



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra společenských věd

Bakalářská práce

Česká časosběrná dokumentární tvorba po roce 1989 a její možné využití v hodinách výchovy k občanství

Vypracovala: Tereza Trollerová
Vedoucí práce: Mgr. Marek Šebeš, Ph. D.

České Budějovice 2014

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě, fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, dne 2014

.....

Tereza Trollerová

Poděkování

Ráda bych poděkovala mému vedoucímu této bakalářské práce, kterým byl
Mgr. Marek Šebeš, Ph. D., za jeho rady, podmětné komentáře a ochotnou spolupráci.

Anotace:

Tato bakalářská práce se zabývá vznikem, vývojem a druhy dokumentárního filmu. Je zaměřena na časosběrný dokument. Rozebírá pojetí a vývoj těchto dokumentů u nás. Zmíněni jsou vybraní filmoví tvůrci využívající časosběrnou metodu společně s jejich dokumentární tvorbou. Práce popisuje motivy časosběrných dokumentů a její výhody, nevýhody a specifika. Hlavní postavou této bakalářské práce je Helena Třeštíková a její tvorba. Jsou zde detailněji popsány tři její dokumenty dokončené po roce 1989. Stěžejním bodem této práce jsou témata, která dokument zachycuje a která mohou být poté využita při hodinách výchovy k občanství na školách. Cílem práce je odhalit „vzkaz“ časosběrných dokumentárních filmů pro společnost. Co by si studenti po zhlédnutí tohoto typu dokumentu měli odnést do budoucího života, a jak je možné časosběrné dokumenty využít při hodinách výchovy k občanství či v jiných předmětech.

Klíčová slova: dokument, časosběrný dokument, Helena Třeštíková, výchova k občanství

Annotation:

The bachelor's thesis looks into origins, developments and categories of a documentary. It focuses on the time-lapse documentary. It further analyses its conception and development in the Czech Republic. Film makers who use a time-lapse method are introduced along with their work. The thesis describes themes of time-lapse documentaries and their advantages, disadvantages and specifics. The main character portrayed is Helena Třeštíková and her work. Three of her documentaries finished after 1989 are described in a greater detail. Crucial topics of this thesis are the ones that are pictured by the documentary and can be consequently applied in civics at schools. The thesis' purpose is to detect 'the message' of time-lapse documentaries for society, for example the life lessons students may learn by watching them and also how they could be used in civics or other classes.

Key words: Documentary, Time-lapse documentary, Helena Třeštíková, Civics

OBSAH

1.	ÚVOD.....	7
2.	OBECNÁ CHARAKTERISTIKA DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	10
3.	HISTORIE A DRUHY DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ	11
3.1.	Stručná historie dokumentárního filmu.....	11
3.2.	Druhy dokumentárního filmu	13
4.	VÝVOJ DOKUMENTU U NÁS	15
5.	ČASOSBĚRNÝ DOKUMENT.....	19
5.1.	Tematika časosběrných dokumentárních filmů.....	20
5.2.	Vybraní čeští dokumentaristé a jejich tvorba	22
5.2.1.	Pavel Koutecký	23
5.2.2.	Tomáš Škrdlant.....	25
5.2.3.	Helena Třeštíková.....	26
6.	VYBRANÉ DOKUMENTY HELENY TŘEŠTÍKOVÉ.....	28
6.1.	Katka.....	28
6.1.1.	Průběh natáčení	32
6.1.2.	Uvedení filmu, reakce a ocenění.....	33
6.2.	René	33
6.2.1.	Průběh natáčení	37
6.2.2.	Uvedení filmu, reakce a ocenění.....	38
6.3.	Marcela	38
6.3.1.	Průběh natáčení	42
6.3.2.	Uvedení filmu, reakce a ocenění.....	43
7.	MOŽNÉ VYUŽITÍ DOKUMENTŮ VE ŠKOLNÍ VÝUCE	43
7.1.	Pronikání filmu do školní výuky	43
7.2.	Dokumentární film ve výuce	45
7.3.	Příklad užití dokumentárních filmů ve výuce – projekt Jeden svět na školách.....	48
8.	MOTIVY VYBRANÝCH ČASOSBĚRNÝCH DOKUMENTŮ PRO VÝCHOVU K OBČANSTVÍ.....	51
8.1.	Katka.....	51
8.2.	René	53
8.3.	Marcela	54

9. ZÁVĚR	55
10. ZDROJE	57

1. ÚVOD

V současné době se ve školním prostředí nabízí velký prostor pro využití audiovizuální techniky ve výuce. Promítání filmů, dokumentů či rozhovorů se zajímavými osobnostmi se ve třídách stalo jednou z metod, jak výuku „oživit“ a probíranou látku tak udělat studentům zajímavější. Dokumentární tvorba je bezesporu jedním z hlavních zdrojů, ze kterých může pedagog v tomto ohledu čerpat. Mé osobní zkušenosti s využitím filmů ve výuce, během mých studentských let, mě inspirovaly k tomu, abych se nad promítáním dokumentů a jejich možným využitím více zamyslela. Pamatuji si, že mě velice zaujal časosběrný snímek Heleny Třeštíkové o narkomance Katce. Tento dokument jsem poprvé viděla v kině na dopoledním promítání, určeném pro diváky z řad studentů středních škol. Silný příběh a fakt, že se „bohužel“ jedná o realitu a ne o smyšlený děj, mě samotnou donutil k zamyšlení. Zpětně jsem pak viděla epizody z neméně slavných *Manželských etud*. Opět jsem byla časosběrnou metodou nadšena. Při volbě tématu bakalářské práce jsem se tedy rozhodla zaměřit se na tuto úzkou specializaci v dokumentární tvorbě. Jelikož jsem studentkou pedagogické fakulty a oboru společenských věd, rozhodla jsem se tuto tematiku řešit ze společenskovědního hlediska a propojit časosběrnou tvorbu s možným využitím ve školním prostředí. Jelikož *Katka* a další významné časosběrné dokumenty, na které se v práci zaměřuji, byly dokončeny po roce 1989, práci jsem takto i časově vymezila.

V první části práce se věnuji charakteristice dokumentárního filmu - jeho vymezení, počátkům vývoje a možným druhům. Tento teoretický úvod považuji za podstatný, abychom byli schopni dokumentární film definovat a pochopit jeho rysy. V této části již v počátku narážíme na fakt, že dokument nelze striktně vymezit a jeho charakteristika je složitá. Jsou zde tedy uvedeny vybrané teorie, jak lze dokument chápat. Následně se pak práce zabývá dokumentární tvorbou u nás, abychom poznali historické pozadí, které předcházelo příchodu časosběrného dokumentu. Další kapitola se pak již věnuje stěžejnímu tématu práce, a to českému časosběrnému dokumentu. Opět zjišťujeme, že teoretické vymezení této specifické dokumentární tvorby není jednoduché, byť se z laického pohledu může zdát opak. Je ovšem málo teoretických podkladů, které se definicí časosběrného dokumentu zabývají. Proč? Vysvětlení z části přináší další kapitola věnující se hlavním tvůrcům časosběrného dokumentu u nás. Těch totiž není mnoho. Oproti jiným dokumentárním tvůrcům se časosběrné metodě

v českém prostředí věnuje jen malá část režisérů. Nejistý výsledek a komplikace s financováním, stojící v cestě při tvorbě těchto dokumentů, se snaží překonat jen několik „málo“ tvůrců. Přesto, že některé styly dokumentárního natáčení v české historii již naznačovaly pojetí ve stylu časosběrné tvorby, jejich tematika nesměřovala společenskovědním směrem a ani časový rozsah jejich tvorby nenabýval takových rozměrů. Na tvůrce zaměřující se na společenskovědní tematiku se musí u nás počkat do 90. let 20. stol. První z nich a také tou nejznámější osobou, která dala časosběrnému dokumentu v pravém slova smyslu u nás „tvář“, je režisérka Helena Třeštíková. Ta časosběrnou dokumentární tvorbu odstartovala u nás roku 1980, kdy začala natáčet šest manželských párů a jejich život v cyklu s názvem *Manželské etudy*. Úspěch tohoto cyklu Třeštíkovou vyšvihl do předních řad hlavních českých dokumentaristů. Tato režisérka časosběrnou metodu začala využívat jako svou hlavní dokumentární metodu, díky které dala dokumentární tvorbě nový rozměr. Pomocí časosběrné metody natočila do současné doby řadu dokumentů, které získaly mezinárodní ocenění. Vybraným třem dokumentům z její tvorby, vzniklých po roce 1989, se v další části práce věnuji. V kapitole o tvůrčích časosběrných dokumentů jsou ovšem zmíněni i jiní režiséři a jejich tvorba. Ti také bezpochyby časosběrnou dokumentární tvorbu obohatili přínosnými tématy.

