

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2012 – 2015

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Karolína Krupková

Tvorba dokumentárního filmu

Praha 2015

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Roman Bradáč

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2012-2015

BACHELOR THESIS

Karolína Krupková

Creation of documentary

Prague 2015

The Bachelor Thesis Work Supervisor: Mgr. Roman Bradáč

Prohlášení

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Karolína Krupková

Poděkování

Chci poděkovat vedoucímu mé práce Romanovi Bradáčovi za jeho názor i podporu, Petře Nesvačilové za rozhovor a všem, díky kterým mohl vzniknout dokumentární film Havlovy děti.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá vývojem a taxonomií dokumentárních filmů. Dále rozebírá fáze tvorby filmových dokumentů od vytvoření námětu, přes psaní scénáře, až po stříhovou montáž. Teoretické poznatky jsou využity v praktické části popisující realizaci autorského dokumentárního filmu Havlovy děti, který je obsažen v příloze bakalářské práce.

Klíčová slova

Dokumentární film, etika, Havlovy děti, kamera, Nesvačilová Petra, scénář, sociální herec, stříh, taxonomie dokumentárního filmu.

Annotation

The bachelor thesis deals with a development and a taxonomy of documentary films. Next it analyzes phases of documentary film's creation from creation of theme over writing of screenplay until film editing. Theoretical knowledges are utilize in the practical part of thesis and they describe a realisation of documentary film Children of Havel.

Key words

Camera, children of Havel, documentary film, ethics, film editing, Nesvačilová Petra, screenplay, social actor, taxonomy of documentary films.

OBSAH

ÚVOD	8
1. DEFINICE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	9
2. VZNIK A VÝVOJ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	11
2.1 Tvůrci dokumentárního filmu	11
3. TAXONOMIE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	17
3.1 Módy	11
3.2 Žánry	11
3.3 Metody	11
4. SCÉNÁŘ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	26
4.1 Význam scénáře v dokumentárním filmu	11
4.2 Fáze psaní scénáře	11
5. PRÁCE S KAMEROU PŘI REALIZACI DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	31
5.1 Základy dokumentárního kameramana.....	31
5.2 Základy filmové řeči	11
6. PRÁCE SE SOCIÁLNÍMI HERCI	35
7. PRAVIDLA ETIKY V DOKUMENTÁRNÍM FILMU	40
7.1 Etika ve vztahu dokumentarista – sociální herec.....	11
7.2 Etika ve vztahu dokumentarista - divák.....	11
7.3 Etické chování dokumentaristy.....	11
8. STŘIH V DOKUMENTÁRNÍM FILMU	45
9. PROJEKT DOKUMENTÁRNÍHO FILMU HAVLOVY DĚTI	49
9.1 Popis a cíl projektu	11
9.2 Analýza výchozího stavu	50
9.3 Analýza rizik.....	51
9.4 Realizace dokumentárního filmu	11
9.5 Výsledky projektu a celkové zhodnocení	11
ZÁVĚR	56
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	57
SEZNAM PŘÍLOH	60

ÚVOD

Filmový dokument je vyhledávaným žánrem, díky kterému diváci získávají informace o zásadních událostech ve společnosti. Zároveň si jeho prostřednictvím tvoří názor na okolní svět. Rozvoj internetu a technologií nabízí nové možnosti v přístupu zpracování filmového díla i další příležitosti získávání informací pro dokument. Vliv internetu také umožnil jednodušší přístup k dílům dokumentaristů.

V bakalářské práci se proto chci zabývat dokumentárním filmem a především jeho realizací. Cílem práce bude definovat pojem dokumentární film a jeho metody, žánry a módy. Dále popsat historický vznik tohoto filmového žánru a uvést jména a díla českých i světových filmařů, kteří zásadním způsobem ovlivnili dokumentární kinematografii. Teoretická část bude dále obsahovat samotnou tvorbu dokumentu. Informovat o práci kameramana a scénáristy. Následně poučovat o práci se sociálními herci (protagonisty filmu) a etickém chování k nim, použití hudby v dokumentárním filmu a práce dramaturga. Část teorie zakončím kapitolou o střihu dokumentárního filmu. Podkladem studia k vytvoření teoretické části mi budou nejen dostupné literární zdroje, ale i rozhovor s dokumentaristkou Petrou Nesvačilovou, autorkou dokumentu *Řekni, kde ti Němci jsou* (2012) či portrétu Václava Klause v dokumentárním cyklu České televize *Expremiéři* (2013).

Praktická část bakalářské práce bude složena z popisu činnosti na projektu, který bude přiložen v příloze na DVD nosiči. Jedná se o dokumentární film *Havlovy děti*, který vytvořím na základě informací získaných během bádání pro teoretickou část této práce.

Přínos mé bakalářské práce by měl být v komplexnosti informací o tvorbě dokumentárního filmu, od přesné definice pojmu, přes historický vývoj, až po popis jednotlivých kroků při tvoření vlastního filmového dokumentu. Dále bude přínosná v realizování dokumentárního filmu, který popisuje generaci Havlových dětí prostřednictvím výpovědí samotných členů této generace.

TEORETICKÁ ČÁST

1. DEFINICE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Slovo „dokument“ pochází z lat. *documentum* = naučení, příklad, doklad, osvědčení, důkaz, svědectví.¹ Autoři *Praktické encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace* definují „filmový dokument“ jako „obecné označení pro všechny druhy a žánry (filmové, televizní, video aj.) založené na principu dokumentárního zobrazování skutečnosti metodou přímé a konkrétní svědecké výpovědi v podobě autentického, průkazného a faktograficky co nejplnohodnotnějšího obrazu a zvuku.“² Bill Nichols popsal dokumentární film jako „filmovou formu, která vypráví o skutečných situacích a událostech. Týká se konkrétních osob (sociálních herců), které představují sebe sama v příbězích vyjadřujících hodnověrný názor či perspektivu na zobrazované životy, situace a události. Příběhy jsou vytvořeny názorem či pohledem na živý svět přímo prostřednictvím jasného stanoviska dokumentaristy.“³ Termín „dokumentární film“ poprvé použil skotský režisér John Grierson a to v souvislosti se snímky bratří Lumièrových.⁴

Dokumentární film patří do nonfikčního žánru tzn., reprezentuje již živý svět. Hlavními hrdiny jsou sociální herci (nebo také protagonisté), kteří prezentují sami sebe, své názory a postoje. Příběh je tvořen vztahem tvůrce filmu a jím vybranými sociálními herci. Dokumentární filmy ale nejsou jen pouhými dokumentacemi. Získané informace jsou interpretovány s citovým zabarvením a působivým způsobem. Na prezentované události nahlíží osobněji než věcné zpravodajství. Teoretik Bill Nichols ve své knize píše: „*Expresivita, styl a někdy i nejednoznačnost patří k důležitým kvalitám dokumentárních filmů.*“⁵ Z této citace plyne, že dokumentární film je uměleckým vyjádřením. Rudolf Adler ve svém článku *Je dokumentární film umění?* argumentuje

¹ HALADA, J. OSVALDOVÁ, B. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. vyd. Praha: Libri, 2007. s. 56. ISBN 978-80-7277-266-7

² HALADA, J. OSVALDOVÁ, B. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. vyd. Praha: Libri, 2007. s. 57. ISBN 978-80-7277-266-7

³ NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-21469-6.

⁴ PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ M. *Človek v dokumentárním filme*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. s. 15. ISBN není uvedeno.

⁵ NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-21469-6.

následovně: „*Dokumentární film je na samých hranicích uměleckého díla a představuje z hlediska posledních analýz uměleckou produkci, neboť k jeho konečnému vyznění přispěla i estetická a ideologická kritéria.*“⁶

Skutečnost zobrazovaná v dokumentárním filmu není nikdy objektivní. Autor prezentuje události a fakta prostřednictvím svého pohledu na svět, svých zkušeností a názorů. Dokumentarista ale musí ve svém díle používat výhradně pravdivé informace. Dále se tvůrce zabývá otázkou jak tyto informace zobrazit. Jejich zobrazení musí být originální a odhalit divákovi něco, co mu bylo doposud skryto.

Dokumentární film má tři základní cíle: informovat, přesvědčovat a vychovávat. Tyto cíle se nevztahují nejen na současné publikum, ale měly by směřovat i do budoucnosti. Další cíle dokumentaristů jsou následující:

- a) Vytvoření snímku, který pomyslně zakonzervuje existenci místa, osob či událostí.
- b) Objevení nových informací o daném syžetu.
- c) Zprostředkovat publiku setkání se sociálními herci, svědky neobvyklých událostí, poznat zajímavá místa, být svědky zásadních událostí.
- d) Hájení názorů a stanovisek představovaných v dokumentu.
- e) Poukazování na potíže konkrétních lidí i celého světa.

Důležitost dokumentárního filmu je především v prezentaci situací a osob, které by ve svém životě nemohl divák poznat. Filmový dokument tak publiku umožňuje rozšířit si životní a kulturní rozhled.

V současné době je dokumentární film ovlivňován technologickým vývojem. Díky novým přístrojům vznikají další metody filmování, snímání reality a žánry. Tvorba dokumentárního filmu je tedy neustále se vyvíjející disciplínou.

⁶ ADLER, R. *Je dokumentární film umění?: Flaherty, Ruttmann a ti druzí.* [online]. [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuuce/professorska-prednaska-rudolfa-adlera

2. VZNIK A VÝVOJ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Raná tvorba dokumentárních filmů je spjata s objevem zachycení obrazu fotografickou cestou díky francouzskému malíři Louisovi M. Daguerrovi a fyzikovi Nicéphorovi J. Niepcemu. Ti v roce 1839 zachytili obraz na vyleštěné stříbrné vrstvě zcitlivělé jodidem stříbrným. První dokumentaristé jsou zároveň i fotografové. Jejich filmovým snímkům se přezdívá „oživlé fotografie“.

Autoři prvních dokumentárních filmů byli bratři, Auguste a Louis Lumièrovi. V roce 1895 promítali několik krátkých filmových „šotů“, které délkou nepřesáhli jednu minutu. Jednalo se o dokumenty zachycující každodenní život; např. *Odchod z továrny* nebo *Příjezd vlaku na nádraží La Ciotat*.

Filmování se od fotografování odděluje tehdy, když se snímání pohybu stane záměrem. Kameraman Alexandre Promio ve službách bratrů Lumièrových během plavby na gondole přišel na nápad snímat statické objekty pohybující se kamerou a vznikla tak jízda kamery.⁷ Později se začnou používat filmové triky (*Muž s kaučukovou hlavou*, 1901) a především se poskládáním záběrů začne vyprávět příběh. Rudolf Adler tento okamžik označuje za počátek filmové poetiky: „První dokumentaristé začali záhy a naprosto cíleně svou kameru přemísťovat z místa na místo a takto pořízené úseky zařazovat za sebe ne proto, že jim to umožnila prodlužující se délka filmového svitku, ale protože je k tomu donutila realita sama. Museli kameru přemístit ve chvíli, kdy chtěli pro své diváky zachytit z probíhající reálné situace to podstatné. To jsou skutečné počátky filmové skladby a rozsáhlých možností specifického vizuálního vyjadřování, chcete-li vyprávění. Toho čemu dnes říkáme filmová řeč a co je vlastním základem poetiky kinematografie.“⁸

V roce 1922 vzniká první celovečerní dokumentární film zachycující nelehký život inuitské rodiny (*Nanuk – člověk primitivní*, 1922). Vytvořil ho Robert Flaherty, americký filmař, který svým režijním přístupem zásadně změnil práci dokumentaristů.

⁷ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. s. 29. ISBN 978-80-200-1689-8.

⁸ ADLER, R. *Je dokumentární film umění?: Flaherty, Ruttmann a ti druzí*. [online]. [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/profesorstva-prednaska-rudolfa-adlera

Flaherty své hrdiny před samotným natáčením poznával i několik let, zkoumal jejich zvyky a stal se jedním z nich. Až poté začal natáčet.

Možnost zachycení zvuku dovoluje sociálním hercům sdělovat myšlenky a zážitky. O první pokus oživení filmu zvukem se pokusili již bratři Lumièreové (1895), když během promítání projevu starosty z Neuville, byl starosta schován za plátnem a četl projev, který byl zachycen ve filmu. O skutečném používání zvuku ve filmu ale lze hovořit až v roce 1927. Použití zvuku omezilo kvantitu hudby v dokumentu a úlohu orchestru při promítání filmu.

Ani během druhé světové války tvorba dokumentárních filmů nestagnovala. Naopak. Dokument se stal předmětem propagandy. Ukázkovým příkladem je práce režisérky Leni Riefenstahlové, která za podpory nacistického Německa vytvořila díla (*Triumf vůle*, 1935 nebo *Olympia*, 1938), v nichž použité kameramanské techniky se využívají dodnes.

60. léta 20. století technologicky ovlivnila vývoj dokumentárního filmu výrobou 16milimetrové kamery, kterou mohl snadno ovládat jeden člověk, a synchronizovala obraz se zvukem. Francouzský dokumentarista Jean Rouché zakládá objektivistický směr cinéma-vérité, v jehož duchu natočil snímek *Kronika jednoho léta* (1961) s pokusem o co nejobektivnější výpověď ze strany sociálních herců.

Později zásadně ovlivnila dokumentární tvorbu digitalizace, výroba digitálních kamer, telefonů umožňující natáčení videí. Na jedné straně již není nutné šetřit drahý filmový materiál, na straně druhé vzrostlo množství nepoužitelného materiálu. Dále k sestřihání filmu není již nutný střihačský pult, ale pouze snadno dostupný střihačský program, díky (nebo kvůli) čemuž je tvorba dokumentu jednodušší a zároveň se snižuje profesionalita. Následně vznik nových technologií rozšiřuje možnosti tvorby. Rudolf Adler vnímá tento vývoj pozitivně: „*Příchod lehkých "lidových" videokamer s vysokou kvalitou záznamu, snadnost jejich ovládání a skladebného zpracování materiálu, relativní cenová dostupnost přístrojů - to vše přináší do oboru významný prvek demokratičnosti. Uvedené okolnosti podstatně rozšiřují přístup k základům celého souboru audiovizuálních výrazových prostředků a zpětně ho obohacují. Nyní dosažená demokratičnost přístupu k audiovizuálnímu výrazovému aparátu neznamena podcenění*

*nebo dokonce ohrožení špičkové umělecké tvorby v oboru, ale naopak žádoucí rozšíření její základny a tím i výrazových možností.*⁹

Dnešní postmoderní doba je příznačná masivním využíváním internetové sítě. Je tomu tak i v oblasti dokumentární tvorby. Vznikají tzv. web-docs. Divák se jejich prostřednictvím stává hrdinou filmu, je mu umožněno vkládat fotografie a videa, čímž vytváří svůj vlastní příběh. I to svědčí o faktu, že dokumentární tvorba je silně ovlivňována amatérskými tvůrci.

2.1 Tvůrci dokumentárního filmu

Flaherty Robert (1884 – 1951) – americký dokumentarista, který jako jeden z prvních zavedl přístup sblížení a poznávání ve vztahu k sociálním hercům. Rodinu Inuitů, kterou natáčel pro svůj dokumentární film *Nanuk, člověk primitivní* (1922) poznával několik let. Následoval dokument *Moana* (1926) – snímek na objednávku filmového studia Paramount o polynéském kmenu. Dále *Muž z Aranů* (1934) o každodenním životě drobného irského rybáře a *Příběh Louisiany* (1948) zachycující stavbu ropné plošiny. Flahertymu byla často vytýkána manipulace s fakty a režírování protagonistů.

Lumière Auguste (1862 – 1954) a **Louis** (1864 – 1948) – vynálezci kamery a autoři prvních dokumentárních filmů. Jejich dvouminutový snímek s názvem *Odchod z továrny* (1895) se stal historicky prvním filmem. Poprvé byl promítán v pařížském Grand Café 28. prosince 1895, což je označováno i za datum vzniku kinematografie. Následovalo mnoho dalších, dnes již velmi dobře známých snímků z každodenního života; *Příjezd vlaku na nádraží La Ciotat* (1958), *Bourání zdi* (1986) aj.

Klusák Vít (1980) – režisér, scénárista, kameraman, producent. S režisérem Filipem Remundou se stali dokumentární dvojicí. Dohromady vytvořili *Český sen* (2004)

⁹ ADLER, R. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu*. [online]. © 1998 [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera

označovaný za první českou filmovou reality show, která vyvolala společenskou debatu. Tento dokument získal několik ocenění v Čechách a mnoho cen v zahraničí. Pro Klusákovu tvorbu je typické vytvoření reality, kterou následně dokumentuje. Jeho autorský přístup budí rozporuplné reakce.

Kříženecký Jan (1868 – 1921) – fotograf, kameraman, podnikatel, průkopník české kinematografie. Amatérský fotograf a autor oceňované sbírky fotografií soch na Karlově mostě. V roce 1898 zakoupil Lumièrův kinematograf a začal točit své první dokumentární snímky (*Svatojánská pouť v československé vesnici, Polední výstřel z děla, Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech*). Točil reportáže z Výstavy architektury a inženýrství i z dění v Praze. Svůj film *Voltýžování jízdního odboru Sokola pražského* (1898) vyměnil s bratry Lumièry a s názvem *Voltige à cheval à Prague* se stal prvním českým filmem v zahraniční distribuci.¹⁰ Po skončení výstavy se zabýval fotografováním budov před asanací. Vytvořil tak rozsáhlý soubor snímků zachycující již neexistující podobu pražských čtvrtí. Po několika neúspěších s provozováním soukromých kinematografů se stal provozovatelem kina Světozor.

