Snímek obsahuje i hudbu nereferenční doprovázející odlišný obrazový materiál, nejčastěji stříhové montáže.

V oblasti hudební složky zvolil stejný přístup snímek parodující právě The Beatles. V *The Rutles: All You Need is Cash* je použita hudba, jež má připomínat tvorbu skutečných kolegů. Melodie jsou na první poslech inspirované písněmi The Beatles, texty zase slouží jako parodie na originál. Film využívá referenční hudby (vystoupení kapely) i nereferenční (doprovod ke stříhovým obrazovým montážím).

*This is Spinal Tap* využívá pouze hudby referenční, tzn. smyšlené produkce kapely z koncertních vystoupení. *Hard Core Logo* k ní přidává i ambientní filmovou hudbu doprovázející dramatičtější úseky filmu. Jedná se tak o posun od dokumentu k fikčním narativním snímkům.

### 3.3.8 Mockumenty: shrnutí analýzy

Z analýzy vychází jasně najevo, jak moc jsou uvedené mockumenty spjaty se svými čistě dokumentárními protějšky. Trochu mimo však stojí snímek *Hard Day's Night*, jakýsi předchůdce žánru hudebních mockumentů. Richard Lester

---

<sup>50</sup> „...hlavním cílem kontinuálního systému je umožnit hladké plynutí prostoru, času a akce v rámci jednotlivých sérií záběrů.“ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. s. 304.

natočil fikční snímek, sledující jeden den v životě nejslavnější kapely světa - The Beatles. Film nebyl záměrně natáčen jako parodie hudebních dokumentů, ale spíše jako parodie na životní etudy samotné kapely. Nevyužívá mnohých konstrukčních mechanismů typických pro mockumenty nebo samotné rockumenty. Neobsahuje titulky, mluvený komentář, ani interview, jen několik archivních materiálů. Využívá kontinuální střihové skladby, bližší narativním snímkům.

*This is Spinal Tap* parodující heavy metalové kapely osmdesátých let, společně s punkově zaměřeným *Hard Core Logo*, lze s odhlédnutím od fikčního původu snímků zařadit do oblasti observačních dokumentů. Všechny použité materiály jsou uměle konstruované tvůrci, přesto dokážou působit přesvědčivě, a archivní či ilustrativní materiály tak slouží jako důkazy potvrzující pravdivost předkládaných tvrzení. Lze u nich však vyzorovat o něco větší důraz na dramatickou složku a osobní konflikty, aby se posílila předem dohodnutá narativní struktura.

Velkou preciznost je nutné uznat prvnímu hudebnímu mockumentu *The Rutles: All You Need is Cash*. Všechny obrazové materiály jsou zpracovány velmi věrně svým originálům. Všechny mnou analyzované konstrukční prvky byly použity za účelem pobavit a vytvořit tak zjevnou parodii ke skutečnosti. Hudba je zjevně inspirovaná tvorbou The Beatles, texty zase poupravené k dětské naivnosti a nesmyslnosti. Průvodce filmem, kterým byl sám spolurežisér Eric Idle, vytvořil postavu, využívající zavedených standardů a jejich převedení do komediální roviny.

Mockumenty by bez svých seriózně míněných rockumentů neexistovaly. Dávají jim totiž předlohu, jak pracovat se stylem a formou, stejně tak příležitost utahovat si z mýtů, opředěných okolo rockových hvězd a celebrit.

## 4. ZÁVĚR

V práci jsem se zabýval filmy spadajícími do žánru rockumentary. Jedná se o úzce vyměřený tematický okruh dokumentární tvorby, jehož předmětem zájmu je rocková hudba a její interpreti.

Cílem práce bylo nejprve rozdělit tyto snímky do jednotlivých kategorií podle toho, jakým aspektem a z jakého úhlu pohledu nahlíží na dané téma, a následně v rámci těchto kategorií analyzovat mnou zvolené konstrukční prvky a pomocí nich pojmenovat dané formální a stylistické odlišnosti jednotlivých snímků.

Rozhodl jsem se tedy vytvořit tři tematické kategorie, v nichž jsem posléze jednotlivé snímky analyzoval. Koncertní filmy se soustředily na zachycení živého vystoupení rockových interpretů. Jedná se o dokumenty obsahující záznam buď jednoho konkrétního koncertu, jako je tomu například ve filmu *Muse: Live At Rome Olympic Stadium*, nebo filmaři zvolený výběr z celého hudebního festivalu. Zde posloužil jako příklad dokument mapující průběh legendární akce s názvem *Woodstock*.