Ve stěžejní kapitole bakalářské práce se zaměřuji na tři dokumenty Heleny Třeštíkové. *Katku*, *Reného* a *Marcelu* jsem se snažila po pečlivém a opakovaném zhlédnutí popsat. Zaměřila jsem se na stěžejní situace v životech hrdinů a na společenskovědní pohled, který by mohl být přínosný ve výuce výchovy k občanství. Kromě popisu samotného tématu dokumentu jsem věnovala pozornost informacím o natáčení, jeho průběhu a zvláštnostem, které nejsou ze samotného dokumentu patrné, ale mohou nám pomoci blíže nahlédnout do zákulisí natáčení časosběrných dokumentů. U každého dokumentu je věnován i prostor pro informace o jeho úspěšnosti po uvedení.

Když jsem se rozhodovala, jakým snímkům se chci blíže ve své práci věnovat, jednoznačnou volbou byla *Katka*, která ve mně zanechala hluboký zážitek. Dalším důvodem byla orientace na drogovou problematiku, o níž se domnívám, že by žáci měli být informováni již na základních školách. Reálný příběh úpadku člověka, který není schopen vzepřít se a ztratí tak i své vlastní dítě, považuji za jednu z cest, jak ukázat špatný účinek a vliv drog na člověka. Následně jsem se začala věnovat snímku o *Reném*, nenapravitelném kriminálníkovi, který dá nahlédnout do života za mřížemi. Vysoká inteligence Reného i nízký věk, kdy byl poprvé odsouzen odnětím svobody, mě

motivovaly k většímu zájmu o tento film. Odkrývá řadu otázek jak na společnost, tak na lidské pohnutky. Je to jedinečný časosběrný dokument, který si vysloužil i patřičná ocenění. Posledním, třetím rozebíraným dokumentem, je snímek *Marcela*. Dokument, který sleduje jednu z hlavních postav *Manželských etud*. Oproti předchozím dvěma dokumentům se *Marcela* liší. Příběh ženy, která kdysi věřila ve šťastný rodinný život a společensky „nevybočovala“. Osud jí však připravil těžkou životní verzi, jejíž část Třeštíková zachytila. Domnívám se, že jde o dokument, který by mohl být v jistém smyslu žákům na školách nejbližší, a to díky rodinné tematice. Proto v práci zmiňuji i tento časosběrný dokument.

Navazující kapitoly orientují na možné využití časosběrných dokumentů ve výuce. Možnosti hledám v RVP, který byl hlavním zdrojem v úvodu kapitoly. Nalézám několik možných variant, jak dokument ve výuce aktivně využít. Důležitým podporovatelem dokumentární tvorby a její projekce na školách je i Člověk v tísni, jehož aktivity podrobněji rozebírám. Spolu s tím souvisí každoročně organizovaný festival Jeden svět. V závěru práce se zabývám motivy do hodin výchovy k občanství a přínosem vybraných dokumentů ve výuce. Snažím se upozornit na inspirativní momenty v dokumentech i navrhnout, v jakém směru lze daný jev při výuce využít.

Práce je tvořena pomocí mnoha rozličných zdrojů. Jelikož je ale málo publikací, které by informovaly o časosběrné metodě, informace jsem shromažďovala zejména za podpory internetových zdrojů. Velký prostor jsem také věnovala samotným dokumentům, které jsem sledovala, a na jejich základě pak vytvářela vlastní úsudky a postoje k tématu. Tato bakalářská práce by měla rozšířit povědomí o časosběrném dokumentu v českém prostředí. Časosběrná metoda je stále vzácným typem dokumentární tvorby a její přínos pro společnost je nesporně velký. Chtěla bych prací motivovat k lepšímu a efektivnějšímu využití těchto dokumentů na školách, k jejich zviditelnění a praktickému využití ve výuce.

2. OBECNÁ CHARAKTERISTIKA DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Slovo dokument vychází z latinského slova *documentum*, které v překladu znamená důkaz, svědectví, doklad, v konečném případě až výstrahu. Proto je dokumentární film od počátku charakterizován jako tzv. záznam faktu. Dokument je tedy obecně chápán jako druh filmu, který zaznamenává skutečnost, což je zásadní rozdíl oproti hranému filmu. Najdou se i typy dokumentů, které této základní charakteristice nepodléhají. Faktický záznam je do jisté míry ovlivněn pohledem filmového tvůrce. Takové formy dokumentu jsou označovány jako rekonstruované.

Dokumentární tvůrci také využívají i jiných technik a přístupů k natáčení dokumentárního filmu oproti filmům hraným. I přes „originální“ přístup k tvorbě dokumentu stojí dokumentární film po celou kinematografickou historii spíše v pozadí hraného filmu. Důležitou poznámkou je, že v podstatě všechny první hrané filmy byly dokumentárního charakteru. Filmaři, se snahou zachytit dění kolem nich, poprosili aktéry snímku, aby určitou činnost v danou chvíli vykonali (zahráli). Tehdy se jednalo o zdokumentování určité činnosti. (Ptáček, 2000)

Existují dva vyhraněné pohledy na vztah mezi reálným světem a filmovou realitou. Jeden pohled zaujímá stanovisko, že vše natočené je pouhou fikcí a druhý pohled tvrdí, že vše je dokument. Ani jeden z těchto názorů není pevně limitován a dochází k jejich vzájemnému prolínání. (Gauthier, 2004) Jak v této souvislosti podotýká Jean – Luc Godard „... všechny velké hrané filmy se blíží dokumentu, stejně jako všechny velké dokumenty směřují k hranému filmu [...] a kdo zvolí jednu možnost, nutně se na konci cesty setká s tou druhou.“ (Godard citován in Gauthier, 2004, s. 11) Někteří odborníci se přímé definici toho, co to dokumentární film vlastně je, vyhýbají, a to z několika důvodů. Jednak se objevují názory, že dokumentární film není v podstatě filmem, protože divákovi neumožňuje snít. Dále nemívá velký prostor na filmovém plátně, ale o to více v televizních přenosech a televizních magazínech. Určit tak přesné vymezení dokumentárního filmu není jednoduché a objevují se rozličné názory na chápání dokumentárního filmu jako takového. Grierson zastával názor, že dokumentární filmy jsou „*tvůrčím zpracováním reality*“. (Grierson citován in Člověk v tísni, 2012, s. 8.) Jinými slovy, že dokumentární film zachycuje realitu skrze vnímání tvůrce filmu. Dokument je tím pádem zobrazením jen jednoho úhlu pohledu na danou realitu. Griersonovo chápání dokumentu nebylo mnohými přijato a o správném zachycení reality v dokumentárním filmu se vedou spory dodnes. (Člověk v tísni, 2012)

Další významný světový kritik Frederick Wiseman zastával názor, že dokumentární filmy jsou v podstatě umělecky ovlivněné a nemohou tak vykazovat obraz skutečné společnosti v jejím ryzím stavu. „*Dokumentární filmy – stejně jako divadelní hry, romány či básně – patří mezi fiktivní formy a nemají žádnou měřitelnou společenskou využitelnost.*“ (Wiseman citován in Ševčíková, 2010, s. 7). Na umělecký aspekt dokumentárního filmu poukazuje i český teoretik dokumentu Antonín Navrátil: „*Domnívám se, že dokumentární film plní širší společenský smysl (kromě své funkce experimentátorské) jen tehdy, kdy buďto něco nového a užitečného sděluje, anebo když divákovi skýtá ušlechtilý, duši očišťující pocit krásna. Jeho posláním je sdělovat a uvažovat – anebo básnit. Ve výjimečných případech činí to vše zároveň.*“ (Navrátil, 1968, s. 111)

Dokumentární filmy jsou nedílnou součástí filmu uměleckého. Dokumenty umožňují divákovi náhled do životů jiných lidí a představují myšlenky, postoje a názory společnosti ve svém vývoji. Jedná se o filmový či televizní žánr, který autenticky představuje dění skutečných událostí a zachycuje svědectví přímo zúčastněných osob. Cílem dokumentu může být snaha zachytit určité téma kvůli zaznamenání a uchování informací o daném tématu. Dalším důvodem může být snaha objevit dosud nezjištěné nové informace o tématu nebo divákovi zprostředkovat užší kontakt s natáčenými osobami. V neposlední řadě může být cílem dokumentu i touha po obhajobě myšlenek a názorů prezentovaných ve filmu, či potřeba poukázat na dobové problémy. Každý dokument se snaží zpravidla minimálně jeden z těchto cílů naplnit. (Člověk v tísní, 2012)

