

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Analýza stylu českých časoběrných
dokumentárních filmů**

Koplíková Martina

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph. D.

Studijní program: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Analýza stylu v českých časosběrných dokumentárních filmech* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování mému vedoucímu práce Mgr. Petru Bilíkovi,
Ph.D. za odborné a podnětné rady při psaní práce.

Obsah

Úvod.....	6
1. Vyhodnocení literatury a metodologický aparát	8
1. 1 VYMEZENÍ ANALYTICKÝCH KRITÉRIÍ.....	11
1. 2 JAK DEFINOVAT DOKUMENTÁRNÍ FILM	13
1. 3 ČASOSBĚRNÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM.....	17
2. Dokumentární mody Billa Nicholse.....	18
2. 1 OBSERVAČNÍ MODUS.....	18
2. 2 PARTICIPAČNÍ MODUS.....	19
2. 3 REFLEXIVNÍ MODUS	20
2. 4 PERFORMATIVNÍ MODUS.....	21
2. 5 POETICKÝ MODUS.....	21
2. 6 VÝKLADOVÝ MODUS.....	22
3. Analytická část	23
3. 1 NEVÍTANÍ.....	23
3. 1. 1 KAMERA	24
3. 1. 2 STŘIH	25
3. 1. 3 DOKUMENTÁRNÍ MODUS	27
3. 2 ANNY.....	28
3. 2. 1 KAMERA	29
3. 2. 2 STŘIH	31
3. 2. 3 DOKUMENTÁRNÍ MODUS	31
3. 3 OBČAN HAVEL	33
3. 3. 1 KAMERA	33
3. 3. 2 STŘIH	35
3. 3. 3 DOKUMENTÁRNÍ MODUS	37

4. Komparace stylových konvencí	39
Závěr.....	41
Seznam použitých pramenů a literatury	43

Úvod

Časoběrný dokumentární film je svébytnou kinematografickou disciplínou vycházející z konvencí klasického dokumentárního filmu s tím rozdílem, že časový úsek, který obnáší samotné natáčení, produkci i výslednou postprodukcí, nepracuje s rozmezím několika měsíců, nýbrž s rozmezím několika let či dokonce desetiletí. Výsledný dokument tak sestává ze záběrů reflektujících vybranou osobu, událost, či společnost v řádu dokumentované životní, popřípadě společenské etapy. Nelze tak mluvit o krátkodobém počínu jednotlivce, naopak se jedná o několikaletou aktivní účast všech kreativních složek dokumentárního týmu.¹ Stejně tak nemůžeme předem stanovit konec a celkový narativ výsledného díla, vzhledem k předpokladu, že tvůrce nepředpovídá, co přinese budoucnost a reflektované události sledovaného objektu. Jde tak v samotném konci o kinematografickou práci, která nevychází z již odehraných skutečností a striktně připraveného scénáře. Tvůrce pracuje výhradně se současností měnící se v průběhu dokumentování na minulost a nevědomostí o budoucnosti přinášející onu současnost.

Hlavní teze této práce vychází z předpokladu, že přestože kategorie časoběrných dokumentárních filmů pracuje se stejnými žánrovými a formálními konvencemi, a to zaznamenávat sledovaný objekt v určitých pravidelných, popřípadě nepravidelných, etapách po dobu několika let, lze u jednotlivých autorských dokumentů nalézt jasnou stylovou diverzitu. Cílem práce tedy je na základě analýzy stylu vybraných časoběrných dokumentů od odlišných časoběrných dokumentaristů dokázat, že výsledné podoby dokumentů nejsou stejné ani přesto, že vychází z podobných stylových, žánrových, případně narativních, konvencí. Bakalářská práce se výhradně soustředí na užité stylové prvky, kdy je důraz kladen na práci s kamerou, intenzitu střihu, postavení tvůrce vůči samotnému dokumentu reflektující dokumentární mody Billa Nicholse, v nichž se mimo jiné úzce odráží práce s jednotlivými aktéry či zvolený způsob zobrazování sledované události.

¹ TŘEŠTÍKOVÁ, Helena; TŘEŠTÍK, Michael. *Časoběrný dokumentární film*. s. 3.

Bakalářská práce je rozdělena na dvě hlavní části – teoretickou a analytickou. V první části, té teoretické, dojde ke kritickému vyhodnocení využívaných pramenů a literatury. Dále zde bude také vysvětlena používaná metodologie a specifika dokumentárních módů podle Billa Nicholse. Mimo jiné taktéž vysvětlím pojem dokumentárního filmu a následná specifika kategorie časosběrného natáčení v dokumentární kinematografii. Druhá část vycházející z již samotného analytického procesu se bude věnovat reflexi zmíněné metodologie v teoretické části práce.

Výsledná práce v samém závěru obsahuje analýzu stylu třech časosběrných dokumentů českých dokumentárních tvůrců. Konkrétně se zaměřuje na dokument *Anny* (2020) dokumentaristky Heleny Třeštíkové, dokument *Občan Havel* (2007) Pavla Kouteckého a dokument *Nevítaní* (2009) Tomáše Škrdlanta.

1. Vyhodnocení literatury a metodologický aparát

Jak už bylo v úvodu zmíněno, ve své práci budu vycházet z velké části z poznatků Billa Nicholse zaznamenaných v knize *Úvod do dokumentární kinematografie a Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Stěžejní pro mě budou především kapitoly pojednávající o identifikaci dokumentárních modů v dokumentárních filmech. Konkrétně kapitoly šest a sedm v publikaci *Úvod do dokumentární kinematografie*, kde Bill Nichols přímo definuje jednotlivá stanoviska, na základě kterých lze určit zastoupení dokumentárních modů v takřka každém dokumentárním filmu. Jde zde především o to, jakých postupů tvůrce využívá, jaká konkrétní stylová forma je v dokumentech prezentována, a v jakém postavení se tvůrce vůči dokumentu nachází. V knize *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* dochází Bill Nichols k prakticky stejným poznatkům, pouze je na některých úrovních více konkretizuje a upřesňuje tak konvenční pravidla pro každý jeden modus. Přestože dokumentárních modů můžeme identifikovat přesně šest, vnímá Bill Nichols jako dominantní pouze čtyři reprezentační vzorce, kolem nichž je strukturovaná většina textů. Konkrétně zmiňuje modus výkladový, observační, participační a reflexivní.² Mezi zbylé dva pak patří poetický a performativní. Specifickým stanoviskům dokumentárních modů se poté detailněji věnují v kapitole dva „Dokumentární mody Billa Nicholse“, kde konkretizují a popisují, jaké rozdíly mezi mody jsou a čím je každý z nich jedinečný.

Další zásadní publikací pro mě představuje *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* autorské dvojice David Bordwell a Kristin Thomsonová. Pro samotnou analýzu stylu a hlavní metodologická východiska pak vnímám za stěžejní kapitoly pět, šest a osm. V kapitolách pět a šest je hlavním předmětem zájmu definování jednotlivých polí obsahů při filmové práci s kamerou a se střihem. Věnují se konkrétním oblastem, které ovlivňují daná pole zájmu. Výsledkem je rozsáhlý souhrn stylových postupů, na jehož základě lze provádět vyhodnocení jednotlivých analytických kategorií a vštěpovat postupům jejich správný význam. V části věnované filmové kameře se zaměřují na specifické možnosti uživatelského rozhraní, kdy

² NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. s. 32.

jsme schopni za pomoci kamery ovlivnit výsledný obraz. Zaobírají se vztahem perspektivy k objektivu a jeho ohniskové vzdálenosti, hloubky pole a ostroty. Dále pak důležitostí rámování a rámu, který v kinematografii aktivně vymezuje obraz.³ S tím úzce souvisí obrazový a mimoobrazový prostor, který vzniká prostřednictvím rámu, jenž nám dokáže zprostředkovat pouze určitý výsek obrazu. Tím vzniká prostor obrazový, kdežto výsek, který jako diváci nevidíme, představuje prostor mimoobrazový.⁴ Důležitou se pak stává velikost rámování, díky které vznikají záběry různých velikostí reprezentující velký celek, celek, americký plán, polocelk, polodetail, detail a velký detail.⁵ Rám může být mimo to i pohyblivý, čímž nám vznikají další úrovně snímání. Za pomoci pohyblivého rámu jsme tak schopni dosáhnout panoramatického obrazu nebo vertikálního švenku, což „znamená, že se kamera otáčí okolo horizontální osy“.⁶⁷ Můžeme se pak také bavit o dlouhém záběru, kdy dochází k absenci střihu a scéna je prezentována pouze prostřednictvím jednoho dlouhého záběru.⁸ Stejně tak pracuje i kapitola šest věnována střihu. Na několika stranách jsou vysvětleny různé možnosti a významy, které kategorie střihu představuje. Je zde výčet těch nejdůležitějších střihových postupů, popis toho, jakých vztahů mezi záběry můžeme za správného využití střihových postupů získat a jaké konkrétní střihové formy lze užít. David Bordwell a Kristin Thompsonová vnímají střih jako „koordinaci jednoho záběru s tím následujícím“.⁹ Střih nadále umožňuje filmaři vynechat nechtěný materiál a dosáhnout tak nejčistší podoby výsledného filmového díla.¹⁰ Samozřejmě, práce s kamerou i filmový střih představují mnohem více specifik, než které jsou zde uvedeny. Každému konkrétnímu specifiku se budu detailněji věnovat v další části bakalářské práce, kde přesněji vymezím analytická kritéria, na jejichž základě budu postupovat v analytické části práce. Poslední osmá kapitola se soustředí na styl jako na formální systém a vnímá stylistické vzorce jako hlavní

³ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. s. 242.

⁴ Tamtéž, s. 248.

⁵ Tamtéž, s. 252.

⁶ Tamtéž, s. 258.

⁷ Tamtéž, s. 258.

⁸ Tamtéž, s. 276.

⁹ Tamtéž, s. 289.

¹⁰ Tamtéž, s. 289.

část u každého filmu. Soustředí se na to, že každý filmař má svůj vlastní stylistický vzorec a nikdy nemusí být využity všechny možnosti, které filmový styl nabízí.¹¹

Pro doplnění poznatku od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové nadále využiji i přístupy Jamese Monaca z knihy *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, ve které stejně jako Borwell a Thompsonová v *Umění filmu*, popisuje technické možnosti kamery, objektivu, barvy, kontrastu a tónů. Jde zde více o konkretizovaný technický proces toho, jak film za pomoci kamery vzniká. Kromě mnoha dalšího se zaměřuje kupříkladu na práci objektivové závěrky v souvislosti se světlem a filmovým materiálem. Jeho publikaci vnímám spíše jako technickou příručku pro doplnění formálních skutečností, které budu využívat z *Umění filmu*.

V teoretické části věnované kategorizaci filmového dokumentu využiji poznatků větší škály filmových teoretiků, kteří se na samém konci vzájemně doplňují. Hlavním představitelem pro mě bude Bill Nichols, kdy opět čerpám z knihy *Úvod do dokumentárního filmu* stejně jako v případě definování jednotlivých dokumentárních modů. Nicméně, k potvrzení a doplnění jeho tvrzení, zahrnu i poznatky ze studijního textu Rudolfa Adlera *Cesta k filmovému dokumentu*, kde vycházím přímo z kapitol „Dokumentární film a umění“ a „Filmový dokument jako tvorba“. Text neposkytuje pouze stanoviska vlastní Rudolfovi Adlerovi, nicméně nám nabízí i reakce a názory jiných teoretiků a filmařů, jak filmový dokument vnímají. Mimo jiné také využívám publikaci *Dokumentární film, jiná kinematografie* od Guye Gauthiera, konkrétně kapitoly zaměřující se na funkce dokumentární tvorby, stříh a jak nejlépe definovat kategorii dokumentární. Za pomoci Gauthierových poznatků ještě více rozšiřuji tvrzení Billa Nicholse. Dále pak okrajově zmiňuji teze jiných analytiků, mezi které patří například Carl Plantinga a Patricia Aufdeheideová. Výsledný souhrn jednotlivých poznatků a stanovisek o dokumentární kinematografii disponuje poměrně širokým záběrem informací z různých zdrojů.