Biografické filmy představují portréty jednotlivých interpretů, ať už se jedná o sólové umělce nebo rockové kapely. Jejich specifikem je schopnost zobrazit na jednotlivém člověku obecnější sociální téma. První takovýto snímek s názvem *Dont Look Back* sledoval slavného písničkáře Boba Dylana na jeho třítýdenním turné po Británii. Do této kategorie spadají i retrospektivní díla, shrnující celou historii rockových uskupení, jako je tomu například u biografie americké kapely The Doors *When You're Strange*.

Poslední mnou zvolenou tematickou kategorií byly hudební mockumenty. „Mockumenty používají obvyklé dokumentární postupy, jsou však zinscenovány podle předem daného scénáře a sehrány tak, aby budily zdání opravdového dokumentu, zároveň ovšem naznačují, že tomu tak není.”<sup>51</sup> Za předchůdce rockových mockumentů, i když s větším důrazem na narativní strukturu a dramatickou složku, lze považovat snímek *Hard Day's Night* sledující jeden den v životě kapely The Beatles. Klasický mockument představuje film *The Rutles: All You Need is Cash* parodující okolnosti právě okolo této slavné anglické kapely.

---

<sup>51</sup> B. NICHOLS, *Úvod do dokumentárního filmu*, s. 36.

Pro analýzu jednotlivých snímků jsem zvolil sedm konstrukčních prvků jako kritérií, na jejichž základě jsem filmy později porovnával. Převážná většina snímků využívá interview, ať už dialogických nebo pseudomonologických, kdy jsou otázky filmařů záměrně vystřiženy, a rozhovor tak působí jako monolog respondenta. Většinou se rozhovory odehrávají v exteriérech tematicky spjatých se zpovídanou osobou. Interview aranžované ve studiu se využívají převážně u retrospektivních profilů hudebních interpretů.

Mluvený komentář se využívá jak u většiny biografických snímků, tak mockumentů. Někdy nás filmem provází hlas shůry, jako je tomu v případě *When You're Strange*, jindy zase hlas authority, což je příklad mockumentu *The Rutles: All You Need is Cash*. V žádném z koncertních filmů se mluvený komentář neobjevuje, a prosazují tak čistě observační dokumentární styl.

Titulky jsou běžným konstrukčním prvkem sloužícím k podávání informací. Všechny snímky obsahují úvodní a závěrečné titulky s názvem díla a výčtem jmen jeho tvůrců. Dále se s titulky pracuje odlišným způsobem. U koncertních filmů se často objevují titulky v obraze, informující o právě hrané písni či vystupujícím interpretovi. Nejvíce je titulků použito v biografických snímcích. V dokumentu *Metallica: Some Kind of Monster* se nachází velký počet titulků v obraze informujících o počtu dní uběhlých od začátku natáčení, o místě, kde se právě nacházíme, o jménech sociálních herců, názvech písní atd. Je zde využíváno i mezititulků, vyprávějících o aktuální situaci, panující okolo kapely.

Co se týče intervence tvůrců do probíhajících událostí, nejčastějším způsobem takovýchto zásahů se staly dialogické rozhovory. Filmy observačního charakteru moc intervencí ze strany filmařů neobsahují, jak je tomu v případě *Dont Look Back*. Opakem se tak stává participační dokument *Kurt & Courtney*, kde se sám režisér vkládá do vyšetřování případu smrti Kurta Cobaina a svým chováním vyvolává téměř konfliktní situace.

Ilustrativních a archivních materiálů využívají hlavně biografické snímky nebo je parodující mockumenty, ať už se jedná o fotografie, videozáznamy z televizního vysílání nebo animované vsuvky. Z tohoto hlediska je netradičně složen koncertní snímek *Led Zeppelin: Song Remains the Same*, který je prostřihávan fikčními fantasy pasážemi, kde se hlavních rolí zhostili samotní členové kapely.

Dokumentární filmy pracují spíše s důkazní stříhovou skladbou spoléhající na logiku implikace a podporující názory či tvrzení, které film předkládá. U mockumentů *Hard Core Logo* nebo *A Hard Days Night* je využito i kontinuální stříhové skladby, jelikož vyprávějí příběh, který má předem danou narativní strukturu, a klade větší důraz na dramatickou složku. Některé snímky jsou vyprávěny časově chronologicky, například v *Dont Look Back* a *Hard Core Logo*, sledujeme interprety od začátku turné po jejich konec, stejně tak koncertní záznam *Muse: Live At Rome Olympic Stadium*. Ten využívá techniky split-screenu, kde je obrazovka rozdělena na více oken, a tak můžeme sledovat více akcí naráz nebo jednu akci z více pohledů. Tento přístup je velmi specifický také pro dokument *Woodstock*.