3. HISTORIE A DRUHY DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

3.1. Stručná historie dokumentárního filmu

Objeviteli dokumentárního filmu byli bratři Lumiérové (Auguste Lumière a Louis Lumière), kteří nechápali film jako druh umění, ale jako dokumentární médium. (Ptáček, 2000) Lumiérové použili metodu, kdy do světa vyslali kameramany, kteří následně rozestavili na různých místech své kamerové přístroje. Kamery pak zachycovaly vše, co se v jejich okolí dělo. Svůj první film promítali v roce 1895. Jejich

„prvotiny“ dnes řadíme právě do oblasti dokumentárního filmu. Byli vůbec prvními, kteří se tvorbou tohoto žánru zabývali. (Česká televize, 2010) Tyto sourozenci jsou považováni za průkopníky kinematografie. Jejich prvotní zájem o fotografické desky, který jim přinesl značný zisk, vyústil až ve výrobu kinematografu. K výrobě takového zařízení je inspiroval přístroj Edisonova kinetoskopu. Jejich kinematograf v sobě skrýval funkce kamery, projektoru i kopírky. Výhodou byla lepší přenosnost v terénu, což podporovalo natáčení dokumentu kdekoli v prostoru. Dalšími pozitivy byla i menší spotřeba filmu a menší hlučnost při promítání. Prvním minutovým filmem, který prakticky odstartoval vývoj světové kinematografie, byl záznam pořízený bratry Louisem a Augustem před bránou jejich vlastního podniku s názvem „*Odchod dělníků z továrny*“. Na veřejnost se jejich filmové záznamy dostaly poprvé 28. prosince 1895 v Paříži. Autentičnost a akčnost záběrů diváky šokovala a nadchla. Netrvalo dlouho a jejich filmové prvotiny se začaly šířit světem. Zajímavé je, že sám Louis Lumière nepovažoval přístroj za převratný vynález a tvrdil: „*Je to vynález bez budoucnosti, lidi brzy začnou nudit záběry, které můžou vidět ve skutečnosti.*“ (Lumière citován in Novotný, 2007, s. 269).

Počátkem 20. století začal film pomalu poznávat svět, ovšem byl zatím chápán jako „pouťová atrakce“. Byly populární tzv. krátkometrážní dokumenty¹. Počátek tohoto století také otevřel dveře tzv. obrazovému vyučování, které bylo rozhodující pro rozvoj dokumentárního filmu. Objevují se informace, že ještě v roce 1925 byly pedagogům posílány série snímků z pedagogického muzea v poměrně těžkých dřevěných kazetách. Ty sloužily jako studijní materiál pro dospělé studenty večerní školy i s popisem osnov výuky. (Gauthier, 2004)

K dokumentárnímu filmu se vyjádřil Georges Méliés ve svém teoretickém článku v roce 1907. Méliés film rozdělil na čtyři základní žánry a první dva zmíněné žánry dnes spadají právě do kategorie dokumentu. První žánr je charakterizován jako „přírodní“ nebo také „přirozený“ pohled. Jedná se tedy o situace z reálného života. Druhý žánr označil Méliés jako pohled vědecký, což jsou záběry zachycující anatomii nebo pohyby zvířat. V počátcích ovlivnili rozvoj dokumentu především režiséři z Ruska spolu s anglickými filmovými tvůrci, a to počátkem 20. století. (Ptáček, 2000) Jako první užil pojem „dokumentární film“ Angličan John Grierson ve své recenzi ke snímku *Moana* (1926) od Roberta Flahertyho.

¹ Pojmy jako „krátký film“ nebo „dokument“ se v té době překrývaly, později pak nastoupil dlouhometrážní film.

Robert Flaherty ovšem již o čtyři roky dříve (1922) uvedl dokument s názvem *Nanuk, člověk primitivní*. Tento snímek je považován za jeden z nejznámějších raných dokumentů. Někteří odborníci ho dokonce označují za opravdu první dokumentární film. Film ukazuje život za polárním kruhem, a to skrze sledování rodiny Inuitů. „*Nanuk byl skutečně první film svého druhu, první, který na plátně ukazoval obyčejné lidi, kteří dělali obyčejné věci a byli sami sebou.*“ (Gauthier, 2004, s. 63)

Koncem dvacátých let se objevují dva filmaři, kteří dokumentární film posunou opět trochu dál. Joris Ivens a John Grierson. Joris Ivens se zajímal o přírodní krásy a přírodní živly, které dokumentoval ve svých snímcích. John Grierson, zakladatel britské dokumentární školy, se prosadil se snímkem o rybářích sledů na severu. Během tohoto období se filmy natáčejí převážně bez zvuku, mluvený film začíná nastupovat kolem roku 1930. (Gauthier, 2004)

V období druhé světové války se dokument začal rozvíjet jako jistá forma propagandy. „*V nacistickém Německu se stal dokumentární film výmluvným a účinným nástrojem goebbelsovské propagandy.*“ (Navrátil, 1968, s. 10) Fakta byla jistým způsobem utříděna a přizpůsobena politické situaci. S vývojem technologií od 60. let 20. století se ulehčuje proces natáčení a dochází k uvolněnějšímu zaznamenání událostí i samotných rozhovorů. 60. léta znamenala pro dokumentární film důležité období rozvoje. Ten šel ruku v ruce s pokrokem oné doby. Když došlo k rozmachu televizního vysílání, dokumentární snímky se staly jeho součástí. Televize napomohla dokumentům v jejich rozvoji a podle některých názorů by se bez ní dokumentární tvorba nemohla dále rozvíjet. (Gauthier, 2004)

Počátkem 21. století dochází k návratu dokumentárních filmů do prostorů kin a narůstá zájem o zhlédnutí dokumentů na internetu. Současnost tak nabízí možnost pro on-line distribuci dokumentů. Lze také přes internet finančně přispět na výrobu samotného dokumentárního filmu. (Člověk v tísni, 2012)

3.2. Druhy dokumentárního filmu

Dokumentární film lze rozdělit na několik druhů. Podle základního dělení rozlišujeme dokumenty zpravodajské, publicistické, naučné a vědecké. Takové typy dokumentů můžeme označit jako umělecké či autorské. Kromě toho rozeznáváme i dokumenty neumělecké (účelové), které zachycují tematiku výzkumu, vědy a přírody.

Takové dokumenty rozdělujeme podle jejich míry odbornosti na dokumenty pro laiky (školní, populárně naučné nebo instruktážní) a na dokumenty pro odborníky (například odborné lékařské filmy). Řadí se sem také filmy cestopisné a z části i turistické. Do kategorie dokumentárních filmů náleží i film zpravodajský. (Ptáček, 2000)

Jednu z dnes nejuznávanějších typologií dokumentárního filmu vytvořil Bill Nichols. Tento významný americký kritik a teoretik dokumentu tvrdí, že dokumentární film je řízen jakýmsi modem. Těchto modů je podle něj šest. Co to modus je? Modus je hlavním pilířem každého dokumentu a každý zvolený modus nabízí tvůrci dokumentu určitý rámeček působení. V podstatě každý modus zahrnuje souhrn typických prvků pro daný dokument. Dokumenty lze rozčlenit podle intenzity výskytu jednotlivých prvků příslušných modů. Jednotlivé modusy jsou za sebou řazeny tak, jak se pravděpodobně vyvíjely během filmové historie. (Nichols, 2001)

Prvním modem je **modus poetický**. Tento modus je typický tím, že lidé a jiné neživé objekty mají v dokumentu stejnou důležitost. Důraz je zde kladen na emoce a nálady. Citové prožívání a vnímání je zde stěžejní. Využívá se často u animovaných dokumentů.

Následuje **výkladový modus**. Jedná se o modus, jehož základem je mluvený komentář k dokumentu, kdy mluvčího nemusíme nutně vidět. Často se při tomto typu dokumentu uplatňují profesionálně vyškolení komentátoři. Komentář má funkci především informativní. Tento typ modu je oblíbený a dnes patří mezi nejpoužívanější.