Pro konkrétní kategorizaci specifik časoběrného dokumentárního filmu čerpám z knihy časoběrné dokumentaristky Heleny Třeštíkové a Michaela Třeštíka *Časoběrný*

¹¹ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. s. 397.

dokumentární film, kde jsou jasně definovány konvence časoběrného natáčení. Mimo to zde také autorka a režisérka popisuje svůj specifický přístup k časoběrnému natáčení, na základě jakých kritérií vybírá sledované subjekty a co vnímá při tvorbě časoběrných filmů jako nejpodstatnější disciplínu. Nabízí nám prostřednictvím knihy svůj jedinečný pohled na natáčení, který se mi jeví jako vhodný i v rámci samotné analýzy vzhledem k faktu, že bude analyzován její dokument *Anny*.

Z výše uvedeného tak můj metodologický aparát reprezentují především knihy Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu* a *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, díky nimž jsem schopna vyhodnotit zastoupení a funkci dokumentárních modů. Při samotné stylové analýze se pak nejvíce opírám o knihy *Umění filmu* a *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, které mi slouží pro vhodné vyhodnocení užitých stylových znaků. Ostatní zmíněné publikace využívám především pro kategoričká stanoviska, která pomáhají ke komplexnosti práce a k pochopení filmové kategorie dokumentárního filmu a časoběrného dokumentárního filmu.

1. 1 Vymezení analytických kritérií

Cílem práce je analýza stylu ve vybraných časoběrných dokumentárních filmech českých tvůrců. Pro základ své analýzy jsem si zvolila několik bodů, které budu v analytické části u každého dokumentu analyzovat a následně komparovat. Vycházím především z předpokladu, že každý tvůrce využívá svých vlastních stylových postupů, na základě kterých jasně definuje svůj vlastní autorský přístup. Při určení analytických kritérií jsem se soustředila především na prvky, které nejsou jednotvárné, a tak nepředpokládám, že by v závěru stylové analýzy mohlo dojít k jasné shodě ve všech třech příkladech. Analytickými kritérii tedy jsou:

- Práce s kamerou
- Funkce a užití filmového střihu
- Zastoupení dokumentárních modů Billa Nicholse

Význam a funkci dokumentárních modů Billa Nicholse vnímám jako podstatnou část celé analýzy. Na samém konci totiž dochází k protínání užitých stylových konvencí

a následné vyústění do konkrétních dokumentárních módů, které jsou ve své podstatě pouze reflexí užitého stylového postupu. Specifických šest dokumentárních módů konkrétněji představuji v kapitole číslo dva, kterou zaměřuji přímo a pouze na tuto oblast. Vyhodnocuji tam jednotlivá kritéria definující každý dokumentární modus, proto se tomu zde již nebudu věnovat.

Práci s kamerou pak v samotné analýze omezují převážně na její pohyb a vlastnosti spojené s rámováním. James Monaco uvádí dva základní typy pohybu kamery. V první řadě se „kamera může otáčet kolem jedné ze tří imaginárních os, které kameru protínají, nebo se může pohybovat v prostoru od jednoho bodu k druhému“.¹² Pro pohyb kamery je specifickým znakem vyvolání dojmu, že jsme diváky hlediskového záběru¹³, tedy takového záběru, který je velmi blízký POV (point of view) záběrům, které reflektují subjektivní pohled z pozice postavy.¹⁴ Pohybem kamery pak může vznikat pohyblivý rám¹⁵, mezi jehož typy patří především panoráma, kdy se kamera otáčí okolo své vertikální osy a nepřesouvá se do nové pozice, dále vertikální švenk, což znamená, „že se kamera otáčí okolo horizontální osy“¹⁶ a opět se nepřesouvá do nové pozice.¹⁷ „Při jízdě se přesouvá kamera z jedné pozice do druhé“¹⁸ a pohybuje se v libovolném směru.¹⁹ Posledním příkladem je pak záběr z jeřábu, kdy se kamera pohybuje výhradně nad zemí a zpravidla klesá, nebo stoupá.²⁰ Všechny tyto příklady spadají do kategorie rámování, kdy nám rám jako takový „aktivně vymezuje obraz“.²¹ „Rámování má nejen narativní význam, ale může být zajímavým vizuálním prvkem i samo o sobě.“²²

¹² MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. s. 92.

¹³ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. s. 260.

¹⁴ KUČERA, Jakub. *Hledisko*. Online. Cinepur.cz. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2>. [citováno 2023-04-10]

¹⁵ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. s. 258.

¹⁶ Tamtéž, s. 258.

¹⁷ Tamtéž, s. 258.

¹⁸ Tamtéž, s. 258.

¹⁹ Tamtéž, s. 258.

²⁰ Tamtéž, s. 258.

²¹ Tamtéž, s. 242.

²² Tamtéž, s. 256.

„Střih můžeme chápat jako koordinaci jednoho záběru s tím následujícím.“²³ Pod slovem koordinace se myslí spojení jednoho záběru se záběrem dalším. Zmíněného spojení můžeme docílit několika způsoby, například za využití zatmívaček, roztmívaček, prolínaček nebo stíraček,²⁴ nicméně „nejběžnějším spojením dvou záběrů je ostrý střih“.²⁵ „Zatmívačka/roztmívačka upoutává pozornost ke konci nebo začátku“²⁶, stíračka znamená, že se jeden obraz nahrazuje obrazem druhým za pomoci převrácení, víření, vytlačování, spirály²⁷, jako vazba se stíračky obrazu používají zejména v dokumentárních filmech, kdy tvoří plynulý přechod z jednoho prostředí do druhého.²⁸ Mezi oblíbené projevy pak patří střih v pohybu, který v divákovi nevyvolává pocit náhlého zaseknutí a působí mnohem více dynamicky, než když se pouze za záběr pohyblivý napojí záběr statický.²⁹ Zajímavý způsob střihové formy pak představuje analytický střih, který prostor rozkládá do doplňujících se částí, a nabízí tak pohled nejdříve na velký celek, či celek a následně dochází k prostříhu na menší části jako americký plán, polocelek, detail apod.³⁰

1. 2 Jak definovat dokumentární film

Nevycházím zde pouze z definice a pohledu na dokumentární film Billa Nicholse, nýbrž jsem se rozhodla připojit i poznatky Guye Gauthiera, Rudolfa Adlera, Carla Plantingy a Patricie Aufdeheideové. Jejich výběr byl vázán na úzkou souvislost a návaznost s definicí Billa Nicholse. Jejich přístupy v mnohém Nicholse potvrzují a doplňují, nicméně například Guy Gauthier dochází do rozporu s často užívaným pojmem skutečnosti, kdy jeho pohled nabízí rozšíření o jiné hledisko na danou situaci. Výsledkem je pak větší konkretizace a obecný přesah definice dokumentárního filmu mimo čisté působení Billa Nicholse.

²³ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. s. 289.

²⁴ Tamtéž, s. 289.

²⁵ Tamtéž, s. 289.

²⁶ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. s. 221.

²⁷ Tamtéž, s. 221.

²⁸ VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. s. 111.

²⁹ *Střih – montáž*. Online. 25fps.cz. 25. srpna 2007. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/strih-montaz/>. [citováno 2023-03-16]

³⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. s. 32-33.

Bill Nichols vnímá dokumentární filmy jako filmy týkající se světa, v němž žijeme, nikoli smyšleného světa filmového tvůrce...³¹ Dokumentární filmy tak „vznikají s jinými záměry, patří k nim kvalitativně jiný vztah mezi filmařem a natáčeným, vzbuzují jiný typ očekávání publika.“ „Bývají sice strukturovány jako příběhy, v něčem se však od ostatních příběhů liší: vypráví o světě, který sdílíme všichni, a to srozumitelně a angažovaně.“³²

Velmi důležitým faktorem je pak pocit vyvolání autenticity, o kterou se tradiční dokumentární filmy silně opírají.³³ Autenticita představuje „výrazný pocit, jehož lze dosáhnout základními kvalitami pohyblivého obrazu bez ohledu na médium.“³⁴ Autenticita se dále stvrzuje pohybem sociálních herců, kteří nehrají pro kameru ani neztvárňují roli podle scénáře hraného filmu.³⁵ Nicméně ocitáme se tu na poměrně tenkém ledě. V dnešní době digitálních technologií lze vytvořit dojem autenticity, přestože jde o prezentaci čistě zkonstruovaného obrazu.³⁶ Velmi pak záleží na tom, jak se jednotlivé scény seřadí a na naši vlastní interpretaci, zdali jsme ochotni zobrazovanému uvěřit, či nikoliv.

Guy Gauthier v knize *Dokumentární film, jiná kinematografie* nepracuje s pojmem skutečnost, čímž se výrazně liší od jiných teoretiků, kteří toto slovo ve vztahu s dokumentárním filmem velmi často užívají. Podle Gauthiera je pojem skutečnost velmi ošemetný, „protože nelze přesně definovat, o čem je řeč“.³⁷ Naopak pracuje spíše s pojmem pravdy, za jejímž účelem by měl být psán scénář.³⁸ Na dokumentární film pak můžeme pohlížet jako na hledání, vyšetřování, této pravdy.³⁹ Důležitým specifikem dokumentárních filmů poté je, že se nesnaží člověka přesvědčovat o pravdě, nýbrž spíše nabízejí jednotlivé části problémů⁴⁰, na základě kterých, je pak divák schopen dojít k vlastnímu stanovisku.

³¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 13.

³² Tamtéž, s. 21.

³³ Tamtéž, s. 15.

³⁴ Tamtéž, s. 15.

³⁵ Tamtéž, s. 15.

³⁶ Tamtéž, s. 15.

³⁷ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. s. 147.

³⁸ Tamtéž, s. 148.

³⁹ Tamtéž, s. 148.

⁴⁰ Tamtéž, s. 149.

„Jednou z funkcí dokumentárního filmu je také přeměňovat místa bez paměti v místa s pamětí a dostat z přímých svědků zasuté vzpomínky.“⁴¹

Dokumentární filmy lze vnímat i z pozice propagandy. Bill Nichols uvádí a srovnává dokumentární filmy s reklamami. „Reklama se také opírá o naši víru ve vazbu mezi tím, co vidíme, a světem a naším konáním v jeho rámci.“⁴² To stejné lze pak vztáhnout na řadu dokumentárních filmů, které nám nabízejí jiný pohled na svět. Nabízí nám novou perspektivu zobrazované události a nabádají nás k jejímu zohlednění a využití.⁴³

Na základě několika mála bodů a konvencí dochází Bill Nichols k poměrně jasné definici dokumentárního filmu, která pro něj představuje jasné stanovisko pro klasifikaci dokumentární kinematografie: „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech a událostech či pohledu na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“⁴⁴

Poznatky Billa Nicholse mi v práci doplní mimo jiné i Rudolf Adler, který ve své knize dochází k rozporu s tím, co výrazně odlišuje dokumentární film od filmů fikční tvorby. Oprostíme se tak na okamžik od definic Billa Nicholse a pro pochopení Adlerových stanovisek musíme přestat vnímat rozdíly mezi herci a neherci, ateliérem a reálnými lokacemi, příběhem nebo mozaikou, pevným scénářem a nepředpokládanou informační vlnou zobrazovaného.⁴⁵ „Skutečný rozdíl najdeme teprve v osobě autora, ve způsobu jeho tvůrčí imaginace. Neboť zatím co impulzy vzešlé přirozeně z reality a životní zkušenosti zformuje autor hraného filmu takovým způsobem, že před kamerou je nutno ke zhmotnění, realizaci jeho imaginace vytvořit obraz reality fiktivní – dosud neexistující, autor filmového dokumentu na základě těchž životních zkušeností formuje bezprostředně před kamerou obraz reality samé a prostřednictvím jeho výběru, třídění a kompozic zdůrazňuje svoji tvůrčí

⁴¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. s. 254.