Moore Michael (1954) – americký režisér a scénárista. Autor dokumentárního filmu *Bowling for Columbine* (2002) o tragické události, během které dva středoškoláci zastřelili třináct spolužáků a následně spáchali sebevraždu. V dalším snímku *Fahrenheit 9/11* (2004) Moore kriticky vystupuje proti prezidentovi Bushovi. Pro natočení filmu o stravovacích návycích Američanů, *Super Size Me* (2004), vytvořil experiment, během kterého se měsíc stravoval pouze u McDonald.¹¹ Moorovi dokumentární snímky jsou typické svou satirou a provokací.

Plicka Karel (1894 – 1987) – fotograf, kameraman, režisér, původním vzděláním hudebník, sběratel lidových písní. Vytvořil tisíce fotografií a desítky kilometrů filmového pásu zachycující etnika na Slovensku, Rumunsku, Rakousku, Jugoslávii a USA. Plickův film *Po horách, po dolách* (1929) získal ocenění na festivalech ve Florencii a Venezii. V roce 1933 vytvořil „opus magnum československého

¹⁰ ŠTOLL, M. a kol. *Český film – režiséři – dokumentaristé*. 1. vyd. Praha: Libri, 2009. s. 310. ISBN 978-80-7277-417-3

¹¹ PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.

dokumentu¹² *Zem spieva*, který se umístil „v žebříčku 10 nejvýraznějších filmů světa 30. let“¹³. Vytvořil oceňovaný soubor fotografií hlavního českého města. Po druhé světové válce se stal zakladatelem Filmové fakulty v Praze, jejím děkanem i profesorem.

Riefenstahlová Leni (1902 – 2003) – režisérka, fotografka a herečka. Byla dvorní dokumentaristkou Třetí říše a filmařka, která svými novátorskými kameramanskými přístupy změnila dějiny filmu. Autorka *Triumfu vůle* (1934), propagandistického díla oslavující osobnost Adolfa Hitlera, za který získala ocenění v Benátkách (1935) a v Paříži (1937). Za podpory nacistického režimu Riefenstahlová vytvořila dvoudílný dokumentární film *Olympiáda* (1938), ve kterém předvedla inovátorskou práci s kamerou – kamerové vozíky, kolejnice, jeřáb, natáčení z šachet i pod vodou, upevnění kamery na těla sportovců. Po druhé světové válce se zaměřila na přírodopisné dokumenty a fotografování.

Rouch Jean (1917 – 2004) – francouzský dokumentarista, etnograf, představitel směru cinéma-vérité. Pokoušel se vyhnout tvorbě scénáře, plánování zinscenovaných scén za účelem objektivního zachycení výpovědi sociálního herce. Ve svém dokumentu *Kronika jednoho léta* (1961) oslovuje nejen své známé, ale i cizí lidi na ulici a pokládá jim jednoduché otázky na téma štěstí a lásky. Přestože se Rouch snažil jako dokumentarista získávat pravdivé výpovědi, kritici jeho hrdinům vyčítali stylizování se do někoho, kým by chtěli být.

Sommerová Olga (1949) – režisérka, scénáristka. Její manžel, dokumentarista Jan Špáta, s ní spolupracoval jako kameraman. Vytvořila několik dokumentů pro cykly *GEN* a *13. komnata*. Jejími tématy jsou postavení žen v mužské společnosti, rodina, mezilidské vztahy.

¹² ŠTOLL, M. a kol. *Český film – režiséři – dokumentaristé*. 1. vyd. Praha: Libri, 2009. s. 428. ISBN 978-80-7277-417-3

¹³ ŠTOLL, M. a kol. *Český film – režiséři – dokumentaristé*. 1. vyd. Praha: Libri, 2009. s. 428. ISBN 978-80-7277-417-3

Špáta Jan (1932 – 2006) – režisér, kameraman. V roce 1957 vystudoval obor kamera na FAMU a stal se kameramanem v Krátkém filmu Praha. Točil pro mnoho režisérů a jako kameraman pracoval na zpravodajských filmech, fejetonech, krátkých šotech, cestopisech. Jako autor režijně debutoval dokumentárním filmem-anketou *Největší přání* (1964). Špátovi filmy jsou přínosné svou emocionálností, hledáním dobra v člověku. Byl nejproduktivnějším dokumentaristou cyklu *GEN* a *GENUS*.

Špátová Olga (1984) – scenáristka, kameramanka, režisérka. Začínala jako amatérská dokumentaristka a její film *Sama* (2002) získal na českých i mezinárodních filmových festivalech celkem 8 ocenění. Stala se kameramankou filmů své matky Olgy Sommerové. Třikrát se neúspěšně hlásila na obor dokumentární film na FAMU. Profesionálně debutovala jako autorka filmu *Sedmikrásky* (1998). Jejím nejmedializovanějším dílem byl sběrný film o architektovi Janu Kaplickém *Oko nad Prahou* (2009). Natočila pokračování dokumentu-ankety svého otce Jana Špáty, *Největší přání* (2012).

Třeštková Helena (1949) – režisérka, scenáristka, producentka. Je autorkou především časosběrných dokumentů. Jejím debutem byl patnáctiminutový film *Zázrak* (1975) o těhotenství a narození člověka. Vytvořila dokumentární cyklus *Manželské etudy* (1980 – 1986) a *Manželské etudy po 20 letech* (1999 – 2005). Jejími ústředními tématy jsou portréty – *Marcela* (2007), milostné vztahy, lidé mající problémy s kriminalitou – *René* (2008) a drogami – *Katka* (2010).

Vertov Dziga (1896 – 1954) – ruský dokumentarista. Původním jménem Denis Kaufman. Bratr kameramanů Michailova a Borise Kaufmana. Autor experimentálního dokumentu *Muž s kinoaparátem* (1929), zachycující s vtipem neobyčejnosti každodenního života. Dále se Vertov proslavil jako autor propagandistických snímků – hrané *Symfonie Donbasu* (1931) a *Tři písně o Leninovi* (1934).

3. TAXONOMIE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Vytvoření pevné hierarchie typů a žánrů dokumentárních filmů je nesnadný úkol. Tvůrci dokumentů vymezené hranice rádi překračují. Hledají nové způsoby zachycení reality a jak ji moderně prezentovat divákům. Autorský projev nelze omezovat poučkami. Že se dokumentární tvorba neustále vyvíjí a její podoba se proměňuje, je velkým pozitivem tohoto uměleckého vyjádření. Je důkazem, že má publikum stále čím překvapit a oslovit jej novými vyjadřovacími formami.

Přesto, že se třídění dokumentárních filmů rozrůstá o nové modely a metody, každý filmový dokument využívá prvky původních klasických děl. Na těchto pilířích lze vytvořit základní taxonomii dokumentárního filmu.

Modus	Žánr	Metoda
observační	anketa	angažovaný
participační	báseň	autoportrét
performativní	cestopis	časosběrný
poetický	deník	found footage
reflexivní	dokudrama	inscenovaný
výkladový	etnografický	rekonstrukční
	experimentální	reportážní
	filmový esej	skrytá kamera
	historický	trikový
	investigativní	
	portrét	
	reality show	
	sociální	
	vědecko-populární	
	webový	

Tabulka 1: Módy, žánry a metody dokumentárního filmu

3.1 Módy

Rozdělení dokumentárních filmů na módy vytvořil Bill Nichols v knize *Introduction to documentary* (2001). Každý modus využívá jiných stylistických prostředků, participaci filmového tvůrce a jeho vztah k sociálním hercům, odlišnou estetiku a pokládá rozdílné etické otázky. Nicméně pro dokumentární filmy je typické, že každý lze zařadit do více než jednoho módu.

a) observační dokumentární film

Observační dokumenty začaly vznikat od roku 1960, kdy se začaly vyrábět 16milimetrové kamery. Tento přístroj byl snadno přenositelný, měl synchronizovaný zvuk a obraz a mohl ho snadno ovládat jeden člověk. Kameramani observačních dokumentů pozorují svět kolem sebe a natáčejí věci, které se dějí nezávisle na filmování. Sociální herci žijí své životy, aniž by si uvědomovali, že jsou filmováni. Hrdina observačního dokumentu prožívá zásadní životní změny a dění před kamerou není autorem filmu žádným způsobem komentováno. Divák je tedy aktivním pozorovatelem, protože si na promítané události musí vytvořit vlastní názor. Některé observační dokumenty vyvolávají diskuzi na téma etiky v dokumentu. Je pozorování lidí v kritických situacích humánní? Je vhodné, aby dokumentarista zaznamenával nepříjemné nebo nebezpečné situace a zároveň nezasáhnout do jejich chodu? Nevyhledávají filmaři šokující témata záměrně, aby do kin přilákali více diváků?

Příkladem observačního dokumentu je francouzský film *Mimina* z roku 2010. Autoři sledovali čtyři novorozence po dobu jednoho roku. Japonka, Mongol, Američanka a Namibijka spolu s rodiči prožívají první dny svého života. Učí se chodit, říkat první slova a socializovat se. Autor Thomas Balmes zachytil nejen ojedinělý životní vývoj čtyř mimin, ale i různé kulturní zvyklosti, přístupy k výchově a rozdílné sociální standardy. Podle zásad observačního dokumentu snímá kameraman vše, co se před ním děje a nijak do dění před sebou nezasahuje. Ani v případě, kdy malé dítě pije z kaluže, nad spícím miminem se prochází kohout, ani když je půlroční Mongol fyzicky šikanován svým starším bratrem.

b) participační dokumentární film

Participační dokumentární filmy se začaly točit ve stejném období jako observační dokumenty. Tedy kolem roku 1960. Umožnily to nové technologie synchronizující obraz a zvuk. V případě participačního modu se jedná o film, ve kterém se citově odhaluje nejen sociální herec, ale i samotný autor díla. Filmař nevyužívá komentář k vyjádření vlastního názoru, ale stává se jedním ze sociálních herců. S divákem sdílí své emoce, které prožívá při tvorbě dokumentu a spolu se svými hrdiny (sociálními herci) je tvůrcem příběhu. Rozhovory jsou vedeny přímo mezi režisérem a hercem a filmař v nich vystupuje jako posluchač, rádce, nebo i jako kritik a tazatel vedoucí rozhovor na úrovni výslechu. Tento mód označili francouzští dokumentaristé Jean Rouch a Edgar Morin za „cinema-verité“. Jak píše Bill Nichols ve své publikaci, „odhaluje skutečnost toho, co se stane, když na sebe lidé vzájemně reagují v přítomnosti kamery.“¹⁴ Před divákem se v participačním dokumentu odehrávají události, které by se bez přítomnosti kamery nestaly.

Dokument již zmiňovaných filmařů Jeana Rocha a Edgara Morina *Kronika jednoho léta* (1961) je klasickým příkladem participačního modu. Autoři se sociálních herců ptají, zda jsou šťastni. Odpovědi jsou spojeny s tématem milostných vztahů, práce, finančního zabezpečení, rasismu i kultury. Roch a Morin zároveň hledají odpověď na otázku, do jaké míry je výpověď sociálního herce pravdivá a nakolik stylizovaná, pokud je rozhovor veden před kamerou.

c) reflexivní dokumentární film

Základem reflexivního dokumentu je vytvoření vztahu mezi autorem filmu a divákem. Filmař nutí své publikum přemýšlet nad působením samotného díla na divákovu myšlení. Do jaké míry jsme schopni brát vše, co nám komentář sdělí jako danou pravdu? Autor reflexivního dokumentu může přistoupit i ke „hře“ s divákem, ve které dokumentární film prezentuje reálné události a až na konci dokumentarista divákovi odhalí, že se jedná o vykonstruovanou lež. Eventuálně je publikum postaveno

¹⁴ NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 202. ISBN 0-253-21469-6.

před tradiční zobecňování a následně čelí otázkám, jak hluboko je ovlivněno stereotypy. Hlavním úkolem tohoto módu využívajícího aha-efektu je položit divákovi otázku, do jaké míry je on sám ovlivnitelný.

d) performativní dokumentární film

Performativní modus si podle Nicholse pokládá následující otázky: „*Co znamená porozumět a pochopit? Co je vedle věcných sdělení součástí našeho nahlížení na svět?*“¹⁵ Autor performativního dokumentu upouští od tradičních metod působení na diváka podáváním informací, faktů a argumentů. Naopak věří, že takové poznávání světa je neúplné. Tvůrce filmu zprostředkovává publiku události, které by samo nemohlo jednoduše prožít. Předkládá mu je na bázi emocí a citů prostřednictvím silného obrazového či zvukového vyjádření. Rozhovory se sociálními herci jsou pokryty autentickými záběry, ale i hranými a zcela inscenovanými úseky. Konečný zážitek z filmu není postaven na hodnocení, ale na vytvoření subjektivního pocitu z něj.

Kanadský režisér Chris Landreth je autorem krátkometrážního performativního dokumentu *Ryan* (2004). Prostřednictvím rozhovorů vypráví divákovi život geniálního animátora Ryana Larkina. Pomocí animací zachycuje jeho problematickou povahu ovlivněnou psychickou nemocí. Landreth umožňuje divákovi se vcítit do hlavního hrdiny filmu a emocionálně s ním prožít stavy způsobené schizofrenií.

e) poetický dokumentární film

Jak napsal Bill Nichols: „*Tento modus se nevyznačuje velkým množstvím faktů a poznatků, ani řečnickým přesvědčováním, ale spíše klade důraz na náladu, atmosféru a emoce.*“¹⁶ Poznání charakteru a životních zkušeností hlavních postav není v poetickém dokumentu upřednostňováno. Člověk se stává jen jedním z natáčených objektů. V popředí je obrazová a zvuková složka filmu. Jednotlivé záběry tvoří dohromady obraz, kterým filmař vyjadřuje náladu okamžiku, atmosféru určitého místa a času. Pro

¹⁵ NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 215. ISBN 0-253-21469-6.

¹⁶ NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 176. ISBN 0-253-21469-6.

poetický modus dokumentárního filmu je typická i nejednoznačnost, která může zapříčinit nepochopení či odlišný výklad ze strany publika.

Typickým příkladem tohoto módu, je dokument *Seine potkala Paříž* z roku 1957. Jeho autor Joris Ivens vytvořil jednu z typických velkoměstských symfonií, ve které zachytil atmosféru života podél řeky protékající hlavním francouzským městem.

f) výkladový dokumentární film

Výkladový modus je tradiční nejvíce využívanou technikou dokumentu. Nejvýraznější složkou filmu je hlas komentátora, který podává informace a svými argumenty diváka snadno ovlivňuje. Naopak obraz má roli důkazného materiálu, který podtrhuje pravdivost komentáře. Výkladové dokumenty jsou pro diváka nejnadhnější k pochopení. U jeho sledování nemusí přemýšlet, veškeré myšlenky mu jsou podány mluvčím, který se mu jeví jako vševědoucí a inteligentní.

3.2 Žánry

Anketa – „*Využívá skutečné události, které buď dokumentárně rekonstruuje v daném prostředí, nebo autenticky zachycuje jednotlivé scény, sledují motiv této události a jejich souvislosti převážně v rozhovorech, ale i v živých modelových situacích. Dokumentární anketa nesleduje ve velké většině objasnění jen této události, ale objasnění obecně platného problému,*“¹⁷ vysvětluje pojem Martin Králíček ve své magisterské práci. Tímto žánrem se proslavil kameraman a dokumentarista Jan Špáta, který v roce 1964 natočil dokumentární anketu *Největší přání*. Svých respondentů (zejména mladých lidí) se ptal, co si v životě nejvíce přejí.

Báseň - Dílo je uspořádáno na základě rytmu a rýmu. Forma je upřednostňována před obsahem. Jako příklad dokumentární básně můžeme uvést film *A propos de Nice* francouzského režiséra Jeana Vigo z roku 1930. Jedná se o městskou symfonii (sled

¹⁷ KRÁLÍČEK, M. *Úloha dramaturgie v televizním dokumentu*. Praha, 1977. s. 24-25. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

nedějových záběrů zachycující atmosféru města), která s vtipem, lehkou kritikou a esteticky velmi zdařilými záběry popisuje život v přímořském městě Nice.

Cestopis – Dokument divákovi zprostředkovává vzdálené země a místa. Seznamuje ho s jejich odlišnostmi a neobvyklostmi. Velmi úspěšným se stal cestopisný cyklus, produkční společnost FEBIO s.r.o., *Cestománie*.

Dokudrama – Film využívá rozhovory se sociálními herci. Prostřihový materiál je složen z hraných a inscenovaných scén.

Etnografický dokument – Studuje odlišné kultury, jejich tradice a zvyky. Využívá principy sociologické práce v terénu.

Experimentální dokument – Autor vyzdvihuje jednu ze složek díla nad ostatní a experimentuje s jejím ztvárněním nevšedním způsobem.

Deník – Jedná se o subjektivní dílo, které zachycuje každodenní (či v jiném pravidelném intervalu) dojmy.

Esej – Filmař divákovi líčí své osobní zážitky.

Historický dokument – Film interpretující skutečné historické události na základě dostupných materiálů a svědectví.

Investigativní dokument – Dílo soustřeďující informace a důkazy, které prezentuje divákovi spolu s argumenty.

Portrét / profil / medailon – Jedná se o biografické či autobiografické dílo, jehož příběhem je vývoj osobnosti nebo sociální skupiny, jejich životní zkušenosti, zážitky a názory. Zakladatelem tohoto žánru byl Robert Flaherty, který v roce 1922 vytvořil dokumentaristický portrét *Nanuk – Člověk primitivní*. Portréty mohou vznikat i retrospektivně jak dokládá Rudolf Adler: „Jsou často budovány výlučně z archivního

materiálu, nebo jeho kombinací s nově pořízenými dotáčkami autentických míst a svědectvími pamětníků konkrétních situací a událostí.“¹⁸

Reality show – Dokument zobrazuje reálný život s velmi konkrétními detaily. Využívá zjevné, ale i skryté kamery. Označením „*první české dokumentární reality show*“ se chlubil režisér Vít Klusák a Filip Remunda, jejichž snímek *Český sen* (2004) pomocí vytvoření reklamy na fiktivní supermarket zobrazuje český charakter.