Třetím typem je **modus observační**. Observační modus vznikl v období technologického rozvoje (zejména kolem roku 1960). Díky zmenšení potřebného materiálu na natáčení již nebyla tvorba filmových záznamů tak obtížná. Filmaři tak přecházeli na neplánované metody natáčení. Filmuje se život, tak jak plyne, bez zásahu a ovlivňování filmařem. Tento modus, podle Billa Nicholse, vyvolává mnohé etické otázky. Filmař totiž často pozoruje lidské životy i s důvěrnostmi, které k tomu patří. Jak s těmito tématy nakládat? Je vhodné v krizových situacích nezasahovat do děje? Přítomnost kamery v dokumentovaném prostředí vyvolává i jiné otázky. Na kolik by byla realita jiná, pokud by zde kamera nebyla? Do jaké míry ovlivňuje přítomnost filmařů skutečnost? Nichols se domnívá, že na tyto otázky nelze najít jednoduše odpověď a observační modus je tak obestřen jakýmsi tajemstvím. Na základě zmíněného dělení se domnívám, že časosběrný dokument se nejvíce blíží právě observačnímu modu.

Čtvrtý v pořadí je jmenován **modus participační**. Ten se objevuje ve stejném období jako předchozí observační modus. Jedná se o dokumentární metodu, kdy filmař své objekty pozorování natáčí a zároveň s nimi komunikuje. Častým jevem dokumentu je tedy rozhovor! Filmař a natáčený subjekt na sebe vzájemně reagují. Typickými příklady takto pojatých dokumentů mohou být autobiografické příběhy, pojetí chápání historie či různá vyznání. Vzájemná interakce subjektu a filmaře je zde zásadní. V tomto případě lze předpokládat, že natočená situace je odrazem přítomnosti kamery a filmaře.

Předposlední **reflexivní modus** je také založen na komunikaci, ovšem ve vztahu filmař – divák. Objevuje se zde zvýšená míra reflexe. Divák by se po reflexivním dokumentu měl zamyslet nad vlastním vztahem k dokumentu a jeho pojetí. Reflexivním modem je vyjádřena snaha přetvářet divákova očekávání.

Poslední je zmíněn dokument v pojetí **performativního modu**. Hlavní myšlenka tohoto modu se týká poznání a myšlení. Takový dokument se snaží ukázat, jak díky našemu zažitému poznání lze chápat rozličné sociální chování. Důležitými prvky zde bývají životní hodnoty, zásady, víra nebo city. Emoční naladění a prožívání se v dokumentu zachycuje jakýmsi „pohledem do nitra člověka“ než orientací činy, které dané emoce vyvolají. Filmař zde využívá přímého setkání s aktéry a nevyužívá zprostředkovaných informací. (Nichols, 2001)

4. VÝVOJ DOKUMENTU U NÁS

Počátky českého filmu jsou datovány od roku 1898. Tehdy architekt Jan Kříženecký ukázal na veřejnosti své první filmařské pokusy, kdy postavil kameru před dynamicky se měnící objekt a ten snímal. Známý je například filmový záznam *Žofínská plovárna*. Jeho metoda se velmi podobá stylu natáčení již zmíněných bratrů Lumiérových. (Navrátil, 1968) Dokumentární film jako takový má v české filmové historii velmi specifickou pozici. Jeho postavení v naší kinematografii se nepohybuje v tak komerční a zpopularizované rovině oproti jiné filmové tvorbě. Dokumentární film se dostává výrazněji do popředí v období utváření Československé republiky. Doba kolem roku 1918. Tehdy se pomocí dokumentu zaznamenávalo válečné dění a politické změny u nás. Příslušné záznamy, které tento fakt dokazují, nalezneme v našich

archivech. Následně ale v poválečném čase zaujal lepší pozici film celovečerní, který dokumentární tvorbu na čas umlčel. Kromě výjimek, jako byl záznam postav „První republiky“, byl tak dokument, spíše jen výjimečně, možnou formou jakési reklamy než snahy záznamu faktů bez zkreslení. (Štoll, 2000)

Dalším významným obdobím se pak stala 30. léta. To byla fáze, kdy natáčení začalo získávat řád. Natáčely se především události ze státní sféry. Upoutání pozornosti pomocí dokumentu využívali především jedinci ze společenské elity. Sklouzlo se k ideologickému ovlivňování, které následně nacházíme v historii ještě několikrát. Za významný snímek té doby lze považovat například slavnostní příjezd prezidenta Tomáše Garrigue Masaryka do Prahy. 40. léta přinesla do českého dokumentu avantgardu.² Stále však přetrvává i ideologická dokumentární tvorba. Ta byla u nás zejména využívána pro posílení demokracie v zemi. Vliv na to mělo i sousední Německo. Tam se dokument začal používat k podpoře a propagandě vlastních cílů (sílící vliv nacismu). (Ševčíková, 2010)

Můžeme říci, že do 50. let minulého století byl vývoj dokumentárního filmu u nás nepatrný. V 1. pol. 50. let je filmová činnost silně kontrolována státem a orgánem Ústředního výboru Komunistické strany Československa (ÚV KSČ). Cenzura je v plné síle. Další fáze 50. let však přináší lehké uvolnění. (Česká republika, 2010) V rámci státního filmu vznikají podniky jako: Krátký Film, Filmové studio Barrandov, Československý filmexport, Ústřední půjčovna filmů, Filmové laboratoře a Filmový průmysl. Společnost Krátký film (nebo také Krátký film Praha), která v tomto období vzniká, stála u zrodu české dokumentární školy. (Navrátil, 1968) Krátký film Praha oficiálně vznikl již v roce 1946 a byl ve světové kinematografii zvláštností. Díky prostému pohledu na svět, svojí otevřenosti a aktivitě mladých filmařů dosáhl v pozdější době úspěchů, kterých nedosáhly mnohdy ani větší světové produkce. (Jan Kučera in Navrátil, 1968) V roce 1946 se významnou událostí pro filmovou tvorbu stalo založení Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění (FAMU).

² Avantgarda – ve filmové tvorbě charakterizuje výstřední přístup k natáčení. Způsob pojetí reality je zcela výjimečný, často zaměřený na detail. Tvůrci pracují nevšedními přístupy s obrazem, střihem i zvukem. (Bregant, 1992)

Právě tato instituce „vychovala“ řadu známých tvůrců, včetně dokumentaristů. Do vývoje ovšem promluvili i někteří „absolventi Zlínské školy“³. (Štoll, 2000)

Rokem 1948 nastal ve filmové tvorbě nepříjemný zvrát. Komunistická vláda přijala opatření, jimiž omezila tematický rozsah dokumentů. Kontrolovala se tak obsahová stránka a tzv. „nezávadnost“ filmu. Mnozí zkušení tvůrci byli nuceni tvorbu opustit z politických důvodů a jejich místo zastali často tvůrci s menšími zkušenostmi. Vláda těmito kroky mířila k zestátnění filmu. Snahou bylo i lépe naplňovat cíle národní a kulturní. Poválečná politická situace a ideologická pojetí, že „pravdu má jen dnešek“, byla v rozporu s principy časosběrného dokumentu, na který se v práci zaměřují. A tak tento specifický styl natáčení nedostával velký prostor. Pod „tlakem“ příchodu moderních médií však bylo i Československo nuceno nějak reagovat. Pod taktovkou Krátkého filmu vznikalo, mimo jiné, právě i několik prvotních sběrných dokumentů. Ty zachycovaly vývoj a rozrůstání různých staveb. Jako příklad lze uvést stavbu takzvané Vltavské kaskády, jejíž záznamy byly pořizovány po dobu osmi let. Zdokumentována byla i rekonstrukce budovy Národního divadla, která byla dokumentována sedm let. (Křížková, 2008)

60. léta dokumentární tvorbu uvolňují, ovšem na krátký čas. V této době je hlavním řídicím orgánem Československý film a zmenšuje se státní vliv. Dramaturgie se decentralizuje a zvyšuje se aktivita tvůrčích skupin. Koncem 60. let a počátkem 70. let se dokumentární film stál součástí televizního vysílání. Jednalo se hlavně o dokumenty propagandistické (politické sepětí) a populárně naučné. (Ševčíková, 2010) Od roku 1954 až do roku 1969 byl Československý státní film přiřazen k ministerstvu školství a kultury ovšem pouze formálně. (Kallista, 2010) Po roce 1968 přichází nepříjemný stav, kdy byla řada dokumentárních snímků označena za „nežádoucí“ a musely být ukryty v archivech. 70. léta se opět projevují razantním státním dohledem na filmovou produkci a zrušením fungujících tvůrčích skupin. (Česká republika, 2010)