⁴² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 17.

⁴³ Tamtéž, s. 17.

⁴⁴ Tamtéž, s. 34.

⁴⁵ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. s. 17.

ideu.⁴⁶ Na samém konci tak nejde o tvorbu svých vlastních skutečností prostřednictvím kamery a filmového plátna, ale o styl a přístup ke skutečnostem již vzniklým. Také přestože se na první pohled zdá, že filmové dokumenty reflektují podobu světa, jde mimo jiné také o reflexi tvůrčovy perspektivy na zobrazovanou událost. Jde o jeho přístup, jakým událost zaznamená, uspořádá a přeneše divákům. Z toho důvodu také Bill Nichols považuje řadu dokumentárních filmů za formu propagace, jelikož zobrazovaná skutečnost představuje reálný obraz, nicméně způsob realizace závisí čistě na tvůrci.

Patricia Aufdeheideová ve své knize *Documentary Film: a Very Short Introduction* popisuje dokumentární film jako portrét skutečného života, jehož surovým materiálem je právě onen skutečný život.⁴⁷ Dalo by se pak říci, že takový film nemůže být manipulativní, nicméně opak je pravdou. „Neexistuje způsob, jak natočit film bez manipulace s informacemi. Výběr tématu, editace, míchání zvuku, to vše jsou prvky manipulace.“⁴⁸

Carl Plantinga ve svém textu „Characterization and Character Engagement in the Documentary“ sdíleném prostřednictvím knihy *Cognitive Theory and Documentary Film* staví dokumentární film do kontrastu s fikční tvorbou. Je toho přesvědčení, že se dokumentární film s filmem fikčním výrazně neliší v užitých technikách, ale ve způsobu, jakým reprezentují lidi, které zastupují.⁴⁹ „Dokumentaristé reprezentují lidi a tím je charakterizují.“⁵⁰ Vytvářejí jejich koncepci a obraz za pomoci narativních postupů a veškerých filmových technik.⁵¹

V závěru tohoto souhrnu pak můžeme dojít k jasnému východisku, podle něhož lze definovat dokumentární filmy jako filmy zobrazující skutečné události a reprezentující životy skutečných lidí. Jejich důležitým znakem je schopnost vyvolat pocit autenticity, nicméně nesmíme ani tak předpokládat nepropagandistický a nemanipulativní obsah. Kromě toho, že dokumentární filmy reflektují podoby skutečného světa a lidí, nabízí také perspektivu toho, jakým způsobem tvůrce na danou skutečnost nahlíží.

⁴⁶ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. s. 17.

⁴⁷ AUFDEHEIDEOVÁ, Patricia. *Documentary film: a Very Short Introduction*. s. 2.

⁴⁸ Tamtéž, s. 2.

⁴⁹ BRYLLA, Catalin, KRAMER, Mette. *Cognitive Theory and Documentary Film*. s. 116.

⁵⁰ Tamtéž, s. 115.

⁵¹ Tamtéž, s. 115.

1. 3 Časoběrný dokumentární film

Pro vysvětlení této specifické kategorie budu plně vycházet z publikace *Časoběrný dokumentární film* od Heleny Třeštíkové, která přímo popisuje specifika a problematiku, na základě kterých můžeme pojem časoběrný dokumentární film definovat a objasnit. V práci tak vycházím z tvrzení, že v kategorii časoběrných dokumentárních filmů jsou zastoupeny takové dokumenty, jejichž doba vzniku přesahuje několik měsíců nebo let. Vzniká tak proces dlouhodobého natáčení, které ale není spojeno s technickými problémy, nýbrž reflektuje vlastní přesvědčení tvůrce.⁵² Samotné natáčení pak probíhá v několika určených intervalech, případně může jít i o výjimečný natáčecí den reagující na právě vzniklé skutečnosti zásadního charakteru.⁵³ Oproti klasickému dokumentárnímu filmu nepracuje časoběrné natáčení s přímou vidinou jasného konce a jasné podoby výsledného filmu. Tvůrce může pouze počítat s určitým vývojem, který samozřejmě nemusí naplnit tvůrčova očekávání.⁵⁴ „Koncept budoucí podoby filmu tedy není možné vytvořit, není možné ho přesvědčivě prezentovat a není možné se ho při realizaci držet.“⁵⁵ Přestože tedy tvůrce začíná proces natáčení s určitou představou o tématu, nikdy sám na začátku nemůže přesně vědět, co ho bude čekat na samém konci.

Téma časoběrných dokumentů není nikde pevně stanovené a každý tvůrce může zaznamenávat, co sám uzná za vhodné, nicméně časoběrné dokumenty, které jsem si pro svou práci a její účely zvolila, mají jeden důležitý aspekt společný. Jejich ústředním tématem jsou lidé a lidské životní osudy. Pro tuto formu obsahu je pak důležitý režisér, protože ten se stává v průběhu natáčení přiznanou postavou, která je v přímé interakci se sociálními aktéry. Pouze výjimečně bývá v obraze, nicméně často slyšíme jeho hlas, který vede rozhovor.⁵⁶

⁵² TŘEŠTÍKOVÁ, Helena; TŘEŠTÍK, Michael. *Časoběrný dokumentární film*. s. 3.

⁵³ Tamtéž, s. 17.

⁵⁴ Tamtéž, s. 14-15.

⁵⁵ Tamtéž, s. 15.

⁵⁶ Tamtéž, s. 19.

2. Dokumentární mody Billa Nicholse

Stěžejní část při analýze stylu vybraných časosběrných dokumentárních filmů pro mě bude zaujímat zastoupení užitých modů, které klasifikuje Bill Nichols. V každém dokumentárním filmu lze identifikovat určité stylové a formální konvence, které definují jednotlivé dokumentární mody. Není ovšem podmínkou, že v jednom dokumentárním snímku je využíván pouze jeden dokumentární modus, může zde docházet k jejich mísení, a vzniká tak velká diverzifikace odlišující dokumentární filmy, i mezi těmi, které pojednávají o stejném tématu. Na úvod je ještě potřeba dodat, že každý dokumentární film lze klasifikovat dvěma způsoby. Můžeme se zaměřit na to, jaký model přejímá z jiného média nebo naopak k jakému modu přispívá jakožto součást kinematografie.⁵⁷ „Tyto klasifikace se vzájemně nevylučují. Naopak se doplňují – obě dohromady nám přibližují strukturu jakéhokoli dokumentárního filmu.“⁵⁸

Bill Nichols uvádí šest modů, které tvoří koncepční pilíř většin dokumentární filmové tvorby. Ustavují volný sdružující se rámec, ve kterém mohou tvůrci pracovat. Mimo to také vzbuzují určitá očekávání a definují konvenční znaky, které může film využívat.⁵⁹ Na tyto konvenční znaky pak lze pohlížet i z pozice stylu, kdy pro každý modus jsou konvenční jiné stylové postupy v určitých oblastech. Z toho důvodu vnímám vyhodnocení dokumentárních modů jako jeden z klíčových bodů pro jasné určení diverzity mezi autorskými stylovými tendencemi.

2.1 Observační modus

Jednoduše řečeno, observační modus zdůrazňuje nezasahování filmaře.⁶⁰ „Observační způsob reprezentace si užil značného využití jako etnografický nástroj, umožňující filmařům pozorovat aktivity druhých, aniž by se uchylovali k technikám expozice, které mění zvuky

⁵⁷ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 168.

⁵⁸ Tamtéž, s. 168.

⁵⁹ Tamtéž, s. 172.

⁶⁰ Tamtéž, s. 210.

a obrazy druhých na spoluviníky.“⁶¹ Oproti poetickému nebo výkladovému modusu, se v observačních dokumentech filmaři zaměřují na snímání žité skutečnosti zcela spontánně, a vzdávají se tak kontroly nad událostmi, které se odehrávají před kamerou.⁶² Observační filmy se zaměřují primárně na pozorování skutečností, „díváme se na život, tak jak se žije, sociální herci se zabývají sami sebou navzájem, aniž by si všímali filmařů“.⁶³ Výsledné dokumenty tak vznikají bez užití mluvených komentářů, titulků a mezititulků, bez rozhovorů.⁶⁴ Ve své podstatě lze říci, že observační dokumentární filmy nabádají diváky k jejich vlastní interpretaci a „na základě toho, co vidíme a slyšíme, si vytváříme úsudek a činíme závěry“.⁶⁵ Observační dokumenty staví na tom, že nám jako divákům ukazují, jaké to je být v dané situaci, bez toho abychom věděli, jak tuto skutečnost vnímá samotný tvůrce.

2. 2 Participační modus

Participační dokumenty jsou významné v tom, že filmař nenese roli pouze jako objekt stojící za kamerou, ale stává se subjektem a téměř běžným sociálním hercem před kamerou.⁶⁶ „Participační dokumentární film nám umožňuje pocítit, jaké to pro filmaře je být v dané situaci a jak jeho přítomnost tuto situaci pozměňuje. Můžeme vidět a slyšet, jak filmař jedná a reaguje přímo na místě, v téže historické aréně jako subjekty filmu.“⁶⁷

Typickým aspektem participačních dokumentů je pak prvek rozhovoru, který představuje nejběžnější formu konfrontace mezi filmařem a subjektem. „Filmaři pomocí rozhovoru spojují různá vyprávění do jednoho příběhu.“⁶⁸ V participačním modusu se proplétají různé společenské a politické roviny se záměrem ztvárnění žitého světa vycházejícího z nepředvídatelného a současně angažovaného hlediska.⁶⁹ „Filmař nemusí být

⁶¹ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. s. 41.

⁶² Tamtéž, s. 188.

⁶³ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 189.

⁶⁴ Tamtéž, s. 188.

⁶⁵ Tamtéž, s. 189.

⁶⁶ Tamtéž, s. 198.

⁶⁷ Tamtéž, s. 198.

⁶⁸ Tamtéž, s. 206.

⁶⁹ Tamtéž, s. 203.

pouze filmovým, nahrávajícím okem. Může se více přiblížit lidskému smyslovému vnímání: dívat se, naslouchat a mluvit tak, jak vnímá události a umožňuje reakce.⁷⁰

2. 3 Reflexivní modus

„Reflexivní modus si je ze všech modů reprezentace sám sebe nejvíce vědom a sám sebe nejvíce zpochybňuje.“⁷¹ Také zpochybňuje metody a konvence nastolené realistickým stylem. Podle reflexivního modusu nám realismus předkládá vše zjednodušeně a neproblematicky, což není pravda a není to podstatou reflexivních dokumentárních filmů.⁷² Velkým rozdílem oproti jiným modům je zvýšená reflexe kolem ztvárněného světa. „Tentokrát nesledujeme filmaře, jak se zabývá sociálními herci, ale všímáme si, jak se tvůrce věnuje nám, nemluví pouze o žitém světě, ale rovněž o problematice toho, jak jej ztvárnit.“⁷³ Stejně tak si jsou reflexivní dokumenty, podobně jako poetické dokumenty, vědomy formy a stylu, kromě toho si ale navíc uvědomují strategie, struktury, konvence, očekávání a efekty.⁷⁴

Reflexivní dokumenty chtějí, abychom jako diváci nahlíželi na dokumentární film jako na konstrukt či reprezentaci.⁷⁵ „Ty nejlepší reflexivní dokumenty pobízí diváka, aby si jasněji uvědomil svůj vztah k dokumentu a k tomu, co reprezentuje.“⁷⁶ Dalším zásadním rozdílem je fakt, že reflexivní dokumenty chtějí přetvářet očekávání diváků o žitém světě než o formě filmu.⁷⁷

⁷⁰ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. s. 44.