Sociální dokument – Snímek prostřednictvím lidského příběhu sděluje společensky závažnou otázku a hledá na ni odpověď.

Vědecko-populární / výukový / instrukční dokument – Martin Králíček uvádí, že tento žánr „*sahá k metodám dokumentárním, ale i didaktickým, popisným, popularizačním metodám.*“¹⁹

Webový dokument / webdocs / i-docs – Vychází ze základních funkcí dokumentární tvorby, ovšem je prezentován v internetovém prostředí. Vztah s publikem je interaktivní - divák se podílí na celkovém pojetí filmu či se stává jedním z herců.

3.3 Metody

Angažovaný dokument – Filmová publicistka Kamila Boháčková popisuje metodu angažovaného dokumentu následovně: „*Jakýkoliv dokument (film), který sleduje nějaký politický či sociální problém (konkrétní kauzu i obecnější společenské téma), zaujímá k němu svůj postoj, a tím se stává účastníkem. A tak zapojuje – angažuje – do debaty i diváky.*“²⁰ Příkladem angažovaného dokumentu je *Auto*mat* (2009) Martina Marečka. Snímek zobrazuje sociální aktivitu, bojující za živé město, která se stává silnou organizací.

¹⁸ ADLER, Rudolf. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu*. [online]. © 1998. [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera/

¹⁹ KRÁLÍČEK, M. *Úloha dramaturgie v televizním dokumentu*. Praha, 1977. s. 25. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

²⁰ DOK REVUE. *Anketa: Měníme svět?* [online]. © 2014. [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: www.dokrevue.cz/clanky/menime-svet

Autentická metoda – Jedná se o bezprostřední zachycení neopakovatelné události. Pokud se kameramanovi nepodaří události tohoto charakteru zachytit, již nikdy ji s vysokou pravděpodobností nenatočí.

Autoportrét / ego – Kameramanem a zároveň režisérem se stává sám sociální herec, který prostřednictvím zapůjčené kamery vytváří obraz o sobě samém. Cílem je vytvořit velmi osobní a pravdivý filmový snímek. Ve výsledné fázi je především úkolem dramaturga, aby dal pořízenému home-videu finální tvar. Této metody se pokusila (neúspěšně) využít dokumentaristka Helena Třeštíková ve filmu *René* (2008).

Časoběrný dokument – Natáčení touto metodou je naplánováno na delší časový úsek, tzn. i na několik let. Cílem je podat souhrnný obraz probíhající v reálném čase. Rudolf Adler popisuje výhodu časoběrné metody následovně: „*Přináší působivé a autentické výsledky právě pro bohatství materiálu, v němž je zachycen vývoj se všemi peripetiemi, jež často ani nebylo možno předpokládat.*“²¹ Ukázkovým příkladem časoběrné metody je dokumentární cyklus Heleny Třeštíkové, *Manželské etudy*.

Found footage – neboli stříhový film využívající archivní videomateriály, fotografie, zvukové nahrávky. Základním principem dokumentu založeného na found footage metodě je objevení nových poznatků a vytvoření jiného pohledu na již známé informace. Této metody využívá například dokument *Opus pro Smrtihlava* (1984) Karla Maršálka o životě a kariéře Reinharda Heydricha.

Inscenovaný dokument – Využívá metody hraných scén, které „*nerekonstruuji dopodrobna líčené skutečnosti, spíše evokují pocit z nich a dokreslují nevyřčené detaily příběhu.*“²²

²¹ ADLER, Rudolf. Metamorfózy dokumentaristického portrétu. [online]. © 1998. Dostupné z: <https://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera/>

²² SOMMER, J. *Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra*. Praha, 1999. s. 8 Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

Rekonstrukční metoda – Dokumentarista, který pro svůj film zvolí metodu rekonstrukce, není odkázán na náhodu, ani nečeká, co se bude dít, aby mohl začít filmovat. Naopak celý příběh aktivně tvoří, má možnost scény zopakovat. Příkladem může být Flahertyho *Nanuk – Člověk primitivní*. Pro jeho vytvoření autor některé scény inicioval a na závěr je sestavil do pořadí, které odkazuje na Aristotelovu výstavbu dramatu – expozice, kolize, krize, peripetie, katarze.

Reportážní metoda – Pomocí této metody dokumentarista zobrazuje reálné události, do jejichž vzniku a průběhu nijak nezasahuje. Vývoj událostí též ovlivňuje dramaturgickou skladbu dokumentu.

Skrytá kamera – Metoda skryté kamery znamená natáčení sociálního herce bez jeho vědomí. Máme tak možnost zachytit osoby takové, jaké ve skutečnosti jsou, nestylizují se před kamerou, nemají ostych. Využití této techniky je ale zásadně neetické. Výjimkou může být ale případ, kdy dokumentarista zachytí nevhodné či protizákonné chování. To se podařilo Sylvii Dymákové v dokumentárním filmu *Šmejdi* (2013).

Trikový postup – Metoda využívaná v situacích, které chce autor ztvárnit animací, grafem či modelem. Tímto způsobem můžeme divákovi zprostředkovat velmi těžko představitelné nebo kameře i oku nepřístupné situace. Často jej využívají vědecké dokumentární filmy a reklamy.

4. Scénář dokumentárního filmu

Pojem scénář pochází z latinského slova *scaene*, které v překladu znamená divadelní jeviště, divadlo, výpravu. „*V původním slova smyslu je to svébytný literárně-dramatický útvar, který písemnou formou slovesného vyjádření předznamenává budoucí audiovizuální tvar, obsah i umělecký styl díla,*“²³ uvádí autoři *Praktické encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace* (2007).

Scénář dokumentárního filmu se nepochybně liší od tvorby scénáře pro hraný film. Dokumentaristé přejímají postupy novinářské reportáže a literatury faktu, zatímco filmaři vycházejí ve větší míře s fantazií. Zdrojem informací pro dokumentární film je pouze realita. U dokumentárního zobrazení, které je založeno na výkladu faktů a věrné, autentické prezentaci skutečnosti, může mít scénář i rámcový, orientační charakter.

Filmový scénář má tři druhy:

- a) literární,
- b) technický,
- c) bodový.

Literární scénář je detailním popisem dějové linie příběhu, povahopisem hlavních rolí, charakteristikou jednání postav, deskripcí prostředí, atmosféry, času, ale i vybavení scény – tzn. rekvizity, dekorace, stavby. Dále literární scénář obsahuje dialogy, zvuky a popis doprovodné hudby.

Technický nebo také režijní scénář je psán režisérem za asistence dalších členů realizačního týmu. Tento druh scénáře je důležitý pro sestavení finančního rozpočtu, natáčecího plánu a organizaci práce všech členů štábu. Jednotlivé záběry jsou v technickém scénáři podrobně rozepsány a očíslovány. Audiovizuálním jazykem je u záběrů označen způsob jejich technického provedení. Dále režijní scénář obsahuje seznam herců, osob podílejících se na natáčení, triky, animace a techniku, které bude nutné použít.

²³ HALADA, J. OSVALDOVÁ, B. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. vyd. Praha: Libri, 2007. s. 189. ISBN 978-80-7277-266-7

Třetí druh scénáře se nazývá bodový neboli rámcový. Jedná se o heslovou deskripci sekvencí a jejich řadové seřazení.

4.1 Význam scénáře v dokumentárním filmu

Proč vůbec psát k dokumentárnímu filmu scénář? Dokumentarista nemůže vědět, jak bude respondent před kamerou odpovídat, netuší, jak se filmované události vyvinou a proto nemůže ani vědět, jaký bude závěr jeho filmu. Jestli bude opravdu o tom, o čem původně zamýšlel. V praxi je běžné, že natáčení filmového dokumentu neprobíhá přesně v souladu se scénářem, ale spíše podle záměru režiséra. Americký režisér Robert Flaherty řekl: „*Při našem filmování neplánujeme mnoho úkolů dopředu, protože při našem způsobu práce vznikají scény, které je nemožné předem stanovit... děj může vyplynout samovolně nebo může být též předepsán ve scénáři.*“²⁴ Scénář dokumentárního filmu je tedy spíše plánem, co bude kamera snímat.

Jaké jsou konkrétní důvody pro tvorbu scénáře pro filmový dokument? Pouze dokument, který má vlastní scénář, může být dán do výroby. Autorův záměr a idea díla jsou nehmatatelného charakteru, a aby byl schopen přesvědčit druhé lidi k realizaci filmu, musí vytvořit materiální podobu svého záměru – tzn. scénář. V něm formuluje odpovědi na základní otázky:

- a) o čem dokumentární film bude, koho a co chce točit,
- b) proč se rozhodl dokument realizovat, jaký je jeho záměr, proč by měl film vzniknout a proč je idea filmu tak závažná, že se divák rozhodne strávit svůj čas zhlédnutím autora snímku,
- c) jaké techniky použije pro zobrazení skutečnosti.

Pokud autor scénáře pracuje v týmu, s režisérem, kameramanem a dalšími, je existence scénáře vyžadována z hlediska práce ostatních. Zejména pro kameramana. Pouze na základě scénáře si kameraman dokáže vytvořit představu o vizuální stránce

²⁴ FLAHERTY, R. In: NAVRÁTIL, A. *Literární příprava dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. s. 19. ISBN není uvedeno.

dokumentu. Co má nasnímat a jakým způsobem. Takto bude schopen v některých případech pracovat i bez přítomnosti režiséra. Dále pro střihače, který si podle scénáře vytvoří osnovu filmu a bude schopen seřadit získané záběry tak, aby vyjádřily zamýšlený záměr díla. A nakonec pro produkčního. Ten je informován o tom, s kým se bude točit a koho je tedy nutné pro natáčení získat. Dále mu sděluje místo natáčení, které je potřeba zařídit a další informace, které jsou nutné pro vytvoření produkčního plánu.

Ať už náš scénář budeme mít podobu jedné normostrany s několika opěrnými body nebo bude detailně rozpracován, mějme na paměti, že dokumentární film zachycuje skutečnost. Reálné události se neustále vyvíjí a my musíme našemu natáčecímu týmu vytvořit ve scénáři takové podmínky, aby měl možnost je zachytit a začlenit do příběhu. To nicméně potvrzuje i Rudolf Adler: „*Scénář nesmí být strnulým dogmatem, ale operativním, vpravdě tvůrčím plánem.*“²⁵

4.2 Fáze psaní scénáře

Návod na vytvoření scénáře neexistuje, neboť se jedná o tvůrčí práci podmíněnou talentem a zkušeností. Můžeme však uvést základní fáze, kterými prochází scénárista při tvorbě scénáře pro dokumentární film.

1. Námět

Základním krokem v tvorbě scénáře je první styk s látkou. Může být přímý i zprostředkovaný. Přímým stykem je případ, kdy myšlenka spojená s nápadem na dokumentární film vznikla v hlavě scénáristy. V druhém případě jde o možnost, kdy je dílo vytvořeno na zakázku – prvotní nápad vznikl u někoho jiného a jeho rozpracování je zadáno scénáristovi.

2. Formulace námětu

Dále musí scénárista zadanou látkou popsat, tzn. vytvořit tematický návrh: tvůrce formuluje téma, kterým se chce zabývat, jaký s ním má záměr a jakými

²⁵ NAVRÁTIL, A. *Literární příprava dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. s. 21. ISBN není uvedeno.

prostředky ho chce dosáhnout, jaký žánr pro zobrazení skutečnosti zvolil. Pokud se jedná o film na zakázku, je tematický návrh připraven již zadavatelem.

3. Studium látky

Scénárista zjišťuje o zvoleném tématu co nejvíce informací, poznává prostředí, o kterém chce psát, i lidi v něm a „nasává“ atmosféru. Nestuduje pouze skutečné prostředí, ale i zprostředkovaně pomocí literatury, sbírá materiály a poznává látku do hloubky. Autor pak bude schopen pochopit všechny souvislosti tématu a vybrat z nasbíraného materiálu podstatné informace, které chce zobrazit. Fáze studování látky má různého trvání na základě charakteru tématu, jaký je cíl filmu a v jakém žánru ho chce tvůrce zpracovávat.

4. Roztřídění materiálu

Nacházíme se v etapě, kdy má scénárista před sebou veškeré nashromážděné informace i formulovaný záměr s látkou. Obě tyto složky musí scénárista prolnout a sjednotit je s žánrem a filmovými prostředky. Dále materiál rozdělíme na dvě části – na základní motivy a motivy doplňkové. Základní motivy nebo také hlavní motivy jsou důležité pro celkové pochopení díla. Doplňkové motivy neboli motivy podružné obsahují autorovy myšlenky a okrajové záměry s dílem. Některé z doplňkových motivů nemusí být vždy na závěr realizovány.

5. Námět

Následuje psaní námětu, který můžeme popsat jako „scénář v kostce“. Námět obsahuje informace o osnově díla, o způsobu interpretace materiálu, jak bude získaná látka znázorněna. Rozsah námětu není nijak stanoven. Může být proveden tak precizně, že vytvoření samotného scénáře bude již formalitou, nebo může být jen heslovitého charakteru.

6. Scénář

Nacházíme se ve fázi, kdy můžeme psát scénář. V této chvíli prolžeme veškerý získaný materiál, který obohatíme o „kus nás samotných“ – o naše myšlenky a názory

na dané téma. Materiál si roztřídíme na podtémata a na jejich základě vytvoříme kapitoly, na nichž vznikne celý scénář.

Před napsáním prvních řádek scénáře berme na vědomí, že začátek našeho filmu je zcela klíčový pro celkový úspěch. Máme jen několik prvních minut, abychom diváka zaujali a on se rozhodl shlédnout film až dokonce. Položme mu otázku, na kterou bude chtít nalézt odpověď. Předložme mu téma, které ho zajímá a chce se o něm dozvědět více. Publiku předkládejme informace ve srozumitelné formě, ale ponechme mu prostor pro jeho vlastní názor, domněnky a chvíli překvapení. Udržujme divákovu pozornost, vzbuzujme v něm emoce, stupňujme vyprávění a informace podávejme vzestupně.

Co se týče struktury scénáře, mějme na paměti, že scénář se dělí na levou a pravou stranu. V levé straně se nachází obrazová složka, tedy kamerové záběry. Pravá strana obsahuje zvukovou část díla – komentáře, hudbu, reálné ruchy, autentické výpovědi. Často je pravá část scénářů neprávem opomíjena. Přesto bychom ji neměli zanedbávat. Zvukovou stránku filmu neberme pouze jako doplněk, ale jako jeho část, kterou nelze sdělit obrazem. Např. pouhý popisek „hudba“ není ve scénáři dostačující. Chceme smutnou či veselou melodii? Nebo máme na mysli nějakou konkrétní skladbu? Co se týče komentářů, nemějme tendenci k obecnostem, kázání, ani přednášce. Komentář musí být stručný, srozumitelný a přinášet podněty k zamyšlení. Též výběr spíkra, charakter jeho hlasu a dikce, nesmíme podcenit.

Závěrem bychom měli divákovi odpovědět na otázku položenou již v úvodu filmu. Ovšem vzbuzujme v něm nové otázky, udržujme stálou atmosféru dokumentu.

5. PRÁCE S KAMEROU PŘI REALIZACI DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Kameraman není jen pouhým záznamníkem situací a rozhovorů. Způsob jeho práce je faktor, který zcela ovlivní výsledné vyznění filmu. Absolvent FAMU, Jan Kadeřábek, charakterizuje dokumentárního kameramana následovně: „*Jeho um a oko rozhodovaly, co drahý filmový pás zachová a co nemilosrdně odstraní z filmového těla jako nebezpečný nádor. (...) Je prodlouženou rukou, prodlouženou myšlenkou režiséra. Je jeho nejbližším spolupracovníkem. Mnohdy prvním dramaturgem a mnohdy i výkonným režisérem.*“²⁶

5.1 Zásady dokumentárního kameramana

Nejčastější otázku, kterou si kameraman při natáčení dokumentárního filmu pokládá, je: „Točit či netočít?“. Dobrý dokumentární kameraman musí být vnímavý, umět odhadnout, kdy zapnout kameru a kdy ji naopak vypnout. Z toho vyplývá, že každý kameraman musí být zejména připravený a umět pohotově reagovat, jak potvrzuje i dokumentarista Miroslav Janek: „*Když točím film a stane se mi, že prošvihnu nějakou nádhernou situaci, tak se snažím ji okamžitě znovu vyvolat, aby ten člověk neměl čas o té mé pobídce přemýšlet. Rychle mu řeknu: Pojd'te ještě jednou, to bylo krásný a zároveň už zapínám kameru. (...) Podstatnější je, aby ten okamžik zachycený na tom filmu prozněl a může být klidně rozmazaný, než aby to byl nějaký krásný záběr, ve kterém se nic neděje.*“²⁷ Připravenost kameramana znamená i umět si rozvrhnout svou práci, protože natáčení dokumentu neznamena točit vše bez rozmyslu. Tomuto přístupu se v praxi říká „kropení“ a je považováno za chybu. O kameramanovi vypovídá, že nemá pevnou vizi o kompozici záběrů. Zároveň se jedná o zlovyk, který se objevil s digitalizací, díky které se nemusí šetřit drahým natáčecím materiálem.

Dále by kameraman měl být schopen improvizovat, umět zachytit situace i v neideálních podmínkách. I když k natáčení dokumentárního filmu je specifické

²⁶ KADEŘÁBEK, J. *Kamera v českém dokumentárním filmu*. Praha, 2008. s. 7. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra dokumentární tvorby.

²⁷ JANEK, M. In: SOMMER, J. *Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra*. Praha, 1999. s. 24. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

podřízení se objektu natáčení, tzn. zachycení obsahu je nad estetikou záběrů. „Každý estetický krásný dokumentární záběr má nějakou vadu krásy, která podporuje onu autentičnost. Divák podvědomě vnímá, že to je sice krásné, ale že něco málo tomu chybí... uvědomuje si, že to nemohlo být natočeno až tak bezchybně a v tom je právě ten punc skutečnosti. Nedokonalost vytváří dokonalost dokumentárního kameramanství,“²⁸ popisuje dokumentarista a kameraman Jan Špáta.