80. léta a zejména jejich 2. polovina jsou v tomto směru uvolněnější. Na vedoucích pozicích se prostřídají starší generace za mladší. 90. léta přinášejí ve filmové tvorbě řadu změn. Zásadním bodem je rozpad monopolu Československého státního filmu, což následně znamenalo pro českou filmovou tvorbu nestabilitu. Plánovaná privatizace měla řadu mezer. Nebyla dobře připravena a byla bez koncepce. Oblast

³ Zlínská škola – v 1. pol. 30. let minulého století firma Baťa zakládá vlastní studio filmové tvorby. Na začátku založení tu dochází k tvorbě reklamních snímků. Následně i k výrobě dokumentárních a výukových filmů. Ve Zlíně došlo k rozvoji i animovaných snímků. Původní záměr založení byl tak mnohonásobně překonán a Zlínské studio se silně prosadilo. (Bonton ateliéry Zlín, 2011)

kinematografie přechází do rukou Ministerstva kultury České republiky. To tehdy ovšem nemělo stabilně vybudovanou pozici a ani nebylo v tomto ohledu zkušené. Došlo tak k oficiálnímu odtržení české a slovenské filmové tvorby (neoficiálně se tak ovšem stalo už v 50. - 60. letech, kdy slovenská produkce byla pod vlivem slovenských orgánů). V ohledu financování českého filmu zde panovala před listopadem roku 1989 jiná atmosféra oproti současnosti. Hlavním faktorem je to, že před rokem 1989 spadala česká kinematografie pod „státní monopol“ a nepatřila reálně pod ministerstvo kultury. Je tedy zřejmé, že podstatnou volnost do kinematografie tak přinesl rok 1989 s nástupem demokracie. (Štoll, 2000)

Od roku 1990 do roku 1993 se rozpoutává éra točení „soukromých“ filmů a dostávají se k nám filmy ze zahraničí. V roce 1991 také dochází k přerozdělení 100 milionů (což byl jakýsi zbytek z redistribučního fondu). Polovina připadla již zřízeným podnikům, jako byl Barrandov, Zlín a Krátký film. Druhá polovina pak putovala do rukou teprve nově vznikajících soukromých produkcí. V roce 1992 vzniká Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, který spadá pod ministerstvo kultury. Ministerstvo má dohlížet a kontrolovat účelné vynaložení finančních prostředků čerpaných z fondu. Prostředky z fondu jsou určeny zejména na: tvorbu a výrobu českých kinematografických děl, jejich distribuci a na modernizaci v oblasti kinematografie. (Kallista, 2010)

Z fondu kinematografie producenti mohou čerpat finanční prostředky na svůj filmový projekt. Zajistit financování na realizaci filmového projektu je v některých případech obtížné i v dnes. V historii tomu nebylo jinak. Sama Helena Třeštková tvrdí: *„V 90. letech nebylo snadné televizi k financování časosběrných dokumentů přesvědčit, teď už vědí, že mají divácký ohlas. Dnes je to trochu snadnější, ale pořád ne úplně jednoduché.“* (Hrabica, 2014, s. 9) Právě Třeštková se s problematikou financování během svého natáčení potýkala mnohokrát. Snímek o kriminálníkovi Reném točila například v jednu chvíli na vlastní pěst s vlastními finančními prostředky.

Obvykle bývá finanční vklad od samotného producenta malý. Při získání finančních prostředků od fondu však pro producenta vyvstávají závazky. Musí s financemi naložit efektivně a zodpovědně. Státní fond pro podporu a rozvoj české kinematografie může na film dát až polovinu vykázaného rozpočtu, který tvůrci filmu fondu předloží. Dalším zdrojem financování může být Česká televize. Ta je v případě časosběrných dokumentů, které v práci podrobněji rozebírám, často producentem těchto dokumentů. Bývá pro ně tak jedním ze základních finančních zdrojů. Většina českých

dokumentů (nejen časosběrných snímků) vzniká jako vlastní produkce České televize. V české kinematografii se však objevují i jiné formy financování. Někteří tvůrci točí film na vlastní náklady nebo využívají finančních zdrojů od inzerentů (tzv. sponzorů). (Kallista, 2010)

5. ČASOSBĚRNÝ DOKUMENT

Časosběrný nebo také sběrný dokument je výsledkem využití jedné z možných variant, která se filmovému tvůrci nabízí. Dokumentaristé se snaží „časosběrem“ zachytit změny sledovaného subjektu během časového vývoje. Sběrný dokument tak zpravidla vzniká od několika měsíců až po řadu let. Při definici časosběrného dokumentu nás logicky napadne myšlenka, že jakýkoli dokument se v podstatě odehrává v časovém vývoji. Důležité tedy je, že časosběrný dokument vzniká po delší dobu, kdy se k sledovanému subjektu opakovaně vracíme. Režiséři se tak často v pravidelných intervalech ke sledované situaci či sledovaným osobám vrací a snaží se zachytit změnu a posun od doby, kdy natáčeli naposledy. Pravidelné časové intervaly návratu k natáčení však nejsou podmínkou. Specialistka na časosběrnou dokumentární tvorbu, Helena Třeštíková, se snaží být s protagonisty svých dokumentů v co nejčastějším kontaktu. Ideálním přístupem k opakovaným setkáním je podle ní kombinace její iniciativy se zájmem samotných aktérů dokumentu. (Hrabica, 2014)

Tvůrci tohoto typu dokumentu často v počátku daného filmového projektu nevědí, jak dlouho budou dokument natáčet a kdy projekt ukončí. Jak tvrdí filmová producentka Tereza Horská: „*Celé natáčení takového typu časosběrných filmů probíhá hodně spontánně, nelze předem odhadnout, jak dlouho bude nutné točit a kdy a kde se něco zajímavého odehraje. Často se tedy až postupem času vyjasňuje rozpočet i financování.*“ (Člověk v tísni, 2012, s. 38 - 39) Finanční zajištění a podpora dokumentu jsou tak nejasné i během natáčení. Dokument se vyvíjí od aktuálních situací a nemá pevně daný scénář. (Člověk v tísni, 2012) O nejistých výsledcích při začátcích natáčení se zmiňuje i Třeštíková. Tvrdí, že nikdy není jisté, že vybraná osoba bude v závěrečném sledování zajímavá. Ruku v ruce s nejistými výsledky časosběrného dokumentu tak jde i problematické financování každého časosběrného projektu. Nejistý

úspěch dokumentu není dobrým základem pro získávání finančních prostředků na realizaci projektu. (Hrabica, 2014)

Časosběr je tedy jednou z metod, jakou mohou dokumentární tvůrci užít při tvorbě svého dokumentu. Návraty k předmětům dokumentu až několikrát za sebou se v celosvětovém měřítku v dnešní době dostávají do popředí. Je tomu tak i u nás. Stoupá popularita i zájem o dokumenty natáčené touto metodou, ovšem přesto to nemění nic na faktu, že je tento dokumentaristický přístup stále méně častým! (Křížková, 2008)

5.1. Tematika časosběrných dokumentárních filmů

Tematiku časosběrných dokumentů lze rozdělit do několika směrů. Řada dokumentů se zabývá buď politickou, nebo společenskou problematikou. To jsou tematické směry, které rozebírám v následujícím textu. Stává se, že obě tato témata se v dokumentu mohou prolínat či spolu souviset. Společenské problémy a osobní krize tak bývají někdy důsledkem politických změn či vládního systému. Politické zvraty a nově otevřené možnosti ovlivňují hrdiny dokumentů v jejich životních krocích. Zvolená témata časosběrných dokumentů byla volena režiséry tehdy, když cítili, že je potřeba upozornit na problémy lidí žijících okolo nás. Když se ve společnosti odehrával nějaký důležitý zvrat. Tehdy, když společenské dění, událost či problém potřebovalo posílit pozornost okolí. Politická nebo společenská témata ovšem nejsou striktně jedinými možnými zkoumanými jevy filmových tvůrců. Časosběrný dokument je tím nejlepším způsobem, jak mapovat samotný vývoj. Dlouhodobá sběrná metoda je dokumentaristy tedy využívána v situacích, kdy chtějí autenticky zaznamenat vývoj či proměnu společenského jevu, přírodních reálií nebo také stavební úpravy z dlouhodobého časového hlediska. Nalézáme u nás tak dokumenty, které sledují první krůčky architektonických úprav až po finální proměnu.