⁷¹ Tamtéž, s. 212.

⁷² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 211.

⁷³ Tamtéž, s. 208.

⁷⁴ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. s. 57.

⁷⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 210.

⁷⁶ Tamtéž, s. 212.

⁷⁷ Tamtéž, s. 213.

2. 4 Performativní modus

Performativní dokumenty jsou zajímavé tím, že netvoří nic hmatatelného, ale soustředí se primárně na intenzivní emoce.⁷⁸ Jejich hlavním cílem je vyvolat v nás otázku, co je to vědění, co obnáší, co znamená porozumět a pochopit.⁷⁹ Na základě toho se pak soustředí na subjektivní zkušenosti a vzpomínky a zdůrazňují subjektivní a afektivní dimenze v našem chápání světa.⁸⁰ „Vyznačují se intenzivní rétorickou touhou zapůsobit, nikoli však s cílem diváka přesvědčit, jako spíše dojmout – přimět ho pocítit nebo prožít určitý aspekt světa co možná nejintenzivněji.“⁸¹

Velmi osvědčenou metodou u performativních dokumentárních filmů se stala animace.⁸² Stejně jako výkladový modus využívá mluveného komentáře i ilustrativních obrazů, nicméně změna v naléhavosti a zosobnění je posouvá na stranu modusu performativnímu.⁸³

2. 5 Poetický modus

Hlavním aspektem, jímž se poetický modus vyznačuje je důraz na náladu, atmosféru a emoce a oproti tomu je typická snížená potřeba faktů, poznatků a rétorického přesvědčování.⁸⁴ „Sociální herci na sebe jen zřídka kdy berou podobu plnohodnotných postav s propracovanou psychologií a se specifickým pohledem na svět, mimo jiné žádného ze sociálních herců blíže nepoznáme.“⁸⁵ Poetický modus je specifický pro své znázornění subjektivních dojmů, také ignoruje čas a prostor a odmítá řešit nepřekonatelné problémy, na úkor čehož vznikají umělecká díla metoucí a nejednoznačná, přesto s typickým rysem

⁷⁸ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 218.

⁷⁹ Tamtéž, s. 215.

⁸⁰ Tamtéž, s. 216.

⁸¹ Tamtéž, s. 218-219.

⁸² Tamtéž, s. 220.

⁸³ Tamtéž, s. 223.

⁸⁴ Tamtéž, s. 176.

⁸⁵ Tamtéž, s. 176.

upřímnosti.⁸⁶ Základem poetických dokumentárních filmů je alternativní forma poznání převyšující přímočarý přenos informací.⁸⁷

2. 6 Výkladový modus

„Výkladový modus oslovuje diváka přímo, prostřednictvím titulků nebo hlasů, které podporují argument o historickém světě.“⁸⁸ Jeho hlavním cílem je vzbudit dojem objektivitu, a proto se spoléhá na informativní logiku, kterou zprostředkovává mluvené slovo, jímž je nejčastěji komentář. Ten je oddělen od obrazů žitého světa. Komentář si ve výsledné formě spojujeme s objektivitou a s vševědoucností.⁸⁹ „Výkladový dokument je ideální pro sdělování informací.“⁹⁰

⁸⁶ Tamtéž, s. 179.

⁸⁷ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 176.

⁸⁸ NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. s. 34.

⁸⁹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. s. 182, 183.

⁹⁰ Tamtéž, s. 184.

3. Analytická část

Ve třetí části bakalářské práce se věnuji postupně každému ze tří vybraných časosběrných dokumentárních filmů, a to v pořadí *Nevítaní* Tomáše Škrdlanta, *Anny Heleny Třeštíkové* a *Občan Havel* Pavla Kouteckého. Nejdříve jsou představeny dokumenty samy o sobě, kontext jejich vzniku a podstata hlavního tématu pro komplexní pochopení samotných analýz, kde předkládám konkrétní příklady, které přímo korespondují s obsahem dokumentů. Následně je vždy ve stejném pořadí provedena stylová analýza užití kamery, stříhové formy a v neposlední řadě využití dokumentárního modusu. Výsledky jednotlivých analýz pak následně komparuji v kapitole „Komparace stylových konvencí“ k prokázání, že užití stylové konvence nejsou ani v jednom ze třech případů totožné.

3.1 Nevítaní

Časosběrný dokumentární film *Nevítaní* je počinem režiséra Tomáše Škrdlanta, který v rozmezí několika let sledoval osudy dětí, které byly hned po narození ponechány v porodnici. Všichni aktéři disponují fyzickým postižením a dokument tak lze chápat jako sondu do obyčejných životů neobyčejných lidí. Tomáš Škrdlant aktéry sledoval od jejich mladých let až po úskalí dospělosti, doprovází je v několika důležitých etapách jejich života a předává divákovi jedinečnou zповěď, jaké to je být opuštěným dítětem vyrovnávajícím se s myšlenkou nechtěnosti a odporem společnosti. Na rozsahu 95 minut tak sledujeme příběhy odehrávající se od roku 1993 po rok 2008. Dokument můžeme vnímat jako osobitý autorský počín, jelikož se Tomáš Škrdlant nepodílel pouze režijně, mimo to dokument postprodukčně sestříhal a mezi lety 2001 až 2008 sám natáčel.⁹¹

⁹¹ Více na: *Nevítaní*. *Dafilms.cz* [online]. Dostupné na: <https://dafilms.cz/film/8185-nevitani>.

3. 1. 1 KAMERA

Oproti jiným časosběrným dokumentárním filmům, převážně dílům Heleny Třeštíkové, je dokument *Nevítaní* velmi specifický a jedinečný pro své prioritní užití statické kamery. Ta je využívána hned v několika úrovních filmu, nicméně nejvíce klíčovou roli hraje při jednotlivých výpovědích vedených s aktéry. Pro všechny záběry výpovědí, rozhovorů, je jednotný záběr v detailu s využitím středové kompozice. Divákům je tak nabízen bezprostřední pohled na aktérův obličej, jsme schopni si všimnout veškerých minimálních záblesků značících emoce. Snímaná problematika je poměrně osobní a intimní zpovědi, při které je důraz na emoce vskutku důležitý. Divák je tak schopen nahlížet mnohem více do nitra protagonistů a pochopit důležitost reflektované problematiky. Stejně tak kamera detailně reaguje na konkrétní obsahy výpovědí. Jako příklad lze uvést scénu, v které jedna z akterek mluví o svém bratrovi a o faktu, že přesto, že se nikdy nepotkali, propíchl si ucho ve stejném věku. Ihned po tomto sdělení kamera nabízí přiblížení na aktérčino ucho a my jako diváci vidíme, že opravdu má více než jednu náušnici.

Detailní záběry se ve filmu využívají hojně, hlavně v úvodní části, kdy není divák seznámen s informací, že děti nejsou pouze odložené, nýbrž také fyzicky postižené. Po této řečené skutečnosti se najednou začínají vyskytovat i záběry v podobě celků a polocelků, reflektující dění v Jedličkově ústavě, kde děti žijí. Divák je tak obeznámen s aktérem jako handicapovaným člověkem, nicméně po prvotní nevědomosti soustředěné pouze na detailní pohled do jednotlivých tváří, nahlíží divák na celou situaci poměrně odlišně. Sama se domnívám, že tato synchronizace posloupnosti záběrů je autorským záměrem, kdy se má divák dívat na postižené děti jako na normální funkční jednotky bez větších rozdílů a předsudků. Díky detailnímu záběru se učíme již od úvodu nesoudit.

Velmi zajímavé se mi jeví využívání obrazových rámu. Nejčastěji zde můžeme pozorovat rámy vzniklé televizní obrazovkou, prostřednictvím které se díváme na jednotlivé obrazy. Z určité úrovně to lze chápat i jako hlediskový záběr, který nám simuluje vlastní diváckou zkušenost pohledu na televizní obrazovku. V jednom okamžiku lze sledovat i zajímavou sekvenci záběrů, kdy si tvůrce hraje s rámy. Nejprve je nám nabídnut běžný kamerový záběr z rozhovoru s jedním z protagonistů, následně se stáváme diváky obrazového rámu tvořeného televizní obrazovkou, ve které pokračuje rozhovor. V závěru se kamera mechanicky oddalujeme a my jako diváci zjišťujeme, že na televizní obraz se nedíváme pouze my, ale také stejný protagonista jen o několik málo let starší. Mimo televizi se také využívá

obrazových rámu tvořených zrcadly, která jsou ale často v zajímavých kompozicích a nedopouští se pouze středovosti, využívá se různých úhlů a celkových možností prostoru. Záběry tak na samém konci působí poměrně stylizovaně a vyvolávají dojem, že tvůrce měl jasnou představu o výsledné kompozici. Ojedinele můžeme vidět i záběry ve zpětném zrcátku nebo pohled přes okno, které nám diverzifikují jednotlivé pohledy.

Využití statické kamery v konkrétním dokumentu vyvolává dojem využití mnohem kvalitnější kamery než například v dokumentu *Anny* Heleny Třeštíkové, jež je také součástí této práce. Statická kamera disponuje lepšími možnostmi v oblasti ostření, oddálení apod. Přiblížení je zprostředkováno za pomoci transfokace⁹², ani v jednom případě není využita technika švenku, kdy k přiblížení dochází pohybem kamery. Nicméně, pohyblivá kamera se využívá také, sice méně než statická, ale při venkovních záběrech s aktéry jsme bezprostředně v pohybu s nimi. Kamera je v pohybu a poskytuje tak divákovi opět takřka hlediskový záběr, který evokuje naši osobní participaci. Pohyblivý horizontální švenk či panoramatický záběr můžeme zaznamenat při scénách, kdy dochází k analýze prostoru za využití kamery. Divákovi jsou tak představeny některé z místností, které jsou pro děti typické, které jsou jim blízké. Při scénách sledujících statickou kamerou život na chodbách ústavu jsou preferovány výhradně záběry zabírající celky.

3. 1. 2 STŘIH

Ještě než začnu se samotnou analýzou stříhových forem, je nutné zmínit to, co říká sám autor. Hned v úvodních scénách jsme jako diváci obeznámeni se skutečností, že sekvence jednotlivých záběrů nejsou spojeny chronologicky, že jde o nelineární pojetí příběhu, které má evokovat myšlení toho, co bylo a toho, co je. Střih je zde tedy pojítkem mezi jednotlivými

⁹² Jde o optický efekt, kdy během natáčení dochází k plynulé změně ohniskové vzdálenosti a je tak možnost přecházet z celku na detail a opačně. Více viz. HUDEC, Zdeněk. *Transfokace*. Online. Cinepur.cz. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=944>. [citováno 2023-04-17]

obdobími životů protagonistů, poskytuje jim možnost sjednocení a komplexního předání informací.