Kameraman se musí umět dívat, vidět co je skryto, dokázat ordinérní věci zachytit novým postupem. „Kameramany se stávají lidé, kteří se už rodí se zvýšenou schopností vnímat vizualitu okolního světa. (...) Kameraman podobně jako fotograf je okouzlen prchavými okamžiky, světelností proměn, krásou barev. Odstínů proměnlivosti - no a na rozdíl od fotografa toto všechno pozoruje v dynamickém pohybu.“²⁹

Postup kameramanské práce můžeme rozvrhnout takto:³⁰

1. seznámení se s látkou (diskuze nad tématem, obhlídka míst, seznámení se s herci),
2. výběr kameramanské techniky na základě scénáře (kamery, objektivů, stadicamu, jeřábu, plošiny, stativu),
3. sestavení obrazů (příprava na scény, které se s největší pravděpodobností stanou a kameraman musí být připraven je natočit),
4. natáčení,
5. projekce prací (kameraman má možnost shlédnout svou práci, případně změnit přístup a poučit se z možných chyb).

V mnoha případech je režisér dokumentárního filmu i kameramanem (např. Jan Špáta, Olga Špátová, Petra Nesvačilová). Tento přístup má určité výhody, ovšem i nevýhody. K výhodám být režisérem a kameramanem v jedné osobě je fakt, že přesně víme, co a jak chceme natočit. „Když točíš v dokumentu nějakou citlivou situaci, tak

²⁸ ŠPÁTA, J. In: SOMMER, J. *Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra*. Praha, 1999. s. 6. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

²⁹ ŠTOLL, M. In: KADEŘÁBEK, J. *Kamera v českém dokumentárním filmu*. Praha, 2008. s. 7. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra dokumentární tvorby.

³⁰ SOMMER, J. *Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra*. Praha, 1999. s. 11-16. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

*nemůžeš do toho kameramana, který stojí vedle tebe hučet a říkat mu: Ted' najed' blíž. Nebo ptát se ho: Máš to tam? To by strašně vyrušilo ten okamžik. To je taky jeden z důvodů, proč si dělám kameru sám,*³¹ obhájuje jeden z přístupů dokumentarista Javůrek. Nevýhodou tohoto přístupu je zodpovědnost za více profesí, jak uvedl Jan Špáta: *„Protože jsem byl kameramanem vyučeným a relativně dobrým a úspěšným, který tu profesi dělal rád a byl tím okouzlený, tak mě to nijak zvlášť k hledání toho druhého člověka, který by mi to natočil, nevedlo. Bylo to ale hrozně namáhavý a ta kamera mi vždycky odčerpala třicet až čtyřicet procent energie, které bych jinak mohl vynaložit v režijní oblasti.*“³² Také se ochuzujeme o výhody, které spolupráce více lidí přináší – jiný přístup a možnost nových postupů, které neznáme a samotné by nás nenapadly.

5.2 Základy filmové řeči

Každý film je tvořen výrazovými prostředky typickými pro filmovou tvorbu. Pomocí těchto prostředků tvůrce sděluje divákovi příběh. Filmová řeč obsahuje terminologii, kterou používají režiséři, kameramani a střihači pro svou práci.

Audiovizuální dílo tvoří:

- a) záběr (základní stavební prvek filmu nebo také úsek natočen bez přerušení)
- b) scéna (spojení záběrů ze stejného místa a času; pro scénu se užívá také termín obraz),
- c) sekvence (tento pojem bychom mohli nazvat kapitolou filmového díla; jedná se o spojení scén, které spolu tematicky souvisí).

Velikosti záběrů určují proporcionalitu člověka v obraze. Těmi nejzákladnějšími jsou celek a detail. Celek je vhodný pro natáčení akčních, dějových scén. Naopak detail využijeme při rozhovorech.

³¹ JAVŮREK, M. In: SOMMER, J. *Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra*. Praha, 1999. s. 19. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

³² ŠPÁTA, J. In: SOMMER, J. *Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra*. Praha, 1999. s. 21. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

- a) Široký celek – Kamera zabírá okolí postavy i postavu samotnou. Nejvíce prostoru je však dáno místu, kde se námi natáčený člověk vyskytuje. Takto divákovi dovolíme, aby se zorientoval v místě natáčení.
- b) Celek – Kamerou jsme postavě blíže, ale opět ji snímáme celou. Jejímu okolí věnujeme stejnou pozornost.
- c) Polocelek – Postava je hlavním středem pozornosti a je snímána od pasu nahoru.
- d) Polodetail – Naší postavu zabíráme od úrovně prsou nahoru.
- e) Detail – Z člověka zabíráme pouze hlavu.
- f) Velký detail – Snímáme pouze tvář našeho hrdiny. Tento záběr využijeme při intimních rozhovorech, aby se nám podařilo zachytit emoce interviewovaného člověka.

Dále záběry rozlišujeme podle úhlu kamery.

- a) Podhled – Objekt natáčíme zdola, abychom mu dodali vlastnost dominance.
- b) Nadhled – Kamera je umístěna nad natáčeným objektem, který se nám bude jevit bezmocně.
- c) Ptačí perspektiva – Jedná se o extrémní úhel kamery, který můžeme pořídit z věže či z letadla.

S kamerou můžeme uskutečnit i pohyb (švenk) neboli švenkování. Způsoby, kterými otáčíme kameru, jsou následující:

- a) vertikální,
- b) horizontální.

Pohyb kamery se však dá uskutečnit i jinými prostředky – vozíkem, ramenem, jeřábem.

Proto rozlišujeme:

- a) nájezd,
- b) odjezd,
- c) jízdu,
- d) zdvih,
- e) sjezd.

6. PRÁCE SE SOCIÁLNÍMI HERCI

Práce s lidmi před kamerou, nebylo pro dokumentární film vždy podstatné. Filmaři byli nejdříve fascinováni zachycením pohybu. Ve 20. letech 20. století ale Robert J. Flaherty umístil před kameru člověka (Nanuka), se kterým z důvodu vytvoření dokumentu strávil dva roky života. O hluboké poznání jedince se pokoušeli až o čtyřicet let později francouzský režisér Jean Rouch a sociolog Edgar Morin, zavádějíc nový dokumentární styl cinéma-verité.³³

Dokumentarista, který pro svůj film potřebuje svědectví či názor člověka, je nucen k práci se sociálními herci.³⁴ Sociální herec (nebo také respondent či protagonista) je postava, která v dokumentárním filmu vystupuje sama za sebe. Sděluje své názory, myšlenky, zážitky, svědectví. Práce se sociálními herci má své fáze³⁵, které bychom měli při natáčení dokumentu dodržovat.

1. Výběr sociálního herce

Výběr protagonisty pro dokumentární film je velmi zásadní rozhodnutí. S trochou nadsázky můžeme říci – jaký hrdina, takový film. Sociální herec by měl být osobností, která se dokáže před publikem obhájit. Mít zajímavý život či výraznou zásluhu. A především by měl mít i charisma, které dokáže diváky zaujmout. Následně berme v potaz hercův projev. Ne každý je schopen být před kamerou bezprostřední, hovořit o osobních věcech souvisle.

2. První setkání

Před prvním setkáním je třeba se připravit. Vědět o člověku co nejvíce informací, zjišťujeme si údaje z médií, od lidí, kteří osobu znají. Během prvního setkání se rozhoduje, zda nám osoba poskytne svou výpověď a stane se naším sociálním hercem. Proto je nutné ji o našich úmyslech přesvědčit a zároveň ji co nejlépe informovat. Sdělit ji naši motivaci, jak si film představujeme, proč jsme si vybrali právě jeho a jak bude

³³ PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ M. *Člověk v dokumentárním filme*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. s. 10. ISBN není uvedeno.

³⁴ Tento termín zavedl teoretik Erving Hoffmann v knize *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959). Dále termín rozvedl Bill Nichols v publikaci *Introduction to documentary* (2001).

³⁵ PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ M. *Člověk v dokumentárním filme*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. s. 68-71. ISBN není uvedeno.

natáčení probíhat. Před námi vybranou osobu nemůžeme přijít nepřipravení, bez pevných vizí našeho filmu. Člověk by měl mít pocit, že natáčení, kterého se bude účastnit, bude mít smysl a výsledek. Měli bychom si u něj získat důvěru, která ho ujistí, že jeho výpověď nijak nezneužijeme. Zároveň musíme umět vybraného člověka poslouchat, dát mu najevo, že nás zajímá.

3. Poznávání

Oboustranné sblížení a vytvoření blízkého vztahu je výhodou, kterou dokumentarista využije při samotném natáčení. Tato fáze, kterou Flaherty nazýval „hledáním cenného zrna v člověku“³⁶, je časově nejnáročnější, ale velmi důležitá. Rudolf Adler hovoří o „vztahu, který ovlivní výsledek zcela zásadním způsobem.“³⁷ Poznání sociálního herce, jeho temperamentu, názorů a zvyků nám pomůže se připravit. Budeme vědět, jak bude reagovat a jaké jsou jeho možnosti. Našeho sociálního herce se tak ptáme co má rád, co ho baví, co je mu naopak protivné. Zároveň musíme i my umět odpovědět na otázky sociálního herce.

Dále se osobní vztah hodí k odbourání stresu před kamerou. Václav Sklenář píše: „Jedním z největších problémů, jedna z největších překážek natáčení, je to paradoxní, ale je to tak, byla, je a bude – přítomnost přístrojů.“³⁸ Stejný názor sdílel i Richard Leacock: „Byl bych nejraději, kdybych mohl natáčet bez kamery a bez magnetofonu.“³⁹ Sociální herec nás pozná, začne nám důvěřovat. Po chvíli si na kameru zvykne a samotné natáčení bude vnímat jako jeden z přátelských rozhovorů. Otevře se nám a řekne nám to, co by před cizími lidmi neřekl. Dokumentaristka Helena Třeštíková popisuje svůj proces sblížování se sociálními herci takto: „Snažím se o co nejužší kontakt, porozumění a důvěru. Když se ptám a pozoruji, nesmím nikdy zapomenout, že druhá strana též pozoruje a též se ptá (i když mlčky) s jakým úmyslem za ní přicházím, proč za ní, co vlastně od ní budu chtít, jaká jsem? To vše musím vědět a musím se též

³⁶ ADLER, R. *Je dokumentární film umění?: Flaherty, Ruttmann a ti druzí*. [online]. [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/profesorstva-prednaska-rudolfa-adlera

³⁷ ADLER, R. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu*. [online]. © 1998 [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera

³⁸ SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 44. ISBN není uvedeno.

³⁹ LEACOCK, R. In: SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. s. 44. ISBN není uvedeno.

umět podívat na sebe jejich očima a zároveň zůstat sama sebou, nestylizovat se. (...) Snažím se, aby ti, o kterých mluvím, neměli pocit, že se stali herci, filmovými hvězdami. Dávám jim najevo, že k nim cítím něco víc, než jen profesionální zájem. Takové vztahy, o které se snažím, jsou ale zavazující a nemohou skončit natáčením posledního metru filmu. Když jsem se jednou snažila získat důvěru a blízkost, nemůžu ji zrušit, když ji už nepotřebuji. Takže s většinou svých „filmových objektů“ se nadále přátelím, nebo o sobě alespoň víme.“⁴⁰

Před samotným prvním natáčením, je dobré sociálního herce „seznámit s kamerou“. Natáčet před ním drobné úkoly, prostřihy, aby viděl filmaře při práci. Tyto záběry možná nebudou ani použity a pro celkovou podobu filmu budou zbytečné, ale budou důležité pro vytvoření vztahu sociální herec – autor. Např. dokumentarista Ruspoli natáčel své respondenty tak dlouho, dokud si na něho a přítomnost techniky nezvykli a neotevřeli se. První rozhovory byly nepoužitelné, ale poslední záběry, během kterých sociální herci zcela odvykli studu před kamerou, se staly obsahem finální podoby filmu. Anebo italský filmař Gian Vittorio Baldi při natáčení *Domu vdov* (1960) se svými protagonisty natočil rozhovory, které jim posléze přehrál. Vytvořil tak pouto důvěry, díky kterému pak mohl natočit rozhovory pro svůj film.⁴¹

O případech, ve kterých se nepodaří vytvořit vztah s. herec – dokumentarista, hovoří Rudolf Adler následovně: *„Bylo by jistě zajímavé a poučné podrobit z tohoto hlediska hloubkové analýze jednotlivé díly cyklu GEN a GENUS (...). Právě zde, díky časovým a dalším limitům, za nichž tyto portrétní studie vznikaly, je možno vysledovat co přináší kvalitě výsledku dimenze vzájemného lidského vztahu dokumentaristy s portrétovanou osobností. Tak můžeme v cyklu najít malé klenoty, jaké představuje například Němcův portrét Ester Krumbachové, ale také díly, v nichž je nedostatek osobního vztahu nahrazován chladnou, byť artistní řemeslnou ekvilibristikou, a rovněž produkty duchovně a emotivně prázdné, poznamenané vypočítavostí na jedné nebo dokonce na obou stranách kamery.“⁴²*

⁴⁰ TŘEŠTÍKOVÁ, H. In: PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ M. *Člověk v dokumentárním filme*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. s. 66. ISBN není uvedeno.

⁴¹ STEHLÍK, I. *K některým etickým aspektům dokumentárního filmu*. Praha, 1975. s. 14. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

⁴² ADLER, R. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu*. [online]. © 1998 [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera

4. Natáčení

Při samotném filmování dbejme především na vytvoření dobré atmosféry. Nad našeho sociálního herce se nepovyšujeme, nepředvádíme se jako režisér, který přišel s kamerou vytvořit své umělecké dílo. Naopak bychom mu měli dát najevo, že dokumentární film nebude jen naše práce, ale společný projekt autora a jeho jako sociálního herce.

S vytvořením příjemné atmosféry souvisí i výběr vhodného prostředí a aktivit. Kde budeme natáčet? Co budeme po respondentovi chtít? Pokud jsme nepodcenili fázi poznávání, najdeme odpovědi snadno. Např. víme, že náš sociální herec je stydlivý a nerad mluví před více lidmi. Proto budeme točit u něj doma, v prostředí, ve kterém se cítí bezpečně a snadno se uvolní. Následně omezíme velikost natáčecího týmu na minimum. Pokud natáčíme v osobním prostoru protagonisty, snažíme se ho zásadně nenarušovat. Autentická přirozená výpověď člověka je pro náš film důležitější než estetická hodnota záběrů. Proto se do osobního prostoru respondenta snažíme nijak nezasahovat. Dále přirozenost sociálního herce zbytečně neomezujeme různými povely – toto nedělej, toto neříkej, tam se nedívej, takhle nesmíš sedět. Pokud hercův přirozený projev zásadně nezasahuje do podoby filmu, podřídíme se mu. Sociální herec je naším vzácným zdrojem materiálu, jehož kvalita ovlivní výsledek naší práce. Za účelem podpory našeho respondenta můžeme „v zájmu navázání kontaktu a dialogu“⁴³ vystupovat před kamerou s ním.

Při seznamování s naším hrdinou jsme měli možnost zjistit, co rád dělá, o co se zajímá. Proto víme, jaké aktivity s ním můžeme natočit. Tyto záběry budeme moci použít jako prostřihové obrázky.

Existují dvě skupiny lidí. Lidé nezkušení, kteří jsou před kamerou poprvé, mají z ní strach, obavu z otázek, jak budou vypadat. Takové lidi je třeba si získat během osobního kontaktu, jak jsme již napsali ve třetí fázi. Pak existuje druhá skupina lidí neboli profesionálů. Ti jsou na kontakt s médií zvyklí, před kamerami se nestydí, vědí, co, kdy a jak mají říkat, disponují naučenými frázemi. V takovém případě je nutné profesionála přesvědčit, aby sundal „masku“ a filmaři ukázal svou osobnost - řekl, co si skutečně myslí, podělil se s ním o vlastní (nikoli naučený) názor, myšlenky, přání.

⁴³ ADLER, R. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu*. [online]. © 1998 [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera

V průběhu rozhovoru si nemůžeme dovolit pustit se do polemiky nebo snad hádky, pokud se sociálním hercem a jeho názory nesouhlasíme. Pokud budeme člověku odporovat, uzavře se, s dalším natáčením nebude souhlasit nebo bude i lhát, aby nás uspokojil. Naším cílem není respondenta přesvědčit o správnosti našeho názoru, naším záměrem je od sociálního herce získat co nejvíce informací, ať už s jejich obsahem souhlasíme nebo nesouhlasíme. Proto s respondentem vedeme oboustranný rozhovor, ve kterém mu dáme dostatek prostoru pro vyjádření svých myšlenek a názorů.

Začátkem natáčení na sebe filmař bere zodpovědnost vůči důvěře sociálního herce. Jako dokumentarista musí dodržovat etické chování k hrdinům filmu, což potvrzuje i Plítková-Jurovská: „*Autor musí k člověku přistupovat zodpovědně a s úctou. Nesmí ho zesměšnit, nesmí ho ponížit, nesmí ho zahanbit. Nesmí nežádoucím způsobem narušit intimitu jeho soukromého života.*“⁴⁴ Pokud by autor pravidla etiky porušil, zničil by nejen vztah autor-sociální herec, ale i autor-divák, ke kterému má taktéž určitou zodpovědnost.

⁴⁴ PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ M. *Člověk v dokumentárním filme*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN není uvedeno.