Filmová režisérka Helena Třeštíková se většinou soustředí na problémy ve společnosti. Jejimi ústředními tématy je vztahová problematika, osoby menšinových skupin či z okraje společnosti. Nejtypičtějším časosběrem, který sleduje vztahy, jsou *Manželské etudy*. Naopak v dokumentech *René* či *Katka* upozornila na problémy a životy osob vyloučených z běžné společnosti. Objevují se i témata popisující život osob s handicapem. Témata handicapu a jeho dopady na člověka zachytil v časosběru *Nevítaní* Tomáš Škrdlant. Politickou tematikou je pak provázán časosběrný

dokumentární snímek *Občan Havel* od Pavla Kouteckého. Právě u Kouteckého lze objevit současné prolínání politických změn a dopadů na osobní životy jedinců, a to v dokumentech zaměřující se na osoby aktivní v listopadu 1989.

Časosběrné dokumenty našly své místo v české dokumentární tvorbě koncem 80. let a počátkem 90. let, kdy začala Helena Třeštíková točit své dokumenty touto metodou. Odstartováním byl tehdy časosběrný dokument *Zázrak* a následného většího rozměru pak dosáhly *Manželské etudy*. 80. léta byla dobou pod rouškou normalizace a veškerá dokumentární tvorba podléhala jistě „okleštěnosti“ z hlediska tematiky, cenzury a objektivitu. Přesto, pokud se jednalo o témata „politicky nedůležitá“, autorské pojetí mohlo být uchováno. Zřejmě díky tomu mohly být počáteční časosběrné dokumenty realizovány v tomto období, jelikož Helena Třeštíková si vybrala témata politicky neproblematická.

Politický převrat v roce 1989 vnesl změny i do dokumentárního filmu. Cenzura byla zrušena a i finanční zajištění na filmovou výrobu bylo pozměněno. Byli to právě dokumentaristé, kteří rychle daných příležitostí a změn využili. Začaly vznikat dokumenty, které by byly dříve pod cenzurou. Politika, nejasná historie našich dějin, handicapované a menšinové společenské skupiny. Taková témata si dokumentární režiséři nyní vybírali. V této době také propuká spolupráce České televize s nezávislými společnostmi Film a Sociologie, *Člověk v tísni* při České televizi aj. Do této fáze můžeme zařadit tvorbu Pavla Kouteckého, jehož snímky jsou zaměřeny na politiku. Jako příklady takových lze jmenovat *Po letech II*, *Věční hledači* či *Občan Havel*.

Dokumentární tvorba v následujícím období 90. let je pak směřována na témata, která hledají způsoby vyrovnání se s minulostí a mají tedy politický podtext. Druhou tematickou linií je sociologické téma. V takovém případě jsou dokumenty zaměřeny na společenskou nerovnováhu. Tvůrci sledují osoby vyloučené z běžné společnosti a osoby handicapované. Některé z takových dokumentů jsou součástí cyklů pod nadací Film a Sociologie. (Ptáček 2000)

V současné době patří mezi nejaktuálnější časosběrné dokumenty například snímek *Láska v hrobě* (2013), za jehož tvorbou stojí David Vondráček. Tento film dokumentuje po několik let bezdomoveckou lásku mezi hroby. Dokument si v poslední době vysloužil divácký ohlas a popularitu. (*Láska v hrobě*, 2012) Za další pozoruhodný snímek posledních let považují dokument *Když v tom jedou ženy* (2012) od režisérky Theodory Remundové. Jedná se o časosběrný dokument sledující čtyři závislé ženy v léčebně v Bohnicích. Dokument aktuálně vysílá Česká televize. (Česká televize, 1996)

- 2014) Zcela výjimečný je pak časosběrný dokument od Kamily Zlatuškové a Ladislava Cmrála. Režisérka se rozhodla romskou problematiku v Čechách rozkrýt netradičním způsobem. Romské žáky brněnské základní školy vybavila kamerami a dala jim za úkol točit dění ze svého života. Vznikl tak několikadílňý dokumentární seriál s názvem *Ptáčata* (2010). (Česká televize, 1996 - 2014) Z uvedených příkladů je patrné, že v poslední době český časosběrný dokument nalézá u režisérů své stabilnější místo. Využívají ho zejména v případech, kdy je nutné se do sledované problematiky „ponořit hlouběji“. Témata bezdomovectví, závislosti či romská problematika. Je zřejmé, že časosběrné dokumenty jsou v současnosti využívány zejména pro dokumentování společenských problémů a životních strastí, s kterými se, byť jen vzdáleně, může setkat každý z nás.

5.2. Vybraní čeští dokumentaristé a jejich tvorba

Jak již vyplývá z předchozích kapitol, v České republice je pouze několik málo tvůrců, kteří časosběrnou metodu využívají. Většina časosběrných dokumentů u nás vznikla za posledních 25 let. Vyjma *Manželských etud* od Heleny Třeštíkové, které se začaly natáčet již v roce 1980. Ovšem i tento cyklus má následně velký časový přesah přes r. 1989.

V této kapitole zmiňuji vybrané tvůrce časosběrného dokumentu posledních 25 let. Vybrala jsem ty, které osobně považuji za hlavní osobnosti časosběrného dokumentu s ohledem na tematiku jejich dokumentů, časové rozpětí dokumentů a na četnost využívání časosběru v jejich kariéře. V českém prostředí najdeme několik druhů dokumentaristů. Někteří se časosběrné metody během své tvůrčí kariéry dosud dotkli pouze ojediněle. Další časosběrnou metodu využili víckrát, ovšem třeba v kratším časovém rozsahu. Já si dovolím jmenovat ty, kteří časosběrnou metodu využívají častěji. Dokument točí po dlouhé časové období a jejich dokumenty se dostaly do širšího povědomí ve společnosti.

5.2.1. Pavel Koutecký

Osobnost Pavla Kouteckého se silně zapsala do oblasti dokumentární tvorby u nás. Tento známý český režisér a scénárista se narodil 10. 6. 1956 v Praze. Je absolventem pražské FAMU a v rámci svého studia také působil na National Film and Television School v Anglii. Po úspěšném ukončení studia pracoval na ČVUT v Praze jako režisér videostudia a od roku 1990 pracoval sedm let u Krátkého filmu v Praze. Dále byl důležitou osobou ve společnosti Film a Sociologie. Zde vystupoval v pozici člena Správní rady. Pavel Koutecký byl také pedagogem na katedře dokumentární tvorby na FAMU a to od roku 1991. (Štoll a kol., 2009)

Zabýval se zejména dokumentárním filmem, u kterého experimentoval s různými formami a styly natáčení. Jeho rozvětvené pojetí dokumentu ho dovedlo dokonce až k filmu animovanému. Díky jeho nestálosti u jednoho dokumentárního druhu zařadil mezi svou dokumentární tvorbu i časosběrný dokument. (Cena Koutecký, 2011 – 2014) Právě v situaci, kdy měl Koutecký roztočeno několik linií dokumentů společně s nedokončeným sběrným dokumentem *Občan Havel*, se po České republice rozletěla zpráva, že tragicky zahynul při natáčení jednoho ze svých filmových děl. Dokument, který ho stál život, se týkal muže, jehož zálibou bylo lezení po výškových budovách. (Novinky, 2006) Při natáčení režisér spadl z výšky budovy v Praze na Pankráci a ve svých devětačtyřiceti letech nečekaně zemřel. Část jeho děl dokončili jiní režiséři. (Česká televize, 1996 – 2014)

Mezi nejznámější sběrné snímky Pavla Kouteckého patří *Hledači pevného bodu* (snímek dokončený roku 2001). Jedná se o jedinečný dokumentární film, který sleduje čtyři postavy (Michaela Kocába, Jana Rumla, Martina Mejstříka a Krištofa Rimského), které vystoupily veřejně v roce 1989. Režisér sleduje po dobu 12 let jejich zakotvení jak životní, tak názorové v zemi plné společenského rozehvění a kapitalistického stylu života. (Česká televize, 1996 – 2014) Tento dokument pak následně volně pokračuje, a to dokumentem *Věční hledači* (2009). Zde se časové rozmezí sledování těchto osob rozšíří na 20 let. Soukromý život i život veřejný je opět během let posunut do jiných etap. Koutecký režíruje tento filmový projekt do roku 2006 a následně za něj práci v roce 2008 přebírá Jan Šíkl.