Typickým projevem využití střihu jsou sekvenční scény složené z několika různých záběrů, často pouze fotek, které se náhle promění v pohyb a ožívá tak jejich příběh. Velmi zajímavý je pak sestřih v úvodní části filmu, kdy sledujeme několik záběrů jednoho protagonisty z několika různých období spojených v jeden celek, při němž dochází k využití zatmívaček. Ty spolu s roztmívačkami tvoří hojný základ střihové formy. Mimo roztmívačky a zatmívačky můžeme v několika málo scénách zpozorovat i prolínačky. Jde konkrétně o scény zaměřené na slečnu s výtvarným nadáním. Sledujeme, jak kreslí po papíře a díky prolínačce jsem zároveň svědky velmi rychlého progresu v kresbě. Kromě toho jsou využity prolínačky i v momentech, kdy dochází ke spojení odpovědí od různých aktérů na totožnou otázku. Často jde také o jednoho stejného aktéra v různém věkovém stádiu života. Jde tak o velmi plynulý a rychlý sled odpovědí, kdy sledujeme, jak se jednotliví protagonisté vyvíjí, jak mentálně, tak fyzicky.

Střih se často využívá při záběrech, kdy jsou využívány obrazové rámy. Určitým způsobem nás to jako diváka vrací zpět do reality. Příkladem jsou hlavně scény, v nichž sledujeme dění v televizní obrazovce. Za využití střihu se záběr opět stává čistě obrazovým prostorem bez specifického rámu.

Jak už bylo zmíněno v úvodu, nelze zde mluvit o časosběrném natáčení, jehož výsledkem by byl sled záběrů v chronologickém pořadí. Záběry jsou spojovány nelineárně, ale v samém závěru dochází k jasnému konceptu předávání informací. Zmíním zde například útržky z jednotlivých rozhovorů a výpovědí, které přesto, že byly natáčeny separátně a s různým datem vzniku, se ve výsledném konceptu dokumentárního filmu vzájemně doplňují, rozvíjejí a navazují na sebe. Divákovi pak tato sekvence může prozradit, že přesto, že každé dítě, protagonista, je specifickým jedincem, otázky reflektující vztah s rodinou a život v ústavu vnímá každý jeden snímaný subjekt velmi podobně.

Pro scény reflektující emočně vypjaté pole zážitku se kromě záběru v detailu využívá také dlouhý záběr. Dlouhá observace umožňuje divákovi hlubší emoční prožitek a možnost většího souznění s protagonisty. Opakem dlouhých záběrů je pak vysokofrekvenční střídání jednotlivých záběrů. To lze velmi dobře zaznamenat v okamžicích, kdy děti tvoří komponenty pro animaci, která protíná jednotlivé úseky filmy. O tom ale později. Stejně tak je vysoká

frekvence střídání při projekci fotografií nebo právě při sekvencích, kdy se využívají možnosti prolínaček.

V závěru je ale nutno říci, že kromě častého výskytu ostrého stříhu a užití prolínaček, zatmívaček a roztmívaček, dochází pouze k jednomu momentu, kdy je využit konkrétní postup, a to analytický stříh. Jde o sekvenci, kdy jeden záběr pozoruje dlouhou chodbu ústavu a dění v něm, následně dochází ke stříhu a k detailnějšímu přiblížení na jednu konkrétní postavu, jednoho z protagonistů.

3. 1. 3 DOKUMENTÁRNÍ MODUS

Hned v úvodních snímcích si lze povšimnout vyšší míry reflexe a korespondující participace ze strany tvůrce. Dochází k přímému projevu směřujícímu k divákovi, kdy je předáno sdělení vysvětlující délku natáčení a způsob intuitivního řazení záběrů v nelineárním pořadí. Dozvídáme se také, že nedošlo k původnímu naplnění autorových očekávání, kdy původním předpokladem bylo vybrat pouze pár konkrétních dětských aktérů, na které by se následně celý snímek orientoval. K tomu ovšem nedošlo, a tak je nám sdělován životní příběh mnohem větší společnosti, jenž v samém závěru reflektuje mnohem větší těžiště problému.

Kromě přímého komentáře z úvodu dokumentu slyšíme i v několika záběrech z druhé části dokumentu kameramanův hlas za kamerou. Jde typicky o pasáže, ve kterých autor navštěvuje již dospělé, původně dětské, aktéry v jejich domácnostech, v některých případech i s rodinou. Pouze ale v jednom případě lze slyšet přímé oslovení Tomáše Škrdlanta, které přímo podporuje participaci a přiznání jeho přítomnosti. Jde opět o část, v níž jsou protagonisté ve svém již přirozeném prostředí a vyznačuje z nich jasná míra uvolněnosti. Mimo to, také v úsecích, kdy neprobíhá přímý rozhovor, můžeme zaznamenat autorův komentář reflektující hlavně jeho subjektivní pocity z prostředí natáčení.

Aktéři zpravidla věnují oční kontakt člověku, se kterým vedou rozhovor, čímž se opět jen podtrhuje projev participace. Nelze tak mluvit o přímém pohledu do kamery směrem k divákovi, ale i přes středovou kompozici je oční kontakt směřován jinam než k nám. Překvapivé pak jsou i rozhovory vedené s rodiči několika aktérů, které podporují divácký niterní zážitek. Tyto rozhovory pak lze řadit do pozice výkladu, kdy fungují jako rozšiřující aspekty předávající i pohled protistrany. K výkladu pak lze řadit i fotky, které jsou využívány hlavně při popisu velmi brzkého věku života aktérů. Seznamujeme se tak s jejich příběhem hned od začátku jejich bytí. Stejně tak jsou v několika momentech využity i archivní

kamerové záběry ještě k většímu uvození atmosféry. Dále k výkladu můžeme zařadit i užití titulků, které slouží k porozumění v částech, ve kterých dochází ke zpovědi osoby cizí národnosti. Mimo jiné jsou titulky užity také ve vztahu k tomu, kdo se právě nachází v záběru a kolik mu je v daný moment let. Pomáhá to tak k divácké orientaci vzhledem k faktu, že není užito chronologické řazení.

Propojujícím okamžikem v průběhu celého dokumentu je pak prvek animace, kterou vidíme jak v úvodu, tak i v několika dalších dílčích částech. Kromě toho, že to představuje vizuálně atraktivní rozměr, to také reflektuje práci na projektu, na kterém se podílely handicapované děti z Jedličkova ústavu. Jako divákům nám to tak přibližuje mimo jiné také zručnost samotných dětí, přestože jsou ovlivněny postižením často zasahujícím do horní části těla. Animace pak v obecném kontextu dokumentárních modů charakterizuje kategorii performativního modusu, a lze tak časosběrný dokument *Nevítaní* identifikovat i z pozice performance.

V dokumentu Tomáše Škrdlanta tak můžeme identifikovat hned čtyři dokumentární mody Billa Nicholse, kdy tím nejdominantnějším je modus reflexivní. Dále jsou zde i prvky modusu výkladového ve formě doprovodných fotek a titulků, participačního vzhledem k přiznané osobě autora na pozici kameramana, v neposlední řadě performativního díky užití prvků animace, která je protkaná celým snímkem.

3.2 Anny

Ústředním tématem časosběrného dokumentu Heleny Třeštíkové *Anny* je pohled na problematiku prostituce prostřednictvím zpovědi ženy středního věku. Během 70 minut se stáváme diváky sledujícími příběh starší prostitutky Anny, která odchází hledat štěstí do pražských ulic, aby mohla přilepšit vnoučatům. Bez ohledu na to, jak je toto téma kontroverzní a diskutabilní, nám Anny nabízí sociální sondu do každodenního úskalí životů nižší třídy. Helena Třeštíková doprovází Anny po dobu dlouhých šestnácti let od roku 1996

do roku 2012, zachycuje tak mnoho zásadních momentů jejího života. Divák se na samém konci učí nesoudit, ale respektovat.⁹³

3.2.1 KAMERA

Jak již bylo zmíněno při analyzování kamery filmu *Nevítaní*, pro Helenu Třeštíkovou je typické využití a upřednostnění pohyblivé kamery. V tomto případě tomu není jinak a užití statické kamery zde nenalezneme. Díky pohyblivé kameře je posilován divácký pocit, že nejde o konstruované scény, nýbrž že je vše velmi spontánní a autentické. Pojem pohyblivá kamera nám může navozovat představu, že se kamera doslova hýbe z místa na místo, což zde není pravdou. V *Anny* lze pohyblivost kamery identifikovat jako přirozený pohyb kameramanova těla, neschopnost udržet kameru pouze v jedné úrovni, pohyb spojen s přiblížením a oddálením. Kamera se pouze velmi málo vyloženě hýbe a kopíruje protagonistčin pohyb a chůzi. Když už ale k těmto momentům dojde, máme velmi často pocit, že jsme součástí reflektované situace. Kamerový záběr v těchto okamžicích tak můžeme definovat jako hlediskový, kdy je nám nabízen velmi důvěrný pocit point of view záběru.

Nejvyužívanější záběrovou formou pak pro dokument představuje detail a polodetail, tvořící základ veškerých záznamů z rozhovorů s protagonistkou. Dále pak polocelek a velmi výjimečně celek. Scény zabírající celky jsou typické pro svůj analyzující charakter. V jiné žánrové kategorii by pravděpodobně došlo k užití analytického stříhu, zde tomu tak ovšem není. Kamera začíná snímáním velkého celku, kdy následně pokračuje v postupném přibližování svého hlediska a nabízí divákovi detailnější pohled na formulaci scény. Tyto sekvence můžeme vidět hlavně v momentech, kdy Anny vyčkává na svou příležitost v pražských uličkách. Nejdříve tak vidíme Anny z dálky, kdy je nám poskytnut i obraz prostředí a místa, kde se nacházíme, lidé z hlavního města si tak mohou lépe uvědomit charakter jednotlivých ulic, postupně dochází ke kamerové transfokace, jejímž důsledkem máme jako diváci bezprostřední pohled na postavu Anny, na to, jaký v situaci udržuje postoj a jak je oblečená. Tyto záběry v divákovi lehce vyvolají představy o tehdejší době, o tom, že prostituce tehdy není synonymní tomu, co obnáší prostituce dnes. Jde sice o nabízení stejné služby, nicméně v době natáčení lze vidět výrazný rozdíl v tom, jak se prostitutky prezentují.

⁹³ Více na: *Anny*. *Čsfd.cz* [online]. Dostupné na: <https://www.csfd.cz/film/938620-anny/prehled/>.

S využitím detailu je na diváka vyvíjen lehce emoční nátlak k většímu souznění s protagonistkou. Příkladem mohou být scény, ve kterých Anny brečí, je citově unavená, mluví o svých životních starostech, o všem, co jí život nadělil. Její tvář je pak snímána velmi detailně, jsme schopni zaznamenat veškerou mimiku v tváři a vidět upřímnost jejího obličej. Detail na slzy pak dokáže vyvolat velmi hluboké pocity, které jsou podtrženy samotnou protagonistčinou výpovědí o vnukovi léčícím se s diabetem. Detailní záběry pak můžeme identifikovat při scénách, které nám napomáhají lépe charakterizovat povahové vlastnosti, životní návyky a zlovyky bez toho, aniž by to bylo nějak komentované. Vidíme tak velmi přiblížený popelník, hořící cigaretu, malující se tvář.