7. PRAVIDLA ETIKY V DOKUMENTÁRNÍM FILMU

Encyklopedie hovoří o tom, že dokumentární film je především objektivní zachycení reality. Z této poučky však vystává otázka, do jaké míry by mělo být toto zachycení objektivní. Již výběrem tématu a metody jeho zpracování autor vyjadřuje svůj světonázor. „Protože filmař je pouze člověk, který má svoji výchovu, způsob myšlení, podvědomý výběr,“⁴⁵ píše Stehlík ve své závěrečné práci. Kolem roku 1960 francouzští dokumentaristé prosazovali metodu cinéma-verité, kdy se pomocí malého štábu a pečlivým pozorováním protagonistů, snažili zachytit skutečnou realitu neboli film-pravda. Natočit ale čistě objektivní a pravdivý film je téměř nemožné. I když dokumentarista vyzpovídá všechny důležité osoby, získá od nich veškeré informace, natočí záběry ze všech událostí spojených s tématem, film se stane neobjektivní s prvním stříhem.

Hranice mezi objektivností a neobjektivností je velmi tenká. Dokumentaristická práce je podmíněna vztahem autor – sociální herec a autor – divák. Z těchto vztahů vyplývá zodpovědnost, kterou se dokumentarista musí vůči oběma skupinám zavázat. Autor by si měl během natáčení a stříhu pokládat následující otázky: „Kam až mohu zajít, abych nepřekročil meze? Do jaké míry mohu ohrozit zveřejněním toho, co natočím, práva, svobodu a osobní integritu druhého člověka?“⁴⁶ Stejně tak jako snaha o dosažení objektivnosti, by i snaha o nemanipulovatelnost měla být jedním z cílů každého dokumentaristy.

7.1 Etika ve vztahu dokumentarista – sociální herec

Při natáčení dokumentárního filmu obětuje sociální herec svou osobnost ve prospěch filmařova díla. „Dokumentarista může v jistém slova smyslu plnit i funkci terapeuta, psychologa, psychiatra, či faráře v jedné osobě, neboť se mu lidé svěřují a otvírají mu svá nitra, nejtavnější zákoutí svých duší. Často se tak děje až právě v rovině terapeutické, neboť mu řeknou i to, co v životě nikdy nikomu neřekli, něco co je jejich

⁴⁵ STEHLÍK, I. *K některým etickým aspektům dokumentárního filmu*. Praha, 1975. s. 2. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

⁴⁶ ADLER, R. *Metamorfózy dokumentaristického portréту*. [online]. © 1998 [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera

nejniternější a nejintimnější myšlenkou, touhou, či vinou.“⁴⁷ Dokumentarista tak přebírá zodpovědnost za podobu, jakou bude sociální herec ve filmu mít. Neboť „*autor je zástupce, prostředník protagonisty*“.⁴⁸ Jak protagonistova osobnost nakonec vyzní, může filmař ovlivnit otázkami a způsobem jejich podání. Pokud budou pro protagonistu špatně srozumitelné či téma nezajímavé, podepíše se to zásadně na způsobu jeho projevu. Přístupem ke svým hlavním hrdinům, toho o sobě řekne mnoho i samotný dokumentarista. „*Někdy se bohužel nechává režisér strhnout sobeckou potřebou získat zajímavé informace, fakta a přitom už vůbec nemá na mysli práva a zájmy svých hrdinů.*“⁴⁹ Hlavního hrdinu totiž nesmíme ponížít, zesměšnit. Během natáčení i ve střížně by se měl dokumentarista ptát sám sebe: Když zveřejním tento záběr, budu se po odvysílání filmu moci podívat do očí mého hrdiny? „*V dokumentu jde přeci jen o reálné osudy reálných lidí a tvůrci jim mohou svým dílem nejen pomoci, ale mnohem snáze i uškodit.*“⁵⁰ Velké diskuze vyvolá například přístup amerického dokumentaristy Michaela Moora. Ten své antihrdiny nejraději překvapuje s kamerou v nečekaných situacích, nepřipravené je staví před zapnutou kameru a pokládá jim otázky, na které v překvapení a s pocitem vzteku reagují nepřiměřeně a hloupě.

Autor se nesmí na hlavního hrdinu dívat jednostranně, nahlížet na něj jako na zcela kladného, nebo záporného hrdinu. Dokumentarista, jehož posláním je zobrazovat reálný svět, si musí uvědomit, že není soudcem. Náš sociální herec má jako každý člověk vlastní myšlenky, přání a názory, které získával v průběhu svého života, který byl ovlivňován výchovou, sociálními vztahy, životními zkušenostmi. Pokud natáčíme portrét kriminálního a narkomana, nemůžeme na něj nahlížet jen a pouze jako na zápornou postavu. Možná, že jí skutečně je, dokumentarista by mu však měl dát šanci na obhajobu. Zeptat se na jeho životní příběh, jak se k drogám dostal, proč začal dělat kriminální činnost, zeptat se na jeho rodinu a přátele. Může se obrátit i na autority (sociology, psychology), které dají divákovi pocit vyšší autenticity a pravdivosti. Celkově musíme vyčerpát všechny možnosti, které jsou schopny nám dát odlišný

⁴⁷ STRETTI, A. *Etika a morální postoje kameramana (obzvlášť v dokumentárním filmu)*. Praha, 2011. s. 28. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery.

⁴⁸ BERÁNKOVÁ, J. *Etika tvůrce dokumentárních filmů*. Praha, 1977. s. 14. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

⁴⁹ BERÁNKOVÁ, J. *Etika tvůrce dokumentárních filmů*. Praha, 1977. s. 22. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

⁵⁰ STRETTI, A. *Etika a morální postoje kameramana (obzvlášť v dokumentárním filmu)*. Praha, 2011. s. 27. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery.

pohled na dané téma. Pokud ho budeme prezentovat jen z jedné strany a zamlčíme stranu druhou, směřovali bychom ke lži.

Nejen přístupem a způsobem pokládání otázek, může dokumentarista manipulovat s protagonistovou osobností a projevem. „(Jana) Špátu mrzelo na některých kolezích nebo žácích, když využívali metodu zasazování hrdinů do situací a kontextů pro ně nepřirozených, čímž je znejistili a vymáčkli z nich šťávu směšnosti. Dokumentarista je lovec, který lidi využívá, ale nesmí je zneužít. To záleží na jeho morálním profilu a lidské velikosti. Jestli dokáže být dostatečně zajímavý, aniž by musel stavět na bezmoci úlovku a své nemravnosti.“⁵¹ V souvislosti s touto citací Adama Strettiho bych uvedla dokumentární reality-show *Český sen* (2004). Režiséři Vít Klusák a Filip Remunda pro získání odpovědi na otázku jací jsou Češi, jaký mají vztah ke konzumnímu stylu života či do jaké míry je ovládá reklama, vytvořili reklamní kampaň na neexistující supermarket. Při otevření natáčejí reakce lidí, kteří zjistí, že celá reklama byla podvod. My se můžeme ptát: získali bychom o Češích stejný obrázek, jako kdybychom si s nimi povídali u nich doma, kde by nereagovali pod afektem?

Nelze zapomenout ani na chování sociálního herce vůči dokumentaristovi, protože i protagonista může filmaře zmanipulovat, i když ne zcela vědomě. Jako každý člověk postaven před fotoaparát, mikrofon nebo kameru, bude se i náš respondent stylizovat do obrazu, který by o sobě rád vytvořil. Zvolí pro svou představu vhodné oblečení, upraví se, zvolí příhodná slova i fráze. Schopnost odhadnout lidi, zda nám podávají pravdivé informace, jestli se nestylizují do někoho, kým nejsou, je jedním ze základních umů dokumentaristy, kterému se nedá jednoduše naučit. Jediným způsobem, kterým prolomíme hráz stylizace je našeho protagonistu poznat. Někteří dokumentaristé volí i metodu skryté kamery, pomocí níž zachytí člověka, který neví, že je filmován a nemá tak pro stylizaci důvod ani prostor. Použití záběrů ze skryté kamery, aniž by nám k jejich použití dal natočený člověk souhlas, je však neetické i protizákonné.

⁵¹ STRETTI, A. *Etika a morální postoje kameramana (obzvláště v dokumentárním filmu)*. Praha, 2011. s. 29. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery.

7.2 Etika ve vztahu dokumentarista – divák

Divák, který sleduje dokumentární film, přistupuje k dílu s určitým očekáváním. Tím nejprvotnějším je pravdivost díla. Tedy, že dokumentarista divákovi představí reálné osoby, které budou sdělovat informace o událostech, jež se skutečně staly. Etika dokumentárního filmu proto nedovoluje s divákem manipulovat. Např. žádný inscenovaný záběr nesmí být vydáván za skutečnost. Za tento přístup byl kritizován dokumentarista Robert J. Flaherty. V jeho filmu *Nanuk – Člověk primitivní* používá hlavní hrdina k lovu především harpunu. V roce 1922, kdy se film natáčel, ale kmen Inuitů již používal k obstarání obživy pušky.

Z toho vyplývá i dokumentaristova schopnost být imunní vůči zobecňování. Jeho úkolem je divákovi rozšiřovat obzory, stavět ho před nové situace. Proto je nutné, aby filmař nesklouzával ke stereotypům a předsudkům, ale naopak měl tendenci je bořit a objasňovat.

Filmař na sebe bere zodpovědnost i vůči citům a psychice diváka. Co se týče například válečného zpravodajství nebo sociálních témat, kladou si filmaři neustále otázky: Je tento záběr použitelný z etického hlediska? Není příliš drastický? Ustojí divák pohled na tyto šokující záběry? Na druhé straně si může odpovědět pomocí dalších otázek: pokud zveřejním tuto scénu, zobrazí se divákovi tato skutečnost v novém světle? Je záběr schopen publikum oslovit natolik, aby bylo schopno nad zobrazenou skutečností přemýšlet? Může ho poučit natolik, aby se z ní poučil? V případě, že je odpověď na všechny otázky: ano, pokud zobrazím tyto drastické a šokující scény, divák bude poučen, bude o situaci přemýšlet, nedovolí, aby se něco podobného stalo v jeho zemi, pak by měly být záběry použity. Splňují totiž podmínky přínosu dokumentárního filmu – vzdělávat a rozšiřovat obzory. „*Neboť kolikrát věc (tedy záběr, či situace), která by v jiném kontextu mohla být posuzována a vnímána jako více či méně neetická a presentována v jiném kontextu, nebo jenom jinak, může mít paradoxně ve výsledku velmi etický účinek a může tak kladně ovlivnit množství lidí, kteří dané záběry spatří.*“⁵²

⁵² STRETTI, A. *Etika a morální postoje kameramana (obzvlášť v dokumentárním filmu)*. Praha, 2011. s. 28. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery.

7.3 Etické chování dokumentaristy

Dnes čeští dokumentaristé nejsou postaveni před otázku (jako v dobách komunismu či nacismu), zda točit propagandistické filmy vyzdvihující dobrou práci komunistické strany a záměrně nezobrazovat zavírání politických vězňů. Jako příklad dokumentaristy, jehož tvorba sloužila k propagandě zločinné ideologie, můžeme uvést německou režisérku Leni Reifenstahlovou. Její nejslavnější filmové snímky *Triumf vůle* (1934) a *Olympia* (1938) vznikly na objednávku nacistického vůdce Adolfa Hitlera a byly nacistickým Německem bohatě sponzorovány. Pokud by se Reifenstahlová postavila proti ideologii nacismu, nikdy by se pravděpodobně nestala dodnes uznávanou dokumentaristkou.

Nyní jsou však dokumentární kameraman a jeho režisér postaveni před lákavé nabídky reklamy a sponzorů. Ukázkou z praxe budiž objednávka pivovaru Budvar, který se rozhodl posílit svou image před mladými spotřebiteli. Za tímto účelem oslovili umělce Vladimíra 518, který ve spolupráci s Českou televizí natočil dokumentární cyklus *Kmeny* (2014) o městských subkulturách. Někteří filmaři se natáčení odmítli účastnit z důvodů manipulace, jiní naopak na nabídku natáčení kývli.⁵³

Jan Špáta na otázku týkající se morální cti dokumentaristy, odpověděl takto: „Člověk má žít v době, do které se narodil a která mu byla dána. Nevykřikovat, že teď nemůžu nic dělat, protože je totalita a jindy ekonomický diktát, že nemám na film grant a vůbec podmínky, když mám potřebu něco sdělit, mám to sdělit prostředky, které jsou k dispozici v době, v níž žiju.“⁵⁴

⁵³ VITVAR, J. *Točí Česká televize dokumenty, nebo reklamu?* [online]. © 2014 [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/delnici-kultury/c1-63136880-toci-ceska-televize-dokumenty-nebo-reklamu>

⁵⁴ ŠPÁTA, J. In: STRETTI, A. *Etika a morální postoje kameramana (obzvlášť v dokumentárním filmu)*. Praha, 2011. s. 30. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery.

8. STŘIH V DOKUMENTÁRNÍM FILMU

Pojem střih (nebo také střihová skladba, montáž, střihová montáž) je označení procesu, který si klade za cíl sestavit jednotlivé záběry za sebe tak, aby vytvořily logické a chronologické vyprávění. Každá (tímto způsobem vytvořená) sekvence je „nositelem obsahu děje a rozvíjí ho v dramaturgickém a psychologickém pohledu.“⁵⁵ Střihová montáž nebyla součástí filmové tvorby od vynálezu kamery. Její potřeba se objevila až tehdy, kdy filmaři začali kameru přemísťovat a tvořit různé velikosti záběrů.

Mohlo by se zdát, že montáž je pouhé kladení jednotlivých záběrů do řady. Ve skutečnosti tomu tak není a střih je pokládán za jedno z filmařských umění. Autor magisterské práce *Dokumentární film pohledem střihače* (2000) argumentuje následovně: „Nejdůležitější období tvorby dokumentárního filmu (...) nastává ve střihně, kde po důkladné analýze materiálu dochází ke konečnému formování a syntéze těch dílčích fragmentů filmu, které nesou autorovu myšlenku nejvýstižněji.“⁵⁶ Střihač je pro tvůrce dokumentárního filmu důležitý nejen jako obsluha střihačského programu, ale i jako osoba přinášející nový pohled na celé dílo. „Režisér se angažuje od příprav až po skončení natáčení; tím ztrácí určitý odstup od materiálu a tím i schopnost objektivnějšího posouzení. Má totiž v sobě celé období natolik zažito, že často vidí v materiálu věci, které tam vůbec nejsou, i když tam pro něho v průběhu natáčení byly. Případně mohou být režisérovi jasné, ale divákovi bez dalšího vysvětlení nikoliv,“⁵⁷ objasňuje Zdeněk Marek.

Střihová montáž probíhá následovně.

1. Období před natáčením a během natáčení

Tato první etapa probíhá především v myšlenkách, případně poznámkách samotného autora dokumentárního filmu. Předem si formuluje svou představu o finálním výsledku díla.

⁵⁵ OKTÁBCOVÁ-VĚTROVSKÁ, S. *Význam a tvůrčí úloha střihové skladby: tvůrčí spolupráce režiséra a střihače na dokumentárním filmu*. Praha, 1988. s. 5-6. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

⁵⁶ MAREK, Z. *Dokumentární film pohledem střihače: úvaha nad tvorbou a střihovou skladbou v dokumentárním střihu*. Praha, 2000. s. 23. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

⁵⁷ MAREK, Z. *Dokumentární film pohledem střihače: úvaha nad tvorbou a střihovou skladbou v dokumentárním střihu*. Praha, 2000. s. 23-24. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

2. Projekce denních prací

Projekce se účastní režisér, kameraman a střiháč. Nahlízejí natočený materiál, zjišťují, co bylo natočeno, co se naopak nepodařilo zachytit. Proces projekce popisuje střiháč Marek: „*Při prvních projekcích denních prací se zpravidla ukáže, kde jsou slabiny a přednosti natočeného materiálu, a kudy se asi bude ubírat cesta k vyslovení základní myšlenky filmu.*“⁵⁸ V následující diskuzi nad natočeným materiálem tvůrci zhodnotí, zda je v něm obsažen původní záměr uvedený ve scénáři, jestli obsahuje nějaké nové neočekávané myšlenky. Zároveň si poznamenávají, k čemu uvedené záběry použijí, zda bude potřeba vytvořit dotáčky.

3. Synchronizace

Nacházíme se ve fázi, kdy musíme mezi nepovedenými záběry a nezajímavými odpověďmi najít důležité momenty. Jako střiháči se důkladně seznamujeme s natočeným materiálem tak, abychom byli schopni vystavět filmové dílo. K tomu nám pomůže, když si veškerý materiál (rozhovory, prostřihy, reportážní záběry) doslovně (mluvené slovo i s timecody, číslem záběru, náš názor na záběr) přepíšeme na jednotlivé papírové kartičky.

4. Řazení

Z vytvořených kartiček s přepsaným materiálem vytvoříme „papírovou podobu“ celého filmu. Seřadíme záběr po záběru, sekvenci po sekvenci. Toho využijeme v další etapě, ve které se nám bude díky takto vytvořené „kostře“ filmu, lépe stříhat a nebudeme muset slepě pátrat mezi stovkami natočených záběrů.

5. Hrubý střih

Pátá fáze obsahuje skladbu již konkrétních záběrů. Řadíme je horizontálně (za sebou, což nám dovolí posouvání děje a myšlenek) a vertikálně (na sebe, kdy se nám bude prolínat mluvené slovo s okolním ruchem či hudbou nebo obraz s prostřihy).

⁵⁸ MAREK, Z. *Dokumentární film pohledem střiháče: úvaha nad tvorbou a střihovou skladbou v dokumentárním střihu*. Praha, 2000. s. 23. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

Tímto způsobem vytvoříme hrubou montáž. Má několik druhů:

- a) lineární,
- b) paralelní,
- c) asociativní.

Za lineární montáž považujeme tu, která děj směřuje neustále kupředu. Výsledný film má příběh a míří k určitému závěru. Dokumentární film stříhán lineární montáží je např. *Český sen* (2004). Na začátku nás autoři seznamují se svým záměrem, jsme svědky založení značky neexistujícího supermarketu, sledujeme, jak vytvořená reklama získává pozornost, až nakonec přihlížíme i odhalení neexistence slibovaného obchodu.