Prvky časosběrného dokumentu (ovšem v kratším časovém rozsahu) lze objevit i v dokumentech, jejichž výchozím bodem je polistopadové dění roce 1989. Snímek s názvem *Po letech* (1994) navazuje na dokumenty předchozí. Tedy na dokument *Po*

roce (1990) a *Po roce a opět po roce* (1991). Tyto dokumenty sice nejsou sjednoceny do jednoho filmového celku, ovšem mají své ústřední společné téma a vždy ukazují proměny sledovaných „hrdinů“ s odstupem času. Snímek *Po letech* je zachycením životních cest a názorů několika vybraných osobností, které byly zasaženy polistopadovým děním. Snahou je zaznamenat to, jak politická proměna ovlivní společenské dění a postoje zúčastněných jedinců. V roce 1997 je pak dokončen sběrný dokument *Po letech II*. Zde je zobrazena celková osmiletá práce filmového štábu, který sleduje osoby listopadu 1989. (Štoll a kol., 2009)

Bezesporu nejpopulárnějším časosběrným dokumentem režiséra Pavla Kouteckého je *Občan Havel*, snímek dokončený v roce 2007. (Štoll a kol., 2009) Už z předchozího textu vychází, že Pavel Koutecký využíval sběrnou metodu několikrát. Ovšem snímek *Občan Havel* je vzhledem k délce natáčení i pojetí dokumentu jediným srovnatelným s dokumenty Heleny Třeštíkové. Film odkrývá veřejný i soukromý život prezidenta Václava Havla. (*Občan Havel*, 2008) Po smrti Pavla Kouteckého snímek převzal a dotočil Miroslav Janek i se svojí ženou, která je střihačkou. Dokument byl promítán na festivalu Jeden svět. (Spáčilová, 2008) Třináctileté sledování průběhu života Václava Havla a jeho politické kariéry bylo na festivalu oceněno zvláštním uznáním. "*Domníváme se, že snímek Občan Havel je velmi zábavný a že se jedná o kultovní film, jenž se na mnoho let stane jakousi univerzální klasikou. Jediněčná možnost sledovat každodenní život prezidenta přináší výjimečně silný, intimní pohled na život a dobu Václava Havla,*" míní porota. (Romea, 2008)

Koutecký se v období devadesátých let filmově věnoval několika tématům, a jak můžeme odvodit, jedním z nich a současně výrazným tématem byl politický tematický okruh. Tvorba tohoto režiséra se výrazněji dostává do podvědomí diváků právě v 90. letech. Toto období je popisováno z dokumentárního hlediska jako doba, kdy se dokumenty orientují na nedávnou minulost národa a vypořádání se s ní. Taková snaha bývá realizována pomocí skutečných osudů jednotlivců. Právě uvedené časosběry jako *Po letech* nebo konečně i *Občan Havel* tento fakt potvrzují. (Ptáček, 2000)

Po tragické události, kdy dokumentaristický svět opustil talentovaný režisér, se jeho přátelé a spolupracovníci rozhodli pro založení Ceny Pavla Kouteckého⁴, která má podporovat dokumentární tvorbu u nás. (Česká televize, 1996 – 2014)

5.2.2. Tomáš Škrdlant

Dokumentarista narozený 25. 8. roku 1943 studoval v Praze na FAMU režii (1962 – 1966). Roku 1968 natočil celkem tři dokumentární filmy, a to ve Studiu Armádního filmu. První dokument, s názvem *Potomci*, sledoval životy několika mladých lidí v té době. Druhý dokument, *Pozůstalost 38*, zachytil setkání budovatelů a obránců pohraničí po 30 letech. Třetí byl pak dokument *Most*. Žádný z těchto dokumentů se ovšem po Pražském jaru nedočkal uvedení na veřejnosti. V době normalizace, kdy u nás panovala cenzura, se stočil k televizní tvorbě. Hlavním těžištěm se pro něj stala sportovní a motoristická témata. Politickým tématům se tak snažil vyhnout. (Štoll a kol., 2009) Od roku 1990 natočil řadu dokumentů s tématy životního prostředí, sociální dynamiky, psychologie, mezilidských vztahů nebo o handicapu ve společnosti. Roku 1996 vydává knihu – *Demokracie přírody*. Dále je i spoluautorem knihy *Skrytá pravda země*. Při pohledu do jeho filmografie je zřejmé, že velkou část jeho děl tvoří dokumenty o životním prostředí a vlivech, které do něj zasahují. Dalším tematickým okruhem je pak společnost a její problémy. Právě v této tematické Škrdlant využívá časosběrnou dokumentární metodu. V roce 1997 dokončuje dokument *Oběti přežití*, kde sleduje příběh matky a syna po autonehodě. Po třech letech (roku 2000) uvádí časosběrný dokument *Odmítání a přijetí*. Ten provádí diváka životy čtyř postižených dětí, ke kterým se vrací sedm let. (DOC ALLIANCE, 2014)

V roce 2009 Tomáš Škrdlant představuje zřejmě svůj nejznámější časosběrný dokument *Nevítaní*. Právě tento jeho dokument považuji v oblasti časosběrné dokumentární tvorby za významný a velice přínosný. Ve snímku *Nevítaní* režisér

⁴ Cena Pavla Kouteckého - je zřizována společností Film a Sociologie společně s Divadlem Archa. Důležitá je zde i spolupráce s Mezinárodním filmovým festivalem Jeden svět. Cena byla založena z důvodu snahy připomenout osobnost Pavla Kouteckého jako důležitého a jedinečného tvůrce dokumentárních filmů. Cena je pravidelně každý rok udělena režisérovi vítězného dokumentárního filmu. (Cena Koutecký, 2011 – 2014)

sledoval pět vybraných osob se závažným postižením po 20 let. Sleduje „hrdiny“, kteří měli těžší osud již od narození. Rodiče je odložili v porodnici, trpí postižením a v dobách komunistické éry byli tito jedinci v podstatě drženi od okolní společnosti. Divák má možnost sledovat jejich život až do období, kdy se stávají samostatnými a po svém se zařazují do společnosti. Sám Tomáš Škrdlant svůj snímek představil takto: "Můj film je o dobrém životě i se špatnou sudbou." (Raušová, 2010) Na MFF Jeden svět byl snímek *Nevítaní* promítán v roce 2010. Získal také Cenu Pavla Kouteckého za nejlepší český dokument v roce 2009. (Cena Koutecký, 2011 -2014)

5.2.3. Helena Třeštíková

Helena Třeštíková patří z českých žen mezi nejznámější dokumentární režisérky. V České republice je hlavní představitelkou časosběrného dokumentu, kterému se rozhodla výhradně věnovat. Narodila se 22. června v roce 1949 v Praze. K touze zabývat se dokumentární tvorbou ji přivedlo setkání v roce 1968 se studentem FAMU, který natočil dokument o politických vězňích. Základy pro její budoucí dokumentární tvorbu získala na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU), kterou vystudovala. Na FAMU nastoupila po ukončení studia na střední výtvarné odborné škole. Její specializací na FAMU byla právě dokumentární tvorba. Toto studium úspěšně ukončila v roce 1975. V té době natočila svůj první dokument s názvem *Zázrak*, který zachycuje období těhotenství až po narození a krátkou část života dítěte. V tomto období již také pracovala jako dramaturgyně, a to až do roku 1977. (ČSFD, 2001 – 2014)

Před rokem 1980 se zabývala dokumenty podle zadaného tématu a v roce 1980 začala točit *Manželské etudy*. Úspěch tohoto časosběrného dokumentu dostal Helenu Třeštíkovou na příčky mezi ty nejlepší dokumentární režiséry. *Manželské etudy* začala točit na podnět psychiatra, který jí popsal kritickou situaci v rozpadech manželství a vyjádřil nápad sledovat vybraná manželství po dobu několika let. Cyklus *Manželské etudy* natáčela v 1. fázi od roku 1980 do roku 1986. Cyklus byl pak uveden roku 1987. Časosběrná hodnota dokumentu pak byla rozšířena po 20 letech, kdy se k hrdinům *Manželských etud* Helena Třeštíková vrátila, a točila je od roku 1999 do roku 2005. Vznikl tak rozšířený cyklus s názvem *Manželské etudy po 20 letech*. Tento cyklus byl následně propojen se záběry z *Manželských etud* z 90. let a vznikla tak pozoruhodná