Pro veškeré scény a záběry je pak velmi typická středová kompozice, kdy je veškeré dění a pozornost upírána do středu záběrů. Je pouze velmi málo záběrů, kdy je tomu jinak. Středovou kompozice tak lze identifikovat jako klíčový prvek celého dokumentu. Mimo to je pro celý dokument příznačné přiblížení nebo oddálení v každém jednom záběru. Ovšem, najde se výjimka, ale jde pouze o ojedinělý případ, kdy by jeden konkrétní záběr byl snímán stále ve stejné úrovni. Ve většině záběrů začínajících detailem můžeme během několika málo sekund zaznamenat oddálení na polodetail či polocelk a naopak záběry začínající celkem nebo polocelkem ústí postupně v detail. Tento specifický způsob snímání pak propojuje jednotlivé záběry a lze to opět vnímat jako jeden z identifikačních stylových prvků tohoto konkrétního dokumentu, protože například u dokumentu *Nevítaní*, tuto stylizaci zaznamenáme pouze minimálně.

Využívání obrazových ráků, zde není úplně častým prvkem, nicméně nějaké tu při pozorném sledování zahlédnout můžeme. Klasicky zde k budování rámovaného záběru slouží televizní obrazovka, která se zde vyskytuje více než jednou. V televizi neprobíhá žádný konkrétní záběr reflektující Anny, naopak spíše poslouží pro detailnější vykreslení doby a jejích technických možností. Vidíme tak pořady, které se již nevysílají, hvězdy, které již nejsou ve svém zlatém věku a vlastně samotná televizní obrazovka již představuje kus historie. Divákovi je tak poskytnuta lepší časová orientace. Dále pak opět vidíme využití zrcadel, kdy jde také o ty výjimečné záběry, ve kterých se nevyskytuje středová kompozice. Ke snímání dochází ze zvoleného úhlu, aby došlo k omezení odrazu samotného kameramana. V zrcadle pak vzniká nový obrazový prostor, ve kterém probíhá veškeré důležité dění. Poslední viditelná forma obrazového rámu vzniká prostřednictvím Anniny práce jako uklízečky na toaletách pražského metra. Vidíme Anny sedící v okýnku a čekající na nové,

případně pravidelné, zákaznicky. Je nám tak poskytnut druhý pohled na Anny, tentokrát ne v roli prostitutky, nýbrž běžného standartně pracujícího občana. Stejný rám pak můžeme vidět v jedné z posledních scén, kdy v okýnku nesedí Anny, ale její místo zaujímá hořící svíčka, která je ve středové kompozici a postupně je obraz soustředěn pouze na detail hořícího knotu a tajícího vosku. Divák je tak obeznámen se smrtí protagonistky v jednom z jejích nejběžnějších prostředích.

3. 2. 2 STŘIH

Pro dokument *Anny* je velmi typická jednoduchá stříhová forma sestavující se z využití pouze ostrého stříhu. Za pomoci nějž jsou spojeny veškeré záběry v jeden celek. Hezky chronologicky a čistě. Lze jen předpokládat, jestli to má hlubší význam, vzhledem k faktu, že například takový analytický způsob stříhu by byl v mnoha případech vhodnou volbou. Místo toho zde mají převahu poměrně dlouhé záběry s mechanickým ostřením kamery, případně kameramanovým pohybem tvořícím švenk. Příkladem nám jsou scény z konce natáčení odehrávající se v nemocnici. Zde je využití dlouhého snímání velmi příhodné k budování diváckého napětí a zvyšující se empatii po emoční stránce, to je dále doplněno velmi silným komentářem Anny se zaměřením na detail a polodetail v záběru. Z obecného hlediska tak nelze mluvit o snímku, který by obsahoval vysoko frekvenční střídání záběrů, ale vše ve výsledku koresponduje se zvolenou formou pro předávání obsahu. Není to akční film, a tak nemůžeme předpokládat užití podobných stříhových a stylových konvencí. Často jsou k sobě pospojovány taky velmi odlišné záběry, jejichž posloupnost by bez protagonistčina komentáře v pozadí neměla jasnou motivaci a nesetkala by se s diváckým pochopením. Můžeme tak během několika sekund vidět v závěsu Anny při její práci a následně útržky nacvičeného divadelního představení pro organizaci Rozkoš bez rizika, kam Anny pravidelně dochází a kde se angažuje. Přestože tedy jde o chronologické pořadí, jednotlivé záběry spolu pouze ojedinele přímo souvisejí. Nicméně jsou důležité pro komplexní sdělení, pro představení kompletního charakteru protagonistky, o které se autorka dokumentu pokouší.

3. 2. 3 DOKUMENTÁRNÍ MODUS

Charakteristickým rysem pro časoběrný dokument *Anny* Heleny Třeštíkové je vysoká míra a dominance využití prvku rozhovoru, který je po obrazové stránce hlavním nositelem informací. Přestože zde často nejde slyšet hlas autorky, protagonistka velmi četně odpovídá na otázky pojednávající o jejím životě a její společenské roli. Divák tak dostává veškeré informace přímo od zdroje bez jakékoliv cizí interpretace. Rozhovory pak jen podtrhují

veškeré formy záběrů, které přímo korespondují s výpovědí protagonistky. Nejen tedy, že o jejím životě slyšíme, my ho také přímo konzumujeme. Díky komentáři máme také nejlepší příležitost nahlédnout do samotného nitra zobrazované problematiky a na poli autenticity protagonistčina hlasu a veškerého emočního zabarvení lépe porozumět, proč tomu tak byla a je. Z komentáře pak také můžeme mimo jiné identifikovat zdravotní stav a postupný věk Anny. Nabízí se nám tak pohled na proces života, a to od zdravého člověka k silně nemocné osobě.

V určitých momentech se pak často schyluje k čisté observaci, kdy pohlížíme na běžný život aktérky bez zapojení jakýchkoliv titulků či doprovodné zvukové stopy. Nabízí se nám tak pohled na normální lidi s naprosto normálními problémy a starostmi. Přestože je tedy primárním tématem prostituce, v průběhu zjišťujeme, že kromě prostituce zde také probíhá práce v pozici úklidové pracovnice veřejných toalet pražského metra, či čistě babičky, jež se vydává na ulici, aby mohla pomoci dceři a přilepšit vnoučatům. Mimo to pak také samotná osvěta o prostituci a pracovnicích v oboru. Jsme tak v jeden moment diváky pochodu za zavražděné prostitutky nebo naopak obecnstvem divadelního představení nacvičeného v rámci sdružení Rozkoš bez rizika.

Titulky jsou zde velkým pomocníkem k jasnému definování časoprostoru. Díky nim se dozvídáme, jaký je rok a kolik je protagonistce let. Podporují tak chronologický charakter celého dokumentu a divák má tedy jasnější představu o tom, od kdy do kdy a v jakých konkrétních časových okruzích natáčení dokumentu probíhalo. Stejně tak se o smrti Anny dozvídáme prostřednictvím titulků v závěrečné scéně dokumentu. Dostáváme se tak minimálně do kontaktu s Helenou Třeštíkovou, přestože je z úrovně protagonistky, vlastně i diváka, plně přiznanou osobou a veškeré odpovědi z úst Anny patří právě jí. Ovšem její hlas můžeme slyšet pouze v jednom momentu samotného rozhovoru.

Mezi identifikované dokumentární mody pak lze v závěru klasifikovat modus participační, výkladový a observační. Nelze zde jasně definovat pouze jeden, který by byl dominantní, vzhledem k povaze, kdy každý modus zastupuje poměrně velkou část v celém dokumentárním příběhu. Participaci tak můžeme charakterizovat přímým postojem a přiznáním osoby autorky, pro modus výkladový je pak hlavním rysem obsažení komentáře a observace je zde viditelná v momentech, v nichž absentuje užití komentáře a doprovodných titulků.

3.3 Občan Havel

Časoběrný dokument Pavla Kouteckého sleduje Václava Havla v letech jeho funkce hlavy státu. Nabízí se nám tak přesná kopie Havlova počínání na hradě, útržky z mnoha jeho prezidentských jednání, debat, také nahlížíme do jeho soukromí a života s Olgou, poté Dagmar. Dokument pracuje s rozsahem dvou hodin a pár minut, které nám zprostředkovávají obraz toho nejdůležitějšího, co se Pavlu Kouteckému podařilo zachytit z mnoha let prezidentské funkce Václava Havla. Nelze tak počítat s intimní zpovědí, spíše tak s lineární posloupností záběrů, které přibližují Havla nejen jako prezidenta, ale i jako svrchovaného inteligentního člověka, jemuž nechyběla ani kapka humoru.⁹⁴

3.3.1 KAMERA

Pro kameru je zde typická její pohyblivost. Nenalezneme prakticky jediný záběr, kde by bylo využita možnost její statické podoby pro přesný a stabilní záběr. Veškeré záběry propojuje jejich mírný třes vzbuzený pohybem kameramana, případně úmyslný pohyb tvořící základ pro záběry s funkcí analýzy a pohybu prostorem. Analyzování prostoru kamerou je v dokumentu velmi časté. Mnohdy se totiž nacházíme v místnosti plné lidí, celkově je zde zobrazováno nepřeborné množství prostorů, kdy dochází k prozkoumání právě za pomoci pohyblivé kamery, která pomáhá divákovi rekonstruovat zobrazované místnosti a přibližuje mu tak veškeré dění. Stejně tak jde o krásnou podívanou do nitra Pražského hradu a působiště prezidentské funkce.

Jestliže se dění odehrává v místnosti plné lidí, kamera zpravidla zabírá každého jednotlivce a věnuje mu určitý prostor v dokumentu. Převážně v úvodu filmu je brán detail i na jiné osoby než pouze na Václava Havla, a pro záběry je skoro až pravidlem, že Václav Havel je většinou soustředěn do středu, kdežto jiní aktéři jsou snímání z profilu a umístění do pravé či levé části obrazu. Vzhledem k faktu, že se kamera často hýbe a přelétá od jednoho k druhému v závislosti na tom, kde se právě odehrává hlavní dění rozhovoru, příkladem může být scéna z úvodu dokumentu, kde se lidé smějí po zvolení Václava Havla, dochází v několika okamžicích ke zvláštnímu snímání jednotlivců. Můžeme je tak vidět s useknutou

⁹⁴ Vice na: Občan Havel. *Čssf.d.cz* [online]. Dostupné na: <https://www.csfd.cz/film/235946-obcan-havel/prehled/>.

hlavou nebo tělem. Nicméně, v určitém ohledu to podporuje dojem autenticity u diváka, který si tak uvědomuje, že ke snímání dochází prakticky spontánně a probíhá v momentu akce bez většího rozmyslu o kompozičních vztazích.

Oproti dokumentu *Anny* Heleny Třeštíkové jsou veškeré záběry velmi ostré, přestože jde stejně tak o užití pohyblivé kamery, kdy ostření jednotlivých detailů probíhá bezprostředně v jejím pohybu. Detailní záběry jsou ve snímku *Občan Havel* velmi opakujícím se prvkem, kdy hned v úvodu vidíme velmi ostrý záběr na rozkouřenou cigaretu, která je pro Václava Havla charakteristickým rysem a provází nás prakticky celým dokumentem. Divák tak dostává informaci o tom, že Václav Havel byl poměrně velkým kuřákem. Veškeré přiblížení a oddálení kamery je prováděno manuálně kamerou a není užit švenk, kdy se kamera přímo pohybuje či oddaluje pohybem kameramana. Přiblížení a oddálení zde probíhá poměrně opakovaně a nelze tak mluvit ani o tom, že by byl celý dokument snímán v celku či detailu. Opakující se tendencí tu totiž je začít snímat ve formátu celku a následně se přiblížením dostat až k detailu. Typické je to právě pro ty záběry, které snímají a zobrazují prostory a jejich menší detailnější celky. V jiných snímcích by bylo pravděpodobně preferováno užití analytické stříhu, zde ovšem převládá manuální ostření a plynulý pohyb místností přímo kamerou.