Za paralelní stříh pokládáme film, „*kdy se vedle sebe odehrává nejen několik dílčích dějů, ale hlavně více myšlenkových rovin. (...) Materiál obsahuje většinou časové výseky, a to z různých prostředí. To umožňuje tato prostředí podle potřeby střídát, a proto vzniká určitá paralelnost,*“⁵⁹ popisuje střihač Zdeněk Marek. Tímto způsobem je vytvořen např. francouzský dokument *Mimina* (2010). Obsahuje záběry pořízené s rodinami v Mongolsku, Africe, Americe a Japonsku. Paralelní stříh umožnil, abychom životní příběhy čtyř dětí vnímali jako současně probíhající děje, i když tomu tak ve skutečnosti nebylo.

Asociativní stříh je „*skladebný prostředek (,který) se pro svou náročnost na vnímání i na samotnou skladbu nepoužívá příliš často. Princip této montáže spočívá ve spojování dílčích prvků prostřednictvím jak myšlenkových tak i formálních asociací, narázů, konfrontací a na analogických podobnostech,*“⁶⁰ jak je uvedeno v práci *Dokumentární film pohledem střihače* (2000).

Při stříhové montáži bychom se měli vyvarovat tzv. „mluvícím hlavám“. Jedná se o záběry, na kterých je snímán hovořící člověk a (z nevědomosti střihače či nedostatku prostříhového materiálu dodaným kameramanem) je záběr příliš dlouhý, obrazově nezajímavý a diváka nudí. „Mluvící hlavy“ však lze použít, pokud se jedná o situaci, ve které je podávána silně emotivní informace či se v záběru děje něco

⁵⁹ MAREK, Z. *Dokumentární film pohledem střihače: úvaha nad tvorbou a stříhovou skladbou v dokumentárním stříhu*. Praha, 2000. s. 39. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

⁶⁰ MAREK, Z. *Dokumentární film pohledem střihače: úvaha nad tvorbou a stříhovou skladbou v dokumentárním stříhu*. Praha, 2000. s. 40. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.

zajímavého či přínosného pro vyličení příběhu. Takto vytvoříme předběžnou verzi filmu, protože námi poskládané záběry tvoří srozumitelný film.

6. Čistý střih

Náš film je téměř sestříhán. Poslední úpravy doděláváme na základě zhlédnutí hrubého sestříhu. Nakonec dokument doplníme prostříhy (záběry pokrývající rozhovor či delší mluvené slovo), „prolínačky“ (prolínání obrazu) a další zákonitosti (popisky k vystupujícím, titulky, atd.)

7. Konečná verze

PRAKTICKÁ ČÁST

9. PROJEKT DOKUMENTÁRNÍHO FILMU HAVLOVY DĚTI

9.1 Popis a cíl projektu

Projekt, který je zahrnut v příloze bakalářské práce, je autorský dokumentární film s názvem *Havlovy děti*. Konkrétně se jedná o filmový dokument o vizích bývalého prezidenta Václava Havla, jeho plánech a nadějích směřovaných ke generaci dětí narozených do svobodné společnosti, tedy na začátku 90. let. Proslovy, projevy a rozhovory s Václavem Havlem budou tematickou linkou celého dokumentárního filmu. K reflexi Havlových idejí poslouží rozhovory se čtyřmi lidmi, kteří se narodili na začátku Havlovy vlády. Film prostřednictvím jejich výpovědí chce odpovědět na otázky, co si generace Havlových dětí myslí o společnosti, letech minulých i o sobě samých a zda se jí daří naplňovat plány a sny Václava Havla.

Vytvoření dokumentu *Havlovy děti* má pro mě osobní rozměr, protože také patřím ke generaci narozené na začátku 90. let. U příležitosti pětadvacátého výročí 17. listopadu se v médiích začaly objevovat články na téma mladé generace, která jako první vyrůstala v demokratické zemi, poprvé označena jako Havlovy děti. Na tuto generaci je pohlíženo rozporuplně. Sociologické výzkumy tvrdí, že se českým dvacátníkům nechce pracovat a svůj život by si nejraději užívali. Naopak rozhovory s konkrétními představiteli Havlových dětí výsledky zmiňovaného průzkumu vyvracejí a přinášejí veskrze pozitivní pohled na mladé lidi, kteří se nebojí životních výzev, cestovat, podnikat a zároveň jsou kosmopolitní a liberální.⁶¹

V mém filmovém dokumentu chci spolu s Havlovými dětmi hledat odpovědi na otázky, jaká je naše generace doopravdy. Co si myslí o naší zemi, politice, co by chtěli změnit a jak by rádi naložili se svými životy. Toto dokumentární dílo vnímám jako film

⁶¹ ZLÁMALOVÁ, L. Havlovy zahálčivé děti si chtějí užívat. *Týdeník ECHO*. 2014, roč. I, č. 22, s. 8-12. ISSN 2336-4971.

ŠEVELA, V. Když je dnes člověku dvacet... nemusí mu být vždycky nevolno. *Týdeník ECHO: Salon*. 2014, roč. I, č. 22, s. 14-18. ISSN 2336-4971.

určený pro rodiče Havlových dětí, kteří se účastnili Sametové revoluce s cílem zajistit dobrou budoucnost nejen sobě, ale i svým dětem.

9.2 Analýza výchozího stavu

Před tvorbou samotného scénáře jsem se rozhodovala, jakými tématy se budu prostřednictvím hlasu Václava Havla zabývat. Lehce omezena databází archívu České televize jsem se nakonec rozhodla pro několik stěžejních témat: osobnost Václava Havla a jeho přínos naší zemi, komunismus a jeho dopad na českou společnost, charakter Čechů, česká společnost a její ideály, vzdělání, vnímání generace rodičů, mezilidské vztahy, generalizace Havlových dětí a jejich plány do budoucnosti.

Na začátku projektu jsem jako formu sdělení určila rozhovory. Bylo tedy nutné se rozhodnout, s kým chci rozhovory vést. Předpokládala jsem, že by se mělo jednat o lidi narozené mezi lety 1990 až 1995. Minimální věk dvaceti let byl pro můj dokument zásadní podmínkou. Dle mého názoru jsou mladí lidé narození po roce 1995 vychováni v poměrně odlišném prostředí, vyrůstali na jiné kulturní vlně, jsou více ovlivňováni novými technologiemi a sociálními sítěmi, Havla v roli prezidenta si pamatují jen matně. Následně jsem přemýšlela, o jaké sociální herce by se mělo konkrétně jednat. Rozhodla jsem se, že by mělo jít o lidi se zajímavým životním příběhem, osobnosti, které mezi svými vrstevníky něčím vynikají.

S rozhovory souhlasili: Šimon Kotyk, Tomáš Techman, Léna Brauner a Hamy Nguyenová. Šimon je ročník 1990 a jeho život je zajímavý tím, že se již v pubertě stal celosvětově úspěšným modelem. Část života strávená v zahraničí a setkávání se s lidmi z celého světa zapříčinilo, že Šimonovi je pojem patriotismus či češství naprosto cizí a vnímá je jako nedůležité. Tomáš Techman je tříadvacetiletý začínající podnikatel a politik. Svůj životní úspěch vidí především ve finančním zajištění a tomuto cíli věnuje většinu svého času. Léna Brauner narozená v roce 1991 je malířkou a žije se svým manželem a roční dcerou v Praze. Její myšlení je založeno především na touze být jiná než ti ostatní a zároveň se chovat tak, aby neomezovala svobodu druhých. Dvaadvacetiletá Hamy Nguyenová je Vietnamka, jejíž rodiče přijeli do Čech v 80. letech. Hamy se narodila v České republice, má české občanství a cítí se být jako někdo mezi českou a vietnamskou národností.

9.3 Analýza rizik

Rizika, která mohou mít negativní dopad na můj projekt, rozdělím do dvou skupin – „během natáčení“ a „v postprodukční fázi střihu“.

Při samotném natáčení se mi jeví jako problematické vytvoření vzájemné důvěry mezi mnou jako autorkou a sociálními herci. Pokud by se mi nepodařilo vytvořit dobrou atmosféru na natáčení, zapříčinilo by to strohost odpovědí a celkovou názorovou neotevřenost protagonistů. Ze strany sociálních herců se může jednat i o komunikační problémy před kamerou. Co se týče vedení rozhovoru, měl by být plynulý, měla bych být schopna pohotově reagovat na odpovědi protagonistů a striktně se nedržet sepsaných otázek. Dále se mohou vyskytnout technické nedostatky – špatný zvuk, neostrost záběrů, nedostatečné světlo.

Jak se mi podařilo zachytit zamýšlenou vizi popisovanou ve scénáři, se ukáže ve střihně. Ze získaných materiálů může vyjít najevo, že mnou vybraní sociální herci nebyli dostatečně názorově zajímaví – nikdo z nich nemá ucelené názory na daná témata či všichni odpovídali stejným způsobem. Takový materiál by zapříčil myšlenkovou nezajímavost filmu.

Je též zapotřebí najít úvod a závěr dokumentu. V úvodu je třeba diváka zaujmout, předložit mu téma z úhlu, který ho bude zajímat a snažit se na něj v průběhu filmu najít odpověď. Z toho vyplývá, že i konec snímku nemůže být jen pouhé ukončení rozhovoru. Je nutné vložit do snímku vyšší rozměr, nikoli pouhou odpověď zda je generace Havlových dětí špatná či dobrá. Publikum tohoto dokumentu by si mělo odnést i spoustu dalších otázek týkající se nejen generace Havlových dětí, ale i nás jako společnosti.

9.4 Realizace dokumentárního filmu

1. Vytvoření námětu

Nejdříve jsem formulovala tematické zaměření filmu na generaci Havlových dětí a „kostru“ filmu, který bude složen z rozhovorů s představiteli mladé generace a projevů Václava Havla. Nejprve jsem zamýšlela oslovit až šest respondentů. Po konzultaci s vedoucím práce jsme došli k závěru, že čtyři sociální herci budou

dostačující. A to především z důvodu omezených možností diváka dobře poznat všechny hlavní postavy. Dalším argumentem byla i stopáž, protože dokument s šesti nebo i více respondenty by ve dvaceti minutách byl obsahově velmi plochý a obecný.

2. Získání respondentů

Následně jsem vybrala lidi se zajímavou osobností či životním příběhem z okruhu mých přátel, známých a na základě doporučení. V případě vietnamské respondentky jsem neúspěšně oslovila dvě dívky. Ostatní sociální herce jsem kontaktovala a domluvila se s nimi na schůzce, během které jsme se dohodli na konkrétních natáčecích dnech.

3. Práce v archívu

Archivní materiály byly pro mou práci zásadním tematickým materiálem. V archívu České televize jsem studovala projevy, rozhovory, prohlášení Václava Havla – o jakých tématech hovořil nejčastěji, jaké problémy vnímal v české společnosti jako nejzávažnější, jaké byly jeho vize spojené s budoucností naší republiky. Ze získaného materiálu jsem vybrala témata, která byla dle mého úsudku nejzajímavější – jak by chtěl, aby vypadala česká společnost, jakou váhu přikládá vzdělání, jak bychom se měli vypořádat s komunistickou minulostí, jak vnímat odlišnosti ve společnosti, jak se chovat v mezinárodních vztazích.

4. Tvorba scénáře

Díky získaným archivním materiálům jsem mohla vytvořit literární scénář filmu⁶², jehož nosnou linií se staly projevy Václava Havla. V úvahu jsem brala i fakt, že nelze vytvořit pouze otázky týkající se zvolených témat, ale dát prostor i otázkám spojených s osobností a charakterem každého z respondentů. Tak v dokumentu vznikne prostor, ve kterém se divák seznámí se sociálními herci a pochopí kým jsou.

⁶² Příloha A, s. V.

5. Natáčení rozhovorů

Pro natáčení byl zásadní výběr lokace. V zájmu zachování osobního prostoru pro sociální herce, jsem vždy ponechala výběr místa na nich. Natáčela jsem tedy u respondentů doma, v pracovně, v ateliéru, ve škole, v oblíbené kavárně i parku. Pro obrazovou pestrost bylo pro každého respondenta vybráno více lokací. Otázek, které jsem měla sepsané v heslovité formě, jsem se držet musela, ovšem pro dokument byly zásadní otázky, které mě napadaly i v průběhu interview. Důležité bylo s respondentem vést rozhovor, nikoli výslech.

6. Hrubý střih

Vytvoření hrubého střihu bylo časově nejnáročnější fází projektu, během které bylo nutné pořízené rozhovory naslouchat a prohlédnout veškeré natočené záběry. V průběhu „seznamování se“ se získaným materiálem jsem si zapisovala poznámky obsahující zajímavé momenty, nápady na střihovou skladbu, rozdělení na tematické celky. V následném vytvoření samotného hrubého střihu pro mě byla důležitá konzultace s dramaturgyní, kterou mi byla scénáristka a studentka Filmové akademie múzických umění Kristina Nedvědová. Názor člověka, který není zatížen představami o finální podobě filmu, zážitky z natáčení a zklamáním ze získaného materiálu, pro mě byl velmi přínosný a dokument díky němu získal dynamičtější formu.

7. Točení prostřihů

Po vytvoření hrubého střihu byl film ve větší části bez prostřihových obrázků a proto bylo nutné je dotočit. Na základě výpovědí sociálních herců jsem vytvořila seznam všech míst, věcí a událostí, které by bylo dobré natočit a pokrýt jimi rozhovory. Točila jsem tedy v Městské knihovně v Praze, v Gymnáziu Nad Alejí nebo i v ateliéru Spolku pro výstavbu sochy Václava Havla.

8. Čistý střih

Během realizace finálního střihu jsem po diskuzi s dramaturgyní provedla obsahové změny. Vypustila jsem medailonky, ve kterých se každý z respondentů představuje a to z ohledu na diváka, pro kterého bude zajímavější objevovat každou z postav postupně během filmu. Také jsem vypustila představování osobnosti Václava

Havla a to nejen z důvodu, že se jedná o velmi dobře známou osobnost, ale i proto, že jsem chtěla vytvořit film o generaci Havlových dětí, nikoli o Václavu Havlovi. Též bylo nutné posílit výpověď jedné z respondentek, Hamy, které jsem v hrubé verzi nevěnovala tolik prostoru. Nakonec jsem materiál doplnila hudbou, prostřihovým materiálem, vyvážila zvuk a doplnila film o titulky.

9.5 Výsledky projektu a celkové zhodnocení

V závěru praktické části chci uvést poznatky, kterým jsem se naučila během realizace dokumentu *Havlovy děti*. Především to jsou začátečnické chyby, kterých jsem se dopustila. Po absolvování veškerého natáčení a vedení rozhovorů vím, že trojrole režie-kameraman-stříhač, je velmi náročná. Snažit se o smysluplný rozhovor a zároveň obsluhovat kameru, soustředit se na zabírání detailů a jakou velikost záběru právě vytvořit, vede vždy k tomu, že jedna z těchto aktivit bude v konečném výsledku výkonnostně chudší. V případě mého filmu se jedná o práci s kamerou. Tato skutečnost mě přivedla ke stanovisku, že pokud budu v budoucnu točit další dokumenty, jedině za spolupráce s kameramanem.

Jako velmi přínosnou spatřuji spolupráci s dramaturgyní, díky které jsem na film získala jiný pohled. Pochopila jsem chyby, kterých jsem se dopustila v tematické skladbě a dokument tak získal dynamičtější tempo.

Dále chci uvést můj přístup k sociálním hercům, který nebyl vždy asertivní. V některých případech mi bylo velmi žinantní napomínat respondenty (necinkej se lžičkou, nesahej si na mikrofon, nepřesedávej si, atd.), ovšem podepsalo se to na výsledné podobě filmu, především ve zvukové složce.

Též jsem byla zklamána verbálním projevem jedné z protagonistek. Vystavět ze získaného rozhovoru plného parazitních slov, vsuvek a někdy i ztrátou myšlenky, bylo velmi obtížné. Opět tato skutečnost pouze potvrzuje fakt, jak je důležité nepodcenit výběr sociálních herců.

Co se týče konečného výsledku, jsem s ním v rámci svých možností spokojena. Jsem si vědoma vizuální nedokonalosti a je několik věcí (výběr lokace, expozice záběru), které bych případně změnila. Pokud jde o výpovědní hodnotu filmu, jsem s ní spokojena. Výpovědi sociálních herců jsou pestré, každý z nich je jiný charakter a jejich

rozdílná sdělení tvoří zajímavou názorovou mozaiku. Svým dokumentem jsem chtěla říci, jaká je generace lidí, do které patří. Myšlení a životy Havlových dětí zásadně formuje doba, ve které žijí. A toto období, typické rychlým životním tempem a velkou škálou možností, umocňuje fakt, že je velmi nesnadné tuto generaci jednoduše definovat.

ZÁVĚR

Cíle vytyčené v úvodu jsem splnila jen z části. Zamýšlené sepsání kapitol pojednávající o všech fázích, kterými prochází tvorba dokumentárního filmu, se nakonec ukázalo jako velmi obtížné. Jedná se především o zvukovou část a použití hudby v dokumentárním díle. Během studia této problematiky jsem došla ke zjištění, že téma zvuku a hudby nejsem schopna v práci zpracovat. Brání tomu především mé nedostačující odborné znalosti z těchto oborů a zároveň i fakt, že by jejich řádné zpracování obnášelo vypracování diplomové (nikoli bakalářské) práce. Dále by bylo vhodné případnou diplomovou práci doplnit o téma dramaturgie a produkce.