Rockumenty logicky využívají převážně hudbu produkovanou sledovanými umělci. Koncertní filmy obsahují převážně hudbu referenční, biografické zase nereferenční, sloužící k doprovodu obrazových archivních a ilustrativních materiálů. Mockumenty oba typy hudby kombinují, jedná se však o skladby smyšlené, použité pouze pro účely snímku.

Použité konstrukční prvky se tedy u jednotlivých snímků liší a to i v rámci samotných tematických kategorií. Přístup filmařů ke zpracování rockumentů je značně rozdílný. Od participačního dokumentu *Kurt & Courtney*, kde se sám režisér stává sociálním aktérem, průvodcem a hybatelem zachycovaných událostí, přes výkladové dokumenty *Foo Fighters: Back and Forth* nebo *When You're Strange*, sloužící jako retrospektivní profily interpretů, využívající hlavně archivních a ilustrativních materiálů, až po čistě observační přístup ve snímku *Dont Look Back*, kde je Bob Dylan po několik týdnů filmaři pozorován stylem cinémá verité.

Rockumentary, jako žánr hudebních dokumentů, je součástí kinematografie již od 60. let 20. století. Za tu dobu byly v jeho rámci natočeny snímky zachycující přelomové společenské události, retrospektivní profily umělců, investigativní dokumenty či mockumenty parodující zažité konvence všech předchozích. I v současnosti není rockumentární tvorba nijak výrazně omezena, co se týče použitých formálních a stylistických prostředků. S ohledem na popularitu a publikem neutuchající fascinaci rockovým světem je možné předpokládat postupný vývoj formy rockumentary, společně s vývojem celé dokumentární tvorby.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### ANALYZOVANÉ FILMY (podle abecedy):

#### **A HARD DAY'S NIGHT**

UK, 1964, 87 min.

**režie:** Richard Lester

**scénář:** Alun Owen

**kamera:** Gilbert Taylor

**střih:** John Jympson

**hrají:** John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr, Wilfrid Brambell

#### **DONT LOOK BACK**

USA, 1967, 96 min.

**režie:** D. A. Pennebaker

**kamera:** Howard Alk, Jones Alk

**střih:** D. A. Pennebaker

**hrají:** Bob Dylan, Albert Grossman, Bob Neuwirth, Joan Baez

#### **FOO FIGHTERS: BACK AND FORTH**

USA, 2011, 150 min.

**režie:** James Moll

**kamera:** Harris Done

**střih:** Tim Calandrello

**hrají:** David Grohl, Taylor Hawkins, Nate Mendel, Chris Schiflett, Pat Smear, Butch Vig

#### **GIMME SHELTER**

USA, 1970, 91 min.

**režie:** Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin

**kamera:** Albert Maysles, David Maysles, Gary Weis

**střih:** Joanne Burke

**hrají:** Mick Jagger, Charlie Watts, Keith Richards, Mick Taylor, Bill Wyman

#### **HARD CORE LOGO**

Kanada, 1996, 92 min.

**režie:** Bruce McDonald

**scénář:** Noel S. Baker

**kamera:** Danny Nowak

**střih:** Reginald Harkema

**hrají:** Hugh Dillon, Callum Keith Rennie, John Pyper-Ferguson, Bernie Coulson, Julian Richings, Benita Ha, Claudia Ferri



**IT MIGHT GET LOUD**

USA, 2009, 98 min.

**režie:** Davis Guggenheim

**kamera:** Guillermo Navarro, Eric Roland

**střih:** Greg Finton

**hraji:** Jimmy Page, The Edge, Jack White

**KURT & COURTNEY**

UK, 1998, 95 min.

**režie:** Nick Broomfield

**kamera:** Joan Churchill, Alex Vendler

**střih:** Mark Atkins, Harley Escudier

**hraji:** Nick Broomfield, Kurt Cobain, Courtney Love

**LED ZEPPELIN: THE SONG REMAINS THE SAME**

USA, 1976, 137 min.

**režie:** Peter Clifton, Joe Massot

**kamera:** Ernest Day, Phil Parmet

**střih:** Humphrey Dixon

**hraji:** John Bonham, John Paul Jones, Jimmy Page, Rober Plant, Peter Grant

**METALLICA: SOME KIND OF MONSTER**

USA, 2004, 141 min.

**režie:** Joe Berlinger, Bruce Sinofsky

**kamera:** Robert Richman

**střih:** Doug Abel

**hraji:** James Hetfield, Lars Ulrich, Kirk Hammett, Robert Trujillo

**MONTEREY POP**

USA, 1968, 78 min.

**režie:** D.A. Pennebaker

**kamera:** Nick Doob

**střih:** Nina Schulman

**hraji:** Scott McKenzie, Art Garfunkel, Paul Simon, Janis Joplin, Keith Moon, Jimi Hendrix, Ravi Shankar

**MUSE: LIVE AT ROME OLYMPIC STADIUM**

USA, 2013, 95 min.