Stejně jako jinde, ani zde nedochází k oproštění od užívání kamerových ráků, kdy opakujícím se příkladem je snímání prostřednictvím rámu dveří. Jako první příklad zde uvedu scénu, kdy Václav Havel prochází velmi honosně lemovanou chodbou a pohybuje se směrem ke kameře. Veškeré dění je snímáno kamerou skrz otevřené dveře, které tak tvoří výsek, ve kterém se odehrává veškeré dění. Mimo to je pro tento záběr typický pocit užití statické kamery, protože je záběr velmi dobře vyvážený a stabilní, nicméně při pozorném pohledu lehký třes kameramana těla zaznamenat můžeme. Druhým příkladem, který zmíním, je pak okamžik, kdy jde Václav Havel přednést svůj první proslov z balkónu směrem ke skandujícímu lidu. Prochází balkónovými dveřmi, které nám po průchodu začínají tvořit opět rám, prostřednictvím kterého sledujeme dokumentovaný moment. Václav Havel s Olgou stojí ke kameře zády, a tak se nám i vizuálně a kompozičně nabízí velmi příjemný pohled. Následně se na řadu dostává i vertikální švenk, který je užit při záběru na pražský orloj, kdy postupně dochází k vertikálnímu pohybu směrem dolů z orloje na slavící dav, poté pak analyzující detailnější záběr s vynecháním stříhu na jednotlivé detailnější části onoho velkého davu. Unikátním momentem, v němž je využit specifický obrazový rám registrujeme při

Havlovu proslovu k 75. výročí od vyhlášení samostatného státu. V určitý okamžik je kamerou snímána jiná kamera, prostřednictvím jejího displeje jsme jako diváci mohli sledovat onen proslov.

Záběry jsou v samém konci velmi hektické, prakticky působí divácky až poměrně náhodně, čímž dochází k upevnění vyvolané autenticity. Poměrně opakovaně tak vidíme rychle se pohybující kameru přelétající od jedné osoby k druhé v souvislosti s tím, kdo právě mluví a kdo má jakou fyzicky viditelnou reakci. Divák tak často nenaplnuje svá divácká očekávání a veškeré dění je pro něj velkým překvapením, přestože příběh Václava Havla zná od začátku až do konce. Při snímání Václava Havla v prázdné místnosti kamera bezprostředně opakuje Havlovy pohyby, které jsou moment od momentu lehce zmatené například v případě, že něco právě hledá. Zmatený a přelétavý je pak samotný pohyb v jednotlivých záběrech.

3.3.2 STŘIH

Hned ze začátku dokumentu můžeme zaregistrovat velmi svižnou frekvenci jednotlivých záběrů, které jsou pospojovány za užití ostrého stříhu bez jakýchkoliv jiných inovací. Záběry na sebe chronologicky a místně navazují a rekonstruují tak divákovi dění v posloupnosti, v jaké se tak událo. Místní návaznost lze chápat tak, že spolu nejsou propojeny záběry, kdy by se záběr od záběru lišil místem dění, nýbrž je preferován vzorec, kdy z jednoho místa, příkladem může být kancelář nebo procházka Prahou, dostáváme hned několik záběrů.

Při Havlové procházce ulicemi Prahy také registrujeme velmi zajímavou stříhovou formu. Vidíme, jak se Václav Havel dostává do kontaktu se společností, prostými lidmi, dává se s nimi do řeči a fotí se s nimi. Pohyb kamery je zde vskutku svižný a stříh poměrně dynamický. Ke stříhu dochází vždy v momentě, kdy se Havel dostává do kontaktu s jednotlivými občany a kamera v pohybu výrazně škubne. V ten moment nastává stříh a navazuje další záběr, který má stejné stylové náležitosti. Mimo jiné také stříhy a celkově sekvenci záběrů doprovází zvuk uzávěrky čočky fotoaparátu a podtrhuje to tak sílu dokumentovaného okamžiku. Podobných stylových postupů je pak nadále využíváno při finálních scénách, kdy Václav Havel končí ve funkci. Opět jsme diváky svižných scén se stříhem probíhajícím v rychlém pohybu kamery. V určitém okamžiku nám to může simulovat prolnutí dvou záběrů, nicméně nelze to synonymně přirovnávat k vizuálu prolínačky.

V určitých momentech dochází k vysoké korespondenci záběrů s tím, co je právě předmětem rozhovoru, proslovu. Lze to zaznamenat v pasáži, kde probíhá debata mezi několika účastníky o tématech jako jsou podniky a zemědělství. Bez přerušení zvuku rozhovoru jsme následně za využití stříhu přeneseni do terénu, a nejen že slyšíme probíranou problematiku, mimo to ji také sledujeme. Stejně tak lze uvést i další momenty, jako je rozhovor týkající se uzavřené budovy Slávie, kdy je nám obsahem rozhovoru doplněn pohled na onu zmiňovanou budovu. V jiném případě lze zaznamenat korespondenci obsahů v posloupnosti záběru. Nejde tak o to, že by byl nějaký záběr vložen do popředí rozhovoru, ale o to, že navazuje na to, o čem pojednával záběr předchozí. Lze si toho povšimnout v části, v níž je Václav Havel s manželkou Olgou na chatě a mluví o narozených štěňatech. V souvislosti s touto výpovědí pak následují záběry na zmiňovaná štěňata.

Při návštěvě chaty si také můžeme povšimnout jednoho z mála analytických stříhů. Nejdříve je v celku snímána konkrétní chata, možná by se dalo mluvit i domě, kterou v detailnějších záběru střídá Václav Havel, jak sedí za stolem, toho v úzké návaznosti doplňují ještě detailnější záběry mapující obsah místnosti. Analytický stříh pak můžeme vidět ještě ve dvou příkladech. První je již dříve zmiňovaný balkónový proslov, při němž se využívá rám. Dochází zde ovšem také k analytickému stříhu, kdy je Václav Havel nejprve snímán z dálky v polocelku a následný záběr se přibližuje na formát amerického plánu, kdy detailněji vidíme Havla stát zády ke kameře. Druhým příkladem je pak scéna z druhé části dokumentu, kde dochází ke snímání velké síně plné lidí. Po tomto záběru pak následuje prostřih na jednotlivé menší polodetaily zmíněného velkého společenství osob.

To, že jsou v úvodu dokumentu záběry v poměrně svižném pořadí, není ovšem pravidlem pro celý snímek. Lze zde také registrovat záběry s mnohem delším rozsahem a naprostým vymizením stříhu. Mluvíme tak konkrétně hlavně o částech, které jsou věnovány Havlovým proslovům. Ty jsou zpravidla v dokumentu v celém jejich obsahu bez užitého stříhu. Divák tak nemá potřebu uchylovat svou pozornost ke stříhové formě a střídajícím se záběrům z různých úhlů snímání, naopak je plně soustředěn pouze na Havlova slova. Podobně lze dlouhé záběry sledovat v části věnované pohřbu Havlovy první ženy Olgy. Dlouhé záběry vyvolávají v divákovi autentický emoční zážitek, který je ke všemu podtržen hloubkou ticha v záběrech. Část snímání pohřbu je ještě ke všemu oddělena od ostatních záběrů průstřihem černé obrazovky.

3.3.3 DOKUMENTÁRNÍ MODUS

Pro dokument *Občan Havel* je více než typická stránka observace. Projevuje se zde typické spontánní snímání, kterým observační modus disponuje. V prakticky žádné části se nevyužívá titulků, s výjimkou pasáží z Rumunska, kde probíhá rozhovor v cizím jazyce a následně pak z konce dokumentu, kdy před samotnými závěrečnými titulky jsou vloženy titulky popisující, kdo je právě hlavou státu či zastáncem jiných významných pozic. Jestliže ale jde o pasáže soustředěné přímo na Václava Havla, titulky absentují. O veškerých datových a časových informacích se dozvídáme velmi ojediněle, a to prostřednictvím dobových zpravodajských záznamů, které jsou do dokumenty vloženy a pro jasnou diverzifikaci mezi záběry jim je ponechán původní obrazový poměr stran. Pro diváka tak vznikají lepší podmínky pro uvědomění si, co je natočeno a co naopak pouze vloženo a získáno z jiných zdrojů. Příkladem nám pak může být scéna, kde dochází ke získávání informací z rozhlasového přijímače, kdy za užití střihu je proslov z přijímače doplněn o korespondující slet záběrů, mezi kterými můžeme vidět i archivní televizní záběry.

Často se zde využívá také fotografií, jež jsou vloženy a sestříhány do případných sekvencí. Projevuje se to hlavně v částech dokumentu věnovaných zemřelé ženě Olze, kdy jsou fotky doplněny o přímý Havlův komentář o tom, jaká Olga po dobu jejich manželství byla, dále pak sled fotek ze svatby s Dagmar. Fotky jsou příkladným projevem výkladového modusu, přičemž pomáhají k ukotvení a podtržení pocitu autenticity.

Čím je dokument Pavla Kouteckého zajímavý, je minimální přiznání přítomnosti osoby kameramana. Je pouze minimum momentů, ve kterých je jeho přítomnost reflektována chováním aktérů. Jde pouze o letmé záblesky, kdy hned ten první nalézáme v úvodu filmu, jak Václav Havel přednáší projev na nádvoří Pražského hradu. Jako diváci vše sledujeme z pozice snímané z okna, kdy jiný kameraman patřící k jinému natáčecímu týmu se v jeden okamžik přímo kouká do záběru Kouteckého a mávne na něj. Druhým momentem jsou záběry nasnímané ze schůzky Václava Havla, kdy hned v úvodu a při představení Havel uvádí, co je za den, čas a že se nachází v přítomnosti Pavla Kouteckého, který natáčí dokument. To, že se Havel nachází v přítomnosti Kouteckého, se projevuje i v okamžiku před Havlovým nástupem do nemocnice. Václav Havel Pavla Kouteckého zdraví a směřuje pohybem přímo k němu, kdy ovšem kouká za kameru. V následném sledu záběrů mluví o operaci a svém zdravotním stavu. Posledním příkladem, který zde lze uvést, jsou záběry snímané z Havlovy chaty, ve kterých je nám nabízen pohled na Havla čtoucího noviny. Ze stejné pozice Václav

Havel doplňuje okamžiky o zpověď, která je explicitně věnovaná kameře. Na základě těchto málo momentů je pak jen pouze na uvážení, zdali řadit snímek *Občan Havel* i do kategorie participace, kde dochází k jasnému a častému přiznání pozice autora.

Na základě výše uvedeného pak identifikuji a řadím časosběrný dokument *Občan Havel* Pavla Kouteckého ke kategoriím observačního a výkladového modusu. Nelze zde vidět pouze projev jednoho konkrétního modusu, a přestože tady observace dominuje, jsou zde také charakteristické rysy výkladového projevu.

4. Komparace stylových konvencí

Na základě výše zmíněných a provedených stylových analýz tak docházím k potvrzení hlavní teze práce, kdy kategorie časosběrných dokumentů sice pracuje se stejnými konvencemi, přesto ale nevznikají pouze stylově stejné dokumentární snímky. Na konkrétních třech stylových analýzách českých časosběrných dokumentárních filmů od různých tvůrců lze zaznamenat určité stylové odlišnosti.