Pokud zhodnotím praktickou část mé práce, tedy tvorbu dokumentárního filmu *Havlovy děti*, jsem s jejím přínosem spokojena. Jsem přesvědčena, že názory na toto dílo budou různé (jak jsem se již mohla přesvědčit při promítání snímku kamarádům a známým). Film přesto určitě vyvolává diskuzi nad tématem „jaké jsou Havlovy děti“. Fakt, že někteří diváci automaticky pokládají nesouhlas s názory protagonistů i za negativní zhodnocení snímku, je bohužel běžný přístup. Osobně pro mě mělo natočení *Havlových dětí* zásadní vliv v obohacení mých schopností práce s neherci, s archivními materiály i vyhledávání v archivu ČT vůbec a nakonec získání pokory před řemesly kameramana a dramaturga.

Dokument *Havlovy děti* má potenciál k vytvoření časosběrného díla v intervalu deseti nebo i dvaceti let. A to s ohledem na sledování vývoje hodnot, politického angažování se či přání v profesním i osobním životě.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- BERÁNKOVÁ, J. *Etika tvůrce dokumentárních filmů*. Praha, 1977. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.
- HALADA, J. a B. OSVALDOVÁ. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace*. 3. vyd. Praha: Libri, 2007. ISBN 978-80-7277-266-7.
- KADERÁBEK, J. *Kamera v českém dokumentárním filmu*. Praha, 2008. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra dokumentární tvorby.
- KRÁLÍČEK, M. *Úloha dramaturgie v televizním dokumentu*. Praha, 1977. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.
- MAREK, Z. *Dokumentární film pohledem střiháče: úvaha nad tvorbou a střihovou skladbou v dokumentárním střihu*. Praha, 2000. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.
- NAVRÁTIL, A. *Literární příprava dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. ISBN není uvedeno.
- OKTÁBCOVÁ-VĚTROVSKÁ, S. *Význam a tvůrčí úloha střihové skladby: tvůrčí spolupráce režiséra a střiháče na dokumentárním filmu*. Praha, 1988. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze.
- PLAZEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.
- PLÍTKOVÁ-JUROVSKÁ M. *Člověk v dokumentárním filme*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. ISBN není uvedeno.
- SKLENÁŘ, V. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. ISBN není uvedeno.
- SOMMER, J. *Kamera v dokumentárním filmu očima režiséra*. Praha, 1999. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.
- STEHLÍK, I. *K některým etickým aspektům dokumentárního filmu*. Praha, 1975. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Katedra dokumentární tvorby.

STRETTI, A. *Etika a morální postoje kameramana (obzvlášť v dokumentárním filmu)*. Praha, 2011. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Katedra kamery.

ŠEVELA, V. Když je dnes člověku dvacet... nemusí mu být vždycky nevolno. *Týdeník ECHO: Salon*. 2014, roč. I, č. 22, s. 14-18. ISSN 2336-4971.

ŠTOLL, M. a kol. *Český film – režiséři – dokumentaristé*. 1. vyd. Praha: Libri, 2009. ISBN 978-80-7277-417-3

ZLÁMALOVÁ, L. Havlovy zahálčivé děti si chtějí užívat. *Týdeník ECHO*. 2014, roč. I, č. 22, s. 8-12. ISSN 2336-4971.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

NICHOLS, B. *Introduction to documentary*. 1st ed. Bloomington: Indiana University Press, 2001. ISBN 0-253-21469-6.

Seznam použitých internetových zdrojů

ADLER, R. *Je dokumentární film umění?: Flaherty, Ruttmann a ti druzí*. [online]. [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/professorska-prednaska-rudolfa-adlera

ADLER, R. *Metamorfózy dokumentaristického portrétu*. [online]. © 1998 [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/docentska-prednaska-rudolfa-adlera

DOK REVUE. *Anketa: Měníme svět?* [online]. © 2014 [cit. 2015-01-08]. Dostupné z: www.dokrevue.cz/clanky/menime-svet

VITVAR, J. *Točí Česká televize dokumenty, nebo reklamu?* [online]. © 2014 [cit. 2015-01-18]. Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/delnici-kultury/c1-63136880-toci-ceska-televize-dokumenty-nebo-reklamu>

SEZNAM ZKRATEK

FAMU	–	Filmová akademie múzických umění
GEN	–	Galerie elity národa
MFDF	–	Mezinárodní festival dokumentárního filmu
v o.	–	v obraze, v záběru
m. o.	–	mimo obraz, mimo záběr

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A - Rozhovor s dokumentaristkou Petrou Nesvačilovou.....	I
Příloha B - Literární scénář k dokumentárnímu filmu Havlovy děti.....	V
Příloha C - Dokumentární film Havlovy děti (DVD).....	XV

PŘÍLOHY

Příloha A - Rozhovor s dokumentaristkou Petrou Nesvačilovou

Jak byste definovala pojem dokumentární film?

Jako něco, co má velmi blízko k hranému filmu. Blíže než například k reportáži. A je to způsobeno především důležitostí vizuální stránky díla. Dokumentární a hraný film se liší jen v tom, že v dokumentu jsou postavami živí lidé a samotný příběh se z velké části odehrává ještě během natáčení. Díky svému filmu může také dokumentarista skrze své respondenty ukázat na témata, která jsou podle něj důležitá a podávat jakousi zprávu o světě.

Do jaké míry je dokumentární film pravdivý?

Z velké části je blíž fikci, protože člověk, kterého natáčíme, není černobílý a nežije jen tím tématem, které s ním natáčíme. Naopak je živou bytostí a je strašně barevný. Takže dokument se z části stává fikcí ve chvíli, kdy u našeho respondenta zvýrazníme jen jedno téma jeho životního příběhu.

Dokáže sociální herec manipulovat se svou výpovědí?

Velmi! A je to pochopitelné. Na některé věci, události nebo zážitky se respondenta ptám již poněkolkáté a tak má svou výpověď připravenější a líbivější. Ale lze tomu zabránit. Když se s ním setkávám ještě před natáčením, tak je ochoten mi říct naprosto všechno a já si „to všechno“ musím dobře zapamatovat. Pokud vím, že mi respondent neříká pravdu, tak se ho na to zeptám a postavím ho přímo před otázku, která ho usvědčí ze lži. I když ji respondent popře, tak otázka zazněla. Ve filmu je pak jen tak mezi řádky, ale na tom není vůbec nic špatného. Ovšem dokumentární film je vizuální dílo a respondent se prozradí sám, když nemluví upřímně – nějak se tváří, chytá se za ruku... Pomoci si můžu i stříhem, poskládáním záběrů, muzikou, zvuky a ruchy.

Pokládáte poznávání respondenta za důležité?

Dlouho jsem si myslela, že důkladné seznámení není nutné. Že stačí jen snímat to, jak je ten člověk fascinující a svůj příběh už mi dá sám. Ale čím jsem starší, tak zjišťuji, že je

nutné vědět co nejvíc. Musím toho člověka znát úplně nazpaměť. V opačném případě se nelze dostat přes obecnost a samotný film je pak velmi plochý a zdánlivě strašně daleko.

Využíváte pro natáčení dokumentu psaný scénář?

Pro mě je důležité si říci téma, což je jedna věta, kterou dokážu psát i tři roky. Pak si odpovídám na základní otázky co, proč a jak. No a scénář může být důležitý, ale nakonec se to stane úplně jinak – respondent má chřipku, je unavený, nic neřekne, protože nechce a ten můj film otočí úplně někam jinam. Takže dokumentární film je tady a teď, naprostá přítomnost.

Pro vytvoření portréru Václava Klause pro dokumentární cyklus ČT *Expremiéři* (2013), jste prý měla scénářů několik.

Ano, tři verze. Nejdříve jsem chtěla natočit naši společnou cestu vlakem z Klausovy chalupy do Prahy. Do kupé měli přicházet jeho souputníci a místo výhledu do krajiny měla být projekce historických záznamů a Klaus by je komentoval. Také jsem chtěla, aby se natáčení účastnil jeho vnuk a ukázat ho jako dědečka. Uvědomovala jsem si, že by to byla hra na citovou strunu, ale mně jsou politici velmi vzdálení právě tím, jak nevypadají jako lidé. A zároveň jsem cítila, že ono setkání Klause s vnukem by mohlo být i jakousi scénou omluvy. Od této verze se ale upustilo, protože jsem začala mít problém se ke Klausovi dostat. Ve druhé verzi jsem chtěla procházet s Václavem Bělohradským Prahou, která by zobrazovala Klausovy důležité politické kroky. Bělohradský Klause velmi uznával, ale s opoziční smlouvou to skončilo. Měl by na něj politický, ale i velmi osobní pohled. Ale zaprvé pro Bělohradského by to bylo hrozné břímě a zadruhé by se museli oba dva nakonec setkat, což situace nedovolovala. A tak jsem nakonec po Václavu Klausovi pátrala jako detektiv.

K tomu jste využila i odposlechy telefonních hovorů s Klausovým mluvčím. Byla byste ochotná použít pro natočení dokumentárního filmu metodu skryté kamery?

Jsem si vědoma toho, že nahrávat telefonní hovory se nemá a že je to zároveň i trapné. Tak jsem si řekla, že v tom filmu musím i já vyjít face to face, vstoupit do hry a také se nějakým způsobem „ztrapnit“. Ale použít skrytou kameru pro mě nemá smysl – nejsem investigativní novinář. Eventuálně bych po ní sáhla v případě, že bych natáčela jakousi

politickou kauzu a věděla, že je to jediná možnost, jak říci pravdu. Ale jinak mi skrytá kamera přijde velmi nefér.

Byla byste ochotná vytvořit dokumentární film na politickou objednávku?

Vůbec! I kdybych takové zadání dostala od konkrétního politika, tak bych se ho neustále ptala, proč mi to zadal, jaký o sobě chce vytvořit obrázek, proč si myslí, že by měl být takový, když ve skutečnosti není. Takže by mě z natáčení rozhodně vyšoupli. Takové dokumenty jsou lži a diváci to vědí.

Jak moc je pro natočení dokumentu důležitý výběr kameramana?

To je nejdůležitější! Kameraman a střiháč, to jsou největší partneři dokumentaristy. A ještě dobrá produkční. Bez toho to nejde. Musí to být, jako kdybych točila s nejlepší kamarádkou, se kterou si mohu říct cokoli, přijmout, že mi něco vytkne, umět se pochválit, podpořit se navzájem. Musí to být totální parťáctví.

Může mít tedy dvojrole režisér-kameraman nějaké výhody?

Výhodou je, že mohu být mnohem více s respondentem. Neruší nás kameraman se svým „záběr!“ a zvukař „už jedu!“. Jsme v klidu a v jakémisi open space. Nevýhodou je, že se pak dokumentarista dostává do stresu, jestli je to dobře natočené, jestli je v pořádku zvuk a pak je velmi těžké táhnout ten film sám. Čím dál tím více zjišťuji, že nejlepší je být ve štábu tři a najít si způsob, jak respondenta uklidnit tak, aby bylo možné vytvořit onen open space, i když jsou tam dva lidi navíc.

Jakou roli hraje při výrobě dokumentu střiháč?

Zásadní. Konečně je i dramaturgem celého díla. Vidí to, co já už nevidím, i věci, které je potřeba dotočit či změnit. Mám velkou představivost a tak si někdy myslím, že v tom čtyřicetihodinovém materiálu je i něco, co tam není. Střiháč vždy posune film dál. Dokonce nejlepší je, když přijdu do střížny a on řekne: „Nech mi to tady, já se na to podívám.“ To se mi strašně uleví - že někdo na chvíli vezme tu zodpovědnost za mě.

Vypovídá dokumentární film pouze o respondentech nebo i o samotném dokumentaristovi?

Uvedu příklad na mém prváckém filmu o kachnách (*Putování jedné kachny za sny*, 2008). Natočila jsem ho, protože se mi zdálo o peří a o továrně. Velmi se mi líbilo propojení syrového industrialismu s něčím tak sofistikovaným, jako je padající peří v černobílém záběru. To je prostě symfonie. Čím déle točím dokumenty, tím více zjišťuji, že i já jsem součástí natáčeného příběhu. Točím, protože se chci dozvědět i něco sama o sobě.

Je u nás práce dokumentaristů podporována?

Podle mě je velmi důležitá existence MFDF Jihlava, DOC ALLIANCE Films nebo DOK.Incubator. Také česká dokumentární obec je skvělá. Myslím si, že hodně důležitá je osoba Karla Vachka – díky němu vznikli výborní dokumentaristé, kteří skrze své dokumentární filmy skvěle promlouvají - Erika Hníková, Klusák s Remundou, Gogola mladší či Janeček. V České republice by pro dokumentární film měla být důležitá i Česká televize. Bohužel se poslední dobou stává, že ČT ruší politické i dokumentární filmy a tím dokument ničí. Argumentují tím, že jen chtějí divákovi dávat to, na co se chce sám dívat. To je ale velmi hloupý argument. Noviny, knihy a i televize mají určitým způsobem člověka vychovávat a pomáhat mu, aby se posouval. Vedení České televize podle mě není osvícené, pokud si není schopno uvědomit důležitost kontinuálního vzdělání, které je schopno se projevit až po letech. To je velká neúcta k hodnotám.

Příloha B – Literární scénář k dokumentárnímu filmu Havlovy děti

ANOTACE: Filmový dokument o vizích Václava Havla a reflexi jeho plánů na generaci dětí, která se narodila na začátku 90. letech.

EXPLIKACE: Dokumentární film o Havlových dětech narozených na začátku 90. let. Narodily se jako generace neposkvrněná totalitním režimem, s neomezenými možnostmi, s nadějí, kterou do jejich životů vkládali rodiče, když zvonili klíči. Myšlenky Václava Havla, jeho vize a plány pro ně měly znamenat budoucnost. Dokument hledá odpovědi na otázky, jak tato generace žije, co si myslí o společnosti, letech minulých i o sobě samých.

STOPÁŽ: 25 minut

RESPONDENTI

Šimon Kotyk – 24 let, model

Léna Brauner – 23 let, malířka, matka, vnučka Majora Zemana

Tomáš Techman – 23 let, podnikatel, politik, student práv

Hamy Nguyenová – 21 let, Vietnamka žijící v Čechách, studentka vietnamistiky

OBRAZ	ZVUK
<p>Záběr na mraky plující nad Václavským náměstím. Kamera pomalu sjíždí dolů, až se objeví Václavské náměstí a proudící chodci.</p> <p>Text: Václav Havel – spisovatel, politik, vizionář – byl v roce 1989 zvolen prezidentem. Jeho vláda, myšlenky a přání měly znamenat budoucnost pro děti, které se narodily na začátku svobodných 90. let.</p> <p>Název dokumentu: Havlovy děti</p> <p>Záběr Jasmíny (dcery Lény Brauner), do záběru vstupuje Léna. Léna v. o. Tomáš v. o. Hamy v. o. Šimon v. o.</p> <p>Havel v. o. (záznam) Prostřihy – fotografie Havla zachycujícího v různých funkcích.</p> <p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.</p>	<p>Václav Havel (záznam): „Naše země nevzkvétá. Nejhorší je, že žijeme ve zkaženém mravním prostředí. Morálně jsme onemocněli, protože jsme si zvykli něco jiného říkat a něco jiného si myslet. Naučili jsme se v nic nevěřit, nevšímat si jeden druhého, starat se jen o sebe. Pojmy jako láska, přátelství, soucit, pokora či odpuštění ztratily svou hloubku a rozměr a pro mnohé z nás znamenají jen jakési psychologické zvláštnosti, anebo se jeví jako zatoulané pozdravy z dávných časů, poněkud směšné v éře počítačů a kosmických raket.“</p> <p>Hudební podkres – emotivní, klavír, smyčce.</p> <p>Dětský pláč</p> <p>Otázky pro všechny - Kdo byl Václav Havel? (odpoví jedním slovem, každý zmíní něco jiného) - Jakým byl prezidentem? - Co znamenal pro Čechy? - Věříš heslu „pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávisť“?</p> <p>Václav Havel (záznam): Já se cítím po celý život být Václav Havel. A necítím jako své povolání být něčím bývalým. Já nejsem jenom bývalý prezident. Já jsem taky bývalý vězeň, bývalý dramaturg, jsem bývalý laborant a dokonce i bývalý student. A já jsem leccos bývalého, ale především a hlavně, jsem to já, jsem sám sebou a tím chci být i nadále.</p> <p>Krátké osobní představení všech Havlových dětí (jméno, ročník narození, povolání, atd.).</p>

<p>Havel v. o. Prostřihy – mladí lidé v davu, pozůstatky komunismu (zničené kulturní památky, sídliště, atd.)</p>	<p>Václav Havel (záznam): Dorůstají nové generace, generace lidí, kteří nabývali rozum už ve svobodě a nejsou tudíž zdeformováni životem v komunismu, lidí, kteří nové poměry přijímají už jako samozřejmost. Bylo by skvělé, kdyby jejich vstup do různých oblastí veřejného života vedl k tomu, že se budeme stále věcněji, důkladněji a bez předsudků zabývat vlastní minulostí, bez jejíž otevřené reflexe nemůžeme být dobře sami sebou, a že se budeme stále úspěšněji rozcházet s mnoha nedobrymi následky zhoubného díla, jež předchozí režim napáchal v našich duších.</p>
<p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.</p>	<p>Otázky pro všechny děti</p> <ul style="list-style-type: none"> - Co se ti vybaví, když se řekne komunismus? - Co se podle tebe změnilo od roku 89? - Co nám zůstalo po komunistech – co se nezměnilo? - Jaký vztah má tvá rodina ke komunismu? - Byla tvá rodina nějak perzekuována za minulého režimu? - Dokážeš si představit svůj život v totalitě? Jak by vypadal?
<p>Hamy v. o.</p>	<p>Otázky pro Hamy</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jak, proč a kdy se tvoji rodiče dostali do Čech?
<p>Tomáš v. o.</p>	<p>Otázky pro Tomáše</p> <ul style="list-style-type: none"> - Dokážeš si svou politickou funkci a studia práv představit v době komunismu? Mohl bys je dělat i tak?
<p>Léna v. o. Prostřihy – zasouvání dvd s Majorem Zemanem do přehrávače, Major Zeman na televizní obrazovce</p>	<p>Otázky pro Lenu</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jak se díváš na to, že tvůj dědeček hrál Majora Zemana?
<p>Havel v. o. (záznam) Prostřihy – lidi v davu.</p>	<p>Václav Havel (záznam): Bylo by velmi nerozumné, chápat smutné dědictví posledních 40 let jako cosi cizího, co nám odkázal vzdálený příbuzný. Musíme naopak toto dědictví přijmout jako něco, čeho jsme se my sami na sobě dopustili. Přijmeme-li to tak, pochopíme, že jen na nás všech je, abychom s tím něco udělali. Svádět všechno na předchozí vládce, nemůžeme</p>