**režie:** Matt Askem

**hraji:** Matt Bellamy, Dominic Howard, Chris Wolstenholme

**PINK FLOYD: LIVE AT POMPEII**

Belgie / Západní Německo / Francie, 1972, 92 min.

**režie:** Adrian Maben

**kamera:** Willy Kurant, Gábor Pogány

**střih:** Nino DiFonzo, José Pinheiro

**hraji:** David Gilmour, Nick Mason, Roger Waters, Richard Wright

**THE DOORS: WHEN YOU'RE STRANGE**

USA, 2010, 86 min.

**režie:** Tom DiCillo

**scénář:** Tom DiCillo

**střih:** Micky Blythe, Kevin Krasny

**hrají:** Johnny Depp, John Densmore, Robby Kreiger, Ray Manzarek, Jim Morrison

**THE RUTLES: ALL YOU NEED IS CASH**

UK, 1978, 76 min.

**režie:** Gary Weis, Eric Idle

**scénář:** Eric Idle

**kamera:** Gary Weis

**střih:** Aviva Slesin

**hrají:** Eric Idle, Michael Palin, George Harrison, John Belushi, Dan Aykroyd, Bill Murray, John Halsey, Ricky Fataar, Neil Innes

**THIS IS SPINAL TAP**

USA, 1984, 82 min.

**režie:** Rob Reiner

**scénář:** Rob Reiner, Harry Shearer, Michael McKean, Christopher Guest

**kamera:** Peter Smokler

**střih:** Kent Beyda, Kim Secrist

**hrají:** Rob Reiner, Tony Hendra, Michael McKean, Christopher Guest, Harry Shearer, Bruno Kirby

**WOODSTOCK**

USA, 1970, 184 min.

**režie:** Michael Wadleigh

**kamera:** Malcolm Hart

**střih:** Hubert de La Bouillierie

**hrají:** Richie Havens, Joan Baez, Joe Cocker, Jimi Hendrix, Janis Joplin

## LITERATURA:

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3. rozš. vyd. Praha : Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. 90 s. ISBN 8085883724.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 1. vyd. Praha : Akademie muzických umění, 2005. 327 s. ISBN 8073310457.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

COHEN, Thomas. *Playing to the Camera: Musicians and Musical Performances in Documentary Cinema*. 1. vyd. New York : Columbia University Press, 2012. 224 s. ISBN 978-1906660222.

COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha : Casablanca ; Nakladatelství AMU, 2011. 567 s. ISBN 978-80-87292-14-3.

CORNER, John. *Television Form and Public Address*. 1. vyd. New York : St. Martin's Press, 1995. 200 s. ISBN 978-0340567531.

DENISOFF, Serge, ROMANOWSKI, William. *Risky Business: Rock in Film*. 1. vyd. New Brunswick : Transaction Publishers, 1991. 779 s. ISBN 978-0887388439.

EDGAR, Robert (ed.). *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*. 1. vyd. New York : Routledge, 2013. 244 s. ISBN 978-0415528023.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2004. 507 s. ISBN 8073310236.

GILLET, Charlie. *The Sound of The City: The Rise of Rock and Roll*. 2. vyd. London : Souvenir Press, 1996. 562 s. ISBN 978-0306806834.

INGLIS, Ian. *Popular Music and Television in Britain*. 1. vyd. Farnham: Ashgate, 2010. 252 s. ISBN 978-0754668640.

KITTS, Thomas. Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition : Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter. *The Journal of Popular Culture* 42, 2009, č. 4, s. 715-732. ISSN 1540-5931.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 2*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 63 s. ISBN 978-80-244-3611-1.

MAKOWER, Joel, LANG, Michael, ROSENMAN, Joel. *Woodstock: The Oral History*. 1. vyd. Albany : State University of New York Press, 2009. 361 s. ISBN 978-1438429748.

MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby [Díl 1]. Část věcná*. 2. dopl. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1983. 415 s.

MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby [Díl 2]. Část jmenná, Světová scéna : A-K*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1986. 558 s.

MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby [Díl 2]. Část jmenná, Světová scéna : L-Ž*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1987. 537 s.

MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha : Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze ; Jihlava : JSAF, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

PALMER, Tony. *All You Need Is Love: The Story of Popular Music*. 1. vyd. New York : Grossman Publishers, 1976. 323 s. ISBN 978-0670114481.

ROSCOE, Jane, HIGHT, Craig. *Faking it: mock documentary and the subversion of factuality*. 1. vyd. New York : Manchester University Press. 2001. 222 s. ISBN 978-0719056406.

VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. 1. vyd. Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988. 64 s.