Konkrétně v případě kamery lze vidět jasnou diverzitu u stylu Heleny Třeštíkové a Tomáše Škrdlanta. Helena Třeštíková preferuje užití pohyblivé kamery s častým přibližováním a oddalováním v průběhu záběru bez výraznější kompoziční vyváženosti. Oproti tomu Tomáš Škrdlant preferuje středovou kompozici v rozhovorech s aktéry a ve většině dokumentu využívá pouze statickou kameru, která již nemění svou hlediskovou vzdálenost. K přiblížení či oddálení pak dochází až za pomoci stříhové formy. Pohyblivá kamera v případě Heleny Třeštíkové znamená převážně snímání z jedné pozice pohybující se díky fyzickým procesům kameramanova těla. K přímě pohyblivosti, kterou by docházelo ke změně pozice kamery, pak dochází bezprostředně, když se sama protagonistka hýbe po ulici, větším prostoru. Oproti tomu Pavel Koutecký stejně jako Třeštíková využívá pouze pohyblivé kamery, nicméně kamera se velmi často pohybem dostává do nových pozic a míst. Mimo to je pohyb kamery v případě Kouteckého mnohem více vygradovaný a definovaný, kamera přejíždí ze strany na stranu, a nejde pouze o třes a nestabilitu kameramanova těla. Jasně odlišnosti lze vnímat hlavně v pohyblivé a statické kameře. Jestliže bychom chtěli řešit hlediskovou vzdálenost záběrů, a tedy míru celků, polocelků, detailů apod, nelze mluvit s určitou přesností. Pouze ze zhlédnutí jednotlivých snímků lze konstatovat, že zastoupení jednotlivých stylistických prvků je velmi podobné a nelze zaznamenat výraznou odlišnost a preferenci jednotlivých tvůrců.

Co se týče stříhových forem, zde budou odlišnosti nejpatrnější. Nejvýraznějším dokumentem z pozice stříhu je s jistotou snímek *Nevítaní* od Tomáše Škrdlanta. Oproti dokumentům *Občan Havel* a *Anny*, můžeme v dokumentu *Nevítaní* sledovat užití prolínaček, stmívaček a roztmívaček. U Pavla Kouteckého a Heleny Třeštíkové pak převažuje čistě ostrý stříh, kdy v několika málo záběrech je využit i stříh analytický, ale jde o opravdu omezený počet. Dalším charakteristickým rozdílem je nelineární řazení, které Tomáš Škrdlant využívá.

Pospojovány jsou tak záběry s určitým obsahovým logickým artefaktem, nicméně skáčeme z roku do roku bez výrazné časové orientace, ta je uvozena pouze v pozici titulků, kdy zjišťujeme, kolik je zobrazovanému protagonistovi v daném okamžiku let. V případě Heleny Třeštíkové i Pavla Kouteckého pak jde o přímé chronologické řazení záběrů v souvislosti s tím, jak byly natočeny. Dlouhé záběry jsou ve všech třech příkladech užity velmi podobně, a to v záběrech s emočním podtextem pro větší podpoření autentického diváckého zážitku. Co se pak týče vyšší frekvence při střídání záběrů, zde jasně dominuje Pavel Koutecký a jeho *Občan Havel*. Stejně frekvenční rychlosti střídání záběrů, tedy užití stříhu, se nám jinde nedostane. Vzhledem k tomu, že dokument *Nevítaní* pracuje s větší formou rozhovorů a výpovědí, je jen pár záběrů velmi krátkých s vysokou frekvencí stříhání. Helena Třeštíková pak preferuje oproti dvěma zmíněným autorům obecně delší záběrové trvání, mimo to pak i přímo dlouhé záběry, kdy pozorujeme nepřerušovaný pohyb protagonistky z místa na místo.

U všech analyzovaných časosběrných dokumentárních filmů pak lze vnímat jako společný výkladový modus, pro který je typický komentář, jenž je součástí každého analyzovaného dokumentu. Odlišnosti pak lze vnímat na poli participace, již nelze identifikovat jako klíčovou pro dokument *Občan Havel*, v dokumentu *Nevítaní* pak naopak nevidíme užití čisté observace bez zapojení jiných doprovodných forem jako jsou titulky či komentář. Dokument *Nevítaní* pak dále dominuje v pozici reflexe, která nám je hned v úvodu reflektována osobním komentářem tvůrce a je tak značně identifikovatelná. Mimo to také jako jediný využívá možnosti performance a zapojuje do samotného obsahu dokumentu také animaci, kterou nelze vidět nikde jinde. Nicméně ani jeden z dokumentů nelze identifikovat pouze z pozice jednoho dokumentárního modusu Billa Nicholse a ve všech případech jde o výsledek založený na využití několika specifických prvků reflektujících ne jeden modus. Ovšem nelze také mluvit o jasné podobnosti a absolutní shodě u dvou či třech analyzovaných časosběrných dokumentárních filmů.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo dokázat, že kategorie časosběrných dokumentárních filmů může být stylově různorodá, přestože využívá stejný postupů a konvencí během samotného natáčení. Specifikem časosběrných dokumentárních filmů je sběrné natáčení probíhající v úseku několika let. Tento rys pak směřuje k myšlence, že jde pouze o sérii chronologicky seřazených záběrů do větších sekvencí.

K prokázání autorské různorodosti jsem se rozhodla využít stylové analýzy, kdy jsem vycházela především z poznatků a stanovisek Davida Bordwella a Kristin Thomposonové doplněných o poznámky Jamese Monaca. V teoretické části došlo k jasnému vymezení analytických kritérií, na základě kterých jsem prováděla samotnou analýzu v analytické části. Zvolené dokumenty tak byly analyzovány především z pozice kamery a střihu. Hlavním hlediskem při analýze kamery byla její pohyblivost a využívání obrazových rámců. U střihu jsem se soustředila hlavně na frekvenci řazení jednotlivých záběrů za sebou, dále na využívání různých střihových postupů a forem. Jako doplnění těchto dvou kritérií jsem zvolila vyhodnocení dokumentárních modů podle teorie Billa Nicholse, ve kterých se mimo jiné také odráží autorská perspektiva snímaných událostí. Nejprve jsem v teoretické části všech šest dokumentárních modů stručně definovala s přímým zaměřením na využívané postupy, které tvoří mezi mody jasnou diverzitu. V analytické části pak došlo k jasné identifikaci dříve definovaných postupů, k vyhodnocení konkrétních nesoucích významů v analyzovaném dokumentárním filmu a k závěrečné klasifikaci filmu k jednomu či více dokumentárních modů.

Výsledné tři analýzy časosběrných dokumentárních filmů obsahující důraz na užitou kameru, střihové postupy a zastoupení dokumentárních modů Billa Nicholse jasně prokazují, že autorsky užitá stylová tendence nejsou ani v jednom případě naprosto totožné a dochází k jisté stylové diverzitě. Největší diverzita vzniká při srovnání stylu Tomáše Škrdlanta a Pavla Kouteckého, kteří se liší hlavně v aspektu způsobu snímání a užitých dokumentárních modů. Pavel Koutecký jde cestou zvýšené observace, která vede k vyšší míře potlačení rozhovorů s protagonisty a jejich komentářů, které naopak tvoří pevný základ stylu Tomáše Škrdlanta. Helena Třeštíková pak stojí někde v jejich středu. Využívá jak tendence observačního modusu, tak doplňujícího stanoviska ze strany sledované protagonistky, která k divákovi

často promlouvá prostřednictvím vloženého komentáře a vedených rozhovorů s autorkou. Vidíme u ní to, co užívá Koutecký i Škrdlant, na druhou stranu to spojuje v naprosto jiné tendence, a tak se ani její dokument neřadí k podobnosti jiného ze zmíněných tvůrců. V kategorii stříhu se pak nejvíce vychyluje styl Pavla Škrdlanta, který oproti Heleně Třeštíkové a Pavlu Kouteckému neužívá čistě ostrého stříhu, nýbrž volí i formy v podobě prolínaček a zatmívaček, které jsou při srovnání se zmíněnými analyzovanými dokumenty pro Škrdlanta doslova charakteristickým rysem.

Na samém závěru práce tak můžeme vidět, že i kategorie jako časosběrné natáčení není stylově jednotná a lze dokonce zaznamenat zvýšenou míru rozdílnosti v několika různých kategoriích.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Anny. Režie: Helena Třeštíková, Česko, 2020.

Nevítání. Režie: Tomáš Škrdlant, Česko, 2009.

Občan Havel. Režie: Pavel Koutecký, Česko, 2007.

Literatura

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001. ISBN 80-85883-72-4.

AUFDEHEIDEOVÁ, Patricia. *Documentary film: a Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007. ISBN 978-0195182705.

BRYLLA, Catalin, KRAMER, Mette. *Cognitive Theory and Documentary Film*. Palgrave Macmillan, 2018. ISBN 978-3319903316.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU & Jihlava, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 978-80-00-01410-4.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991. ISBN 978-0253206817.

THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena; TŘEŠTÍK, Michael. *Časoběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5.

VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-455-2.

Online zdroje a články

HUDEC, Zdeněk. *Transfokace*. Online. Cinepur.cz. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=944>. [citováno 2023-04-17]

KUČERA, Jakub. *Hledisko*. Online. Cinepur.cz. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2>. [citováno 2023-04-10]

Střih – montáž. Online. 25fps.cz. 25. srpna 2007. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/strih-montaz/>. [citováno 2023-03-16]

NÁZEV:

Analýza stylu českých časosběrných dokumentárních filmů

AUTOR:

Martina Koplíková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Bilík Petr, Ph.D.

ABSTRAKT:

Náplní bakalářské práce je analýza stylu a následná komparace vybraných stylových postupů v časosběrných dokumentárních filmech českých tvůrců po roce 1989. Cílem práce je dokázat, že i v úzce profilovaném subžánru, jenž je sevřen jasnými vymezeními, dochází ke stylové pestrosti, která je dána autorským přístupem, technickými prostředky i různými skladebnými principy, které jsou při vzniku filmů uplatněny. Největší část práce poté zastane samotný výzkum, stylová analýza vybraných časosběrných dokumentárních filmů, mezi kterými je zařazen dokument *Nevítaní* Tomáše Škrdlanta, *Občan Havel* Pavla Kouteckého a *Anny* Heleny Třeštíkové. Bakalářská práce na ně bude nahlížet z několika hlavních stylových aspektů, které utváří jejich výslednou formu, zejména na práci s kamerou a využití střihových postupů. Dojde také ke kategorickému rozdělení z pozice dokumentárních modů Billa Nicholse, které také formulují výslednou stylovou diverzitu. Na závěr práce bude provedena komparace kvalit jednotlivých dokumentů zjištěných na základě předchozí stylové analýzy.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Časosběrný dokumentární film, Styl, Dokumentární modus, Kamera, Střih

TITLE:

Analysis of style in Czech time-lapse documentary films

AUTHOR:

Martina Koplíková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Bilík Petr, Ph.D.

ABSTRACT:

My Bachelor thesis consists of style analysis and a follow-up comparison of chosen style procedures in time-lapse documentary movies of Czech creators after 1989. This thesis aim is to show that there is also a style variety determined by the author's approach, technical tools, and different compositional principles that are applied to the creation of the movies, even when it comes to a more specific profiled subgenre, which is limited by clear delineations. The biggest part of the work is then the research itself, the style analysis of chosen time-lapse documentary movies among which included the documentary called *Nevítaní* by Tomáš Škrdlant, and also *Občan Havel* by Pavel Koutecký and *Anny* by Helena Třeštíková. This Bachelor thesis will look at them from several main style aspects, which create their final form, mainly for work with a camera and the cutting process usage. It will also come to dividing into categories from the view of documentary modes by Bill Nichols, which form the final style diversity as well. There will be a qualities comparison of each documentary based on previous style analysis, at the end of the thesis.

KEYWORDS:

Time-lapse documentary film, Style, Documentary mode, Camera, Editing