<p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.</p>	<p>nejen proto, že by to neodpovídalo pravdě, ale i proto, že by to mohlo oslabit povinnost, která dnes stojí před každým z nás. Totiž povinnost samostatně, svobodně, rozumně a rychle jednat.</p> <p>Otázky pro všechny děti</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jací jsme teď jako Češi? - Liší se nějak generace tvých rodičů od tvé generace? - Jakých možností, které přináší demokracie a svoboda, si vážíš nejvíce? - Naši prarodiče bojovali proti nacismu, rodiče se museli potýkat s komunismem, co my? Máme proti čemu bojovat? Bojujeme proti něčemu? - Lze jmenovat něco, v čem má naše generace lehčí či těžší život než předchozí generace?
<p>Havel v. o. (záznam) Prostříhy – detail na ruku, která vytahuje knížku Milana Kundery z knihovny, detail na prst člověka, který si nandává kontaktní čočku, panorama Hradčan.</p>	<p>Václav Havel (záznam): Naše identita nespočívá přece v tom, že o ní mluvíme a neustále někde vykřikujeme - my jsme Češi a kdo je víc?! - ale v tom, že jsme schopni něco originálního říct jiným, něco konkrétního vytvořit, co může zaujmout i ostatní, ale co by možná stěží někde jinde vzniklo, že jsme schopni nabídnout ostatním svou specifickou zkušenost a obecně použitelné poznání, k němuž nás tato zkušenost přivedla.</p>
<p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.</p>	<p>Otázky pro všechny</p> <ul style="list-style-type: none"> – Jsi pyšný na to, že jsi Čech? – Čím jsme se ve světě jako národ proslavili? – Jakých Čechů si vážíš jako osobností?
<p>Havel v. o. (záznam) Prostříhy – národní symboly.</p>	<p>Václav Havel (záznam): Sebevědomí není pýcha – právě naopak. Jedině člověk nebo národ v tom nejlepším slova smyslu sebevědomý, je schopen naslouchat hlasu druhých, přijímat je jako sobě rovné, odpouštět svým nepřítelům a litovat vlastních vin. Pokusme se takto chápané sebevědomí vnést jako lidé do života naší pospolitosti a jako národy do našeho chování na mezinárodním jevišti. Jedině tak získáme opět úctu k sobě samým, k sobě navzájem i úctu jiných národů.</p>

<p>Prostřihy z Poslanecké sněmovny, Senátu.</p> <p>Havel v. o. (záznam) Prostřihy – volební plakáty a billboardy, dění v politických institucích.</p> <p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.</p> <p>Tomáš v. o. Prostřihy – Tomáš vykonávající svou politickou funkci.</p> <p>Havel v. o. (záznam) Prostřihy – davy lidí.</p>	<p>Hudební podkres – kytary, něco rytmického, jemně parodického.</p> <p>Václav Havel (záznam): Vztah občanů a politiků je v demokratických poměrech vždy dvojsměrný. Politika zrcadlí vůli a náladu občanů a počínání politiků zároveň ovlivňuje počínání občanů. Úkolem politické moci, které jde o občanskou společnost není tedy jen vydávání příslušných zákonů, ale i starost o to, co se rozumí politickou kulturou. Konkrétně řečeno – chtějí-li politici probouzet v občanech jejich nejlepší síly a vlastnosti, jejich vůli sloužit celku a jejich odpovědnost za něj, pak by sami neměli myslet na to, jak se který z nich prosadí, a jak se mu podaří dloubnout do druhého, ale víc na společnou věc. Dobré politické klima je jednou z důležitých podmínek dobrého klimatu společenského.</p> <p>Otázky pro všechny</p> <ul style="list-style-type: none"> – Sleduješ českou politiku? – Jak vnímáš českou politickou scénu? – Jak bys chtěl, aby naše politická scéna vypadala? – Chodíš k volbám? – Myslíš, že tvůj hlas dokáže něco změnit? – Angažuješ se politicky? Proč? – Vnímáš politiku jako důležitou či naopak zbytečnou? <p>Otázky na Tomáše</p> <ul style="list-style-type: none"> – Jak se angažuješ v politice a proč? – Říkáš, že v politice jsi pro zábavu - s jakým politickým postem legrace končí? – Kam až chce v politice dojít? <p>Václav Havel (záznam): Mně se zdá, že nejhorší na tom je, že existence těchto struktur hospodářsko-politických vyvolává v lidech beznaděj, apatii, nechtějí se jako občané</p>
---	--

<p>Prostřihy – pouliční dění, šum města, svítící reklamy, lidé vycházející s taškami ze supermerketu... (zachycení „standartního života“)</p> <p>Havel v. o. (záznam) Prostřihy – standartní věci versus nestandardní, obyčejní vs. výstřední lidé, koncert obyčejné vs. nestandardní kapely, atd.</p> <p>Šimon v. o. Prostřihy – šimon jako model, detail na ruku píšící na klávesnici jméno Šimon a vyjetí Šimonových fotek, detail potetovaných rukou, Šimon uprostřed procházejících lidí, detail na snubní prstýnek a tetování pod ním, atd.</p>	<p>angažovat, mají pocit, že to stejně nemá cenu, že se vlastně nic nezměnilo, jen ti nahoře se vyměnili. A tento pocit je někdy i nenápadně těmi mafiemi v lidech vyvoláván a to považují za nejnebezpečnější a nejhorší.</p> <p>Hudební podkres – emotivnější, klavír.</p> <p>Václav Havel (záznam): Často dnes slyšíme slovo standartní. (...) Měli bychom si však dávat pozor na to, abychom nezačali vyznávat standartnost jako takovou, standartnost o sobě, a abychom posléze nepropadli bludu, že všechno standartní – to znamená obvyklé – je automaticky i dobré. (...) Já bych se děsil světa, který by na mě žádal, abych měl standartní ženu, standartní úsměv či standartní duši, nebo abych byl standartním spisovatelem či prezidentem. Ano, volám po standartní občanské společnosti, ale co to znamená? Nic více a nic méně než úctu ke všemu nestandardnímu, jedinečnému, osobitému, neobvyklému nebo dokonce tak či onak provokujícímu. Znamená to prostě úctu k životu a jeho tajemství, důvěru v lidského ducha a příležitost pro všechny nestandardní bytosti, které činí radost dělat občas i něco, co činí radost jiným.</p> <p>Otázky na Šimona</p> <ul style="list-style-type: none"> – Jaké to je žít se modelingem? – Jak vnímáš to, že máš díky modelingu fanoušky a fanyanky? – Proč máš tolik tetování? – Kdy sis pořídil první tetování a které to bylo? – Řekni nám něco o tvých dalších tetováních (viz tetování na puse z Nového Zélandu) – Koukají na tebe lidi na ulici kvůli tetování? – Pomohlo ti tetování nějak v modelingu či
---	---

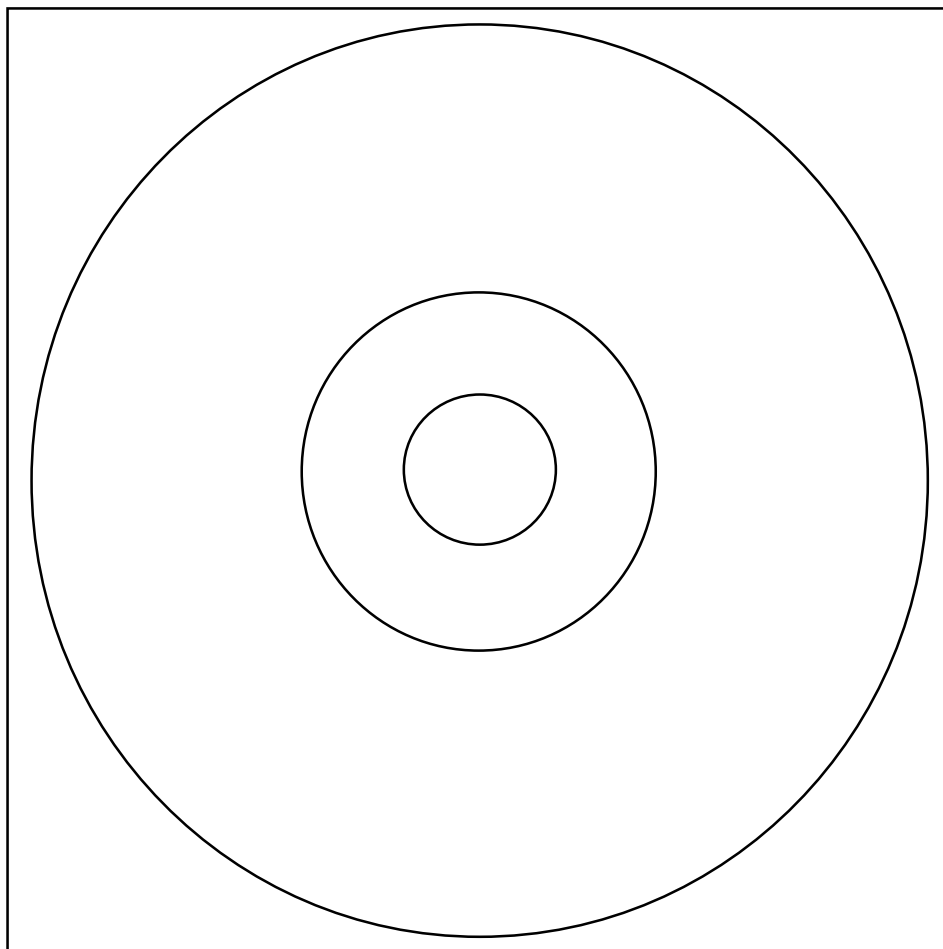
<p>Hamy v. o. Prostřihy – Hamy v davu procházejících lidí, u Hamy doma s její rodinou, s jejími přáteli, Hamy v práci, kde pomáhá vietnamským přistěhovalcům s obstaráváním dokladů, atd.</p> <p>Léna v. o. Prostřihy – Léna s manželem Jiřím a dcerou Jasmínou, u Lény doma, Lénin liščí ocas, u Lény v ateliéru, maluje, atd.</p> <p>Tomáš v. o. Prostřihy – Tomáš v kanceláři, nastupuje do auta a odjíždí, atd.</p> <p>Havel v. o. (záznam) Prostřihy – lidé jiných národností, kultur, barvy pleti, atd.</p> <p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o.</p>	<p>naopak?</p> <ul style="list-style-type: none"> – V čem je tvůj život nestandardní? – Oženil ses poměrně brzy – co na to tvá rodina, přátelé? <p>Otázky na Hamy</p> <ul style="list-style-type: none"> – Cítíš se mezi Čechy jako cizinka? – Umiš vietnamsky? – Co znamená tvé jméno? – Jaké si formálně národnosti a proč? – Dodržuje tvá rodina vietnamské tradice? – Dávají ti Češi najevo, že jsi jiná? – Zajímají se lidé, se kterými se setkáváš, o tvůj původ? <p>Otázky na Lénu</p> <ul style="list-style-type: none"> – V čem je tvůj život nestandardní? – Vdala ses a rodinu si založila celkem brzo – proč? Co na to tvá rodina, přátelé. – Pár let jsi nosila přišpendlený liščí ocas – proč? – Jaké nestandardní situace ti přináší tvé povolání malířky? <p>Otázky na Tomáše</p> <ul style="list-style-type: none"> – Je něco, v čem je tvůj život nestandardní? – Proč chceš být bohatý? – Co budeš dělat, až jím opravdu budeš? <p>Václav Havel (záznam): Skutečnými demokraty se můžeme nazývat jen tehdy, budeme-li respektovat všechny, kteří jsou od přírody či kulturně jiní, budeme-li jim otevřeni, budeme-li se snažit je pochopit a hledat to, čím nás mohou obohatit a nebo jim naopak pomáhat tam, kde jim pomoci můžeme.</p> <p>Otázky pro všechny děti</p> <ul style="list-style-type: none"> – Jak se díváš na homosexuály, registrovaná partnerství, adopce dětí
---	---

Léna v. o.	<p>homosexuály?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Myslíš, že jsou Češi obecně nesnášenliví k jiným národnostem? - S jakými národnostmi mají Češi problém? - Setkal ses někdy osobně s rasovým útokem? - Jaký máš názor na přistěhovalce – Ukrajince, Vietnamce ad.?
Hamy v. o.	<p>Otázky pro Hamy</p> <ul style="list-style-type: none"> - Setkala ses někdy s rasovým útokem, nadávkami, urážkami? - Jak si myslíš, že mají Češi vztah k Vietnamcům? - Jak Vietnamci vnímají Čechy? - Tvůj přítel je Čech, jak se k tomu staví tví rodiče?
Havel v. o. (záznam)	<p>Václav Havel (záznam): Češi po dlouhá desetiletí považovali za samozřejmé, že všechny země je budou přijímat, když se chtěli uchýlit do exilu a teď najednou se krutě chovají k lidem, kteří jsou opravdu v neštěstí. To mi připadá smutné. (...) Budeme-li si v této zemi počínat jako rasisté, tak můžeme zapomenout na řeči o návratu do Evropy. Že?</p>
Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.	<p>Otázky pro všechny děti</p> <ul style="list-style-type: none"> - Setkal ses někde za hranicemi s diskriminací či rasismem? - Jak si myslíš, že na nás v zahraničí jako na Čechy pohlížejí?
Šimon v. o.	<p>Otázky na Šimona</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jaké země si díky modelingu navštívil? - Kde se ti nejvíce líbilo? - Máš rád cestování? Proč? - Dlouho si žil v cizině? Jak tě to ovlivnilo? - Proč ses nakonec rozhodl usadit se v

	Čechách?
Hamy v. o.	<p>Otázky na Hamy</p> <ul style="list-style-type: none"> - Byla jsi ve Vietnamu? Jaké na to máš vzpomínky? - Chceš se do Vietnamu vrátit? - Chtěla bys tam žít?
Léna v. o.	<p>Otázky na Lénu</p> <ul style="list-style-type: none"> - Žila jsi nějakou dobu v New Yorku – proč? Jaké na to máš vzpomínky? Jak tě to formovalo?
Tomáš v. o.	<p>Otázky na Tomáše</p> <ul style="list-style-type: none"> - Jaké země si už navštívil? - Cestuješ rád?
Havel v. o. (záznam)	<p>Václav Havel (záznam): Naše dva národy ztratily své sebevědomí, díky čemuž se na sebe naučily dost nevráživě dívat. Mnoho Slováků považuje Čechy za své kolonizátory a mnoho Čechů považuje Slováky za přívěsek, který jim jen komplikuje život. Je to všechno opravdu dost smutné.</p>
Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.	<p>Otázky pro všechny děti</p> <ul style="list-style-type: none"> – Jaký máš vztah ke Slovákům jako k našim sousedům? – Vadí ti Slováci žijící v Čechách? – Myslíš, že bylo rozdělení Československa správné?
Havel v. o. (záznam)	<p>Václav Havel (záznam): Možná se ptáte, o jaké republice sním. Odpovím vám. O republice samostatné, svobodné, demokratické, o republice hospodářsky prosperující a zároveň sociálně spravedlivé, zkrátka o republice lidské, která slouží člověku a proto má naději, že i člověk poslouží jí. O republice všestranně vzdělaných lidí, protože bez nich nelze řešit žádný z našich problémů – lidských ekonomických, ekologických, sociálních i politických.</p>

<p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.</p>	<p>Otázky pro všechny děti - Studuješ? Jakého vzdělání si dosáhl? - Je pro tebe vzdělání důležité? - Co může člověku dát škola? - Co dalšího (než škola) může člověka vzdělávat a udělat ho lepším?</p>
<p>Hamy v. o. Prostříhy – Hamy ve škole.</p>	<p>Otázka pro Hamy - Proč ses rozhodla studovat vietnamistiku?</p>
<p>Tomáš v. o. Prostříhy – Tomáš ve škole.</p>	<p>Otázka pro Tomáše - Proč studuješ práva? - Jak probíhají tvá studia? (pozn. Tomáš už jednou svá studia práv ukončil. Tento rok se k nim ovšem vrátil)</p>
<p>Havel v. o. (záznam)</p>	<p>Václav Havel (záznam): Před rokem jsem svůj novoroční projev ukončil parafrází známé Komenského věty – tvá vláda, lide, se k tobě navrátila. Dnes bych na tuto větu navázal takto – je na tobě, lide, abys ukázal, že návrat vlády do tvých rukou měl smysl.</p>
<p>Šimon v. o. Hamy v. o. Tomáš v. o. Léna v. o.</p>	<p>Otázka pro všechny děti - Čeho by si chtěl v životě dosáhnout?</p>
<p>Havel v. o. (záznam)</p>	<p>Václav Havel (záznam): Bylo by krásné si to zopakovat, kdyby člověk nevěděl to všechno, co od té doby už ví, že? A neměl všechny ty zkušenosti a nevěděl, co k čemu povede a co jak bude pokračovat.</p>
<p>KONEC</p>	<p>KONEC</p>

Příloha B – Dokumentární film Havlovy děti (DVD)



BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Karolína Krupková

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční

Název práce: Tvorba dokumentárního filmu

Rok: 2015

Počet stran textu bez příloh: 48

Celkový počet stran příloh: 15

Počet titulů českých použitých zdrojů: 16

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 1

Počet internetových zdrojů: 4

Vedoucí práce: Mgr. Roman Bradáč