šestice dokumentů. (Štoll a kol., 2009) Hlavním těžištěm činnosti Heleny Třeštíkové se tak stala časosběrná dokumentární tvorba. Patřila mezi vůbec první filmové tvůrce zabývající se tímto typem dokumentu. Pojetí a ráz svých dokumentů si vybudovala osobitým způsobem. (ČSFD, 2001 – 2014)

Helena Třeštíková se zabývá zejména dokumenty, které vykreslují mezilidské vztahy a poukazují na různé druhy sociálních problémů v naší společnosti, ale i portréty jednotlivců. Přesto, že své „prvotiny“ tvořila v období normalizace, je při pohledu na tyto snímky zřejmé, že nepodlehla tlaku oné doby. Její dokumentární snímky si razily od počátku svou vlastní cestu. Tehdejší režim neupíral svou pozornost na témata „ženská“ s osobnějším pojetím, a tak mohla Třeštíková naplnit své cíle. Řadu svých dokumentů postavila právě na základu tzv. časosběrné dokumentární metody, s kterou si vybudovala výjimečnou pozici. Stala se u nás vůbec první osobou, díky které se do širšího povědomí dostal pojem časosběrný dokument. Hlavní hrdiny dokumentu tvoří obvykle „obyčejní“ lidé, žijící kolem nás, které Helena Třeštíková sleduje několik let. Pravidelně se k nim vrací v časových periodách a sleduje proměny jejich životů a stavu věcí. Materiály natočené během každého jednotlivého natáčení s hrdiny dokumentů následně Třeštíková poskládá do uceleného obrazu, kterým se snaží ukázat realisticky a nezkresleně jejich život. Od počátků své tvorby měla dané cíle, které se ve všech svých dokumentech snaží naplňovat. Mezi tyto cíle řadí: „ *pravdivost, střízlivost a seriózní vystižení podstaty jevů.* “ (Štoll a kol, 2009, s. 583)

Dokumenty vytváří z pohledu pozorovatele, který do děje nezasahuje a na vyrýsování toho podstatného vyčkává. Právě typ časosběrného dokumentu je pro takové pojetí ideální. Obvykle pak dochází k tomu, že se natočí mnoho materiálu, který se ve střížně musí zpracovat tak, aby se odkryla hlavní podstata, souvislosti i jistá dynamičnost. Práci ve střížně tak Třeštíková považuje za stěžejní část zpracování. (Štoll a kol, 2009)

Od roku 2002 přednáší a vyučuje na FAMU, kde působí na katedře dokumentární tvorby. Jejím manželem je publicista Michael Třeštík, který se stal i jejím spolupracovníkem. Od roku 1990 je dramaturgem veškerých dokumentárních filmů své ženy, a dokonce i producentem několika z nich. Helena Třeštíková společně se svým manželem založila roku 1994 nadaci s názvem *Člověk a čas*. (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009) Tato nadace již zanikla, ovšem její záměr byl nepochybně zajímavým krokem k lepšímu sebepoznání celé společnosti. Nadace se snažila podpořit časosběrné dokumenty a filmy, které zobrazují plynutí času a z toho vyplývající změny reality.

Snahou bylo utvářet tak ve společnosti jistou dokumentární paměť. (Institut dokumentárního filmu, 2014)

Další nadací, kterou Helena Třeštíková založila, byla nadace *Film a Sociologie*. Tato nadace vznikla v roce 1991 a Helena Třeštíková ji založila společně se svými kolegy. Cílem je český dokument podporovat a rozvíjet ho. Nadace hledá užší propojení mezi filmovými tvůrci a sociologií jako takovou. Od doby založení této nadace vzniklo více jak 170 dokumentů, které byly uvedeny v České televizi. Režiséry těchto dokumentů jsou přední čeští filmoví tvůrci. Hlavním prvkem všech dokumentů je podávat pravdivé výpovědi o tom, co se odehrává kolem nás, a také zachytit významné okamžiky společenského dění. *Film a Sociologie* je jedinečnou organizací i ve světovém pojetí právě díky svým tématům. Dokumenty pod záštitou této nadace ukazují společenské proměny na životech konkrétních lidí, ke kterým se v některých případech režisérka vrací. Hodnota filmů je tak stále obohacována a čas pracuje ve prospěch kvality dokumentů. (Film a Sociologie, 2014)

Helena Třeštíková se díky úspěšnosti svých dokumentů řadí i mezi úspěšné evropské dokumentaristy. Její dokumenty mají oblíbenost u televizních diváků (např. jednotlivé epizody cyklu *Manželské etudy po 20 letech* sledovalo v České televizi až 1 milion diváků) a i návštěvnost v kinech při uvedení jejích dokumentů je vysoká. Helena Třeštíková získala za svá dokumentární díla řadu ocenění. Za jeden z nejvýznamnějších úspěchů je považována cena Prix Arte za nejlepší evropský dokument roku. Tuto cenu si vysloužil její snímek *René*, a to v roce 2008. (Štoll a kol., 2009)

6. VYBRANÉ DOKUMENTY HELENY TŘEŠTÍKOVÉ

6.1. Katka

Katka je jedním z časosběrných dokumentů, který je zaměřen na osobní portrét jedné konkrétní osoby, stejně jako dokumenty *Marcela* a *René*. *Katka* je posledním dokumentem této trilogie, která je zaměřena na osoby pohybující se na okraji společnosti, a to z různých důvodů. Dokument je obrazem života člověka drogově závislého, jehož vůle je vrtkavá a schopnost změnit svůj vlastní osud se postupně

vytrácí. (Česká televize, 1996 - 2014) Helena Třeštíková se ke Katce dostala přes terapeutickou pracovníci na drogovém oddělení, kterou chtěla původně natáčet. Příběh protidrogové terapeutky měl být součástí cyklu natáčeného pro Českou televizi, který zobrazí 10 různých žen v pětiletém časosběrném dokumentu. Součástí natáčení bylo i sledování vybraných pacientů terapeutky. Katka byla jednou z nich. Již tehdy režisérku upoutala a čím dál více se na ni při svém natáčení Třeštíková zaměřovala. Důležitým impulzem bylo i to, že Katka dokázala o své závislosti otevřeně mluvit a svou situaci hodnotit. Svou původní natáčecí myšlenku tedy po půl roce Třeštíková opustila a naplno se vrhla do natáčení dokumentu o samotné Katce. (Houdek, Steklá, 2011)

Jako první vznikl film nazvaný *V pasti*, který byl vysílán roku 2001. Tehdy Katky příběh uvedla Česká televize v rámci cyklu *Ženy na přelomu tisíciletí*. Autentičnost a syrovost příběhu vzbudila u diváků velký ohlas, a to Třeštíkovou přimělo k tomu pokračovat v natáčení s Katkou i nadále. (Česká televize, 1996 - 2014) Katka se ovšem během té doby vytratila někde v Praze a režisérka tak zvolila jednoduchou ovšem nejistou metodu, jak na ni narazit. Častěji se procházela v místech Prahy, kde se narkomané scházejí, a jednou se opravdu s Katkou potkala. Domluvily se na dalším pokračování dokumentu. Tehdy, při prvním dni natáčení, jí také Katka sdělila, že pravděpodobně čeká dítě. Těhotenství a budoucí potomek se tak stalo hlavním tématem Katčina dalšího životního příběhu. (Houdek, Steklá, 2011). Filmoví tvůrci tak věnovali svou pozornost i tomu, aby Katka dbala na své schůzky u lékaře. *"Mám roli pozorovatele, nikdy bych si netroufla soudit. Ale tady už mi i kolegové říkali, ať Katku nějak vyburcuji,"* říká sama Třeštíková v jednom rozhovoru o situaci, která v tu chvíli, kdy byla Katka těhotná a s drogami bojovala, při natáčení panovala. (Spáčilová, 2010)

Dokument Katka začíná v roce 1996, kdy se mladá narkomanka nachází v terapeutické léčebně v Němčicích. Dozvídáme se od ní, že ji matka poslala do diagnostického ústavu v jejích 16 letech a vyhodila ji z bytu. Taková situace v Katce vyvolává pocit odvrhnutí, a následně vyslovuje i přání, že by svou matku už dál nechtěla dělat nešťastnou. Zachycujeme zde tedy první moment, kdy hrdinka vyslovuje touhu svůj život posunout jiným směrem. V podstatě celý dokument divák očekává impuls, který Katka skutečně využije ke změně stylu života a odloučení od drog dotáhne do konce. Přání, která v počátku dokumentu vyslovuje, jako je partnerský život, mít vlastní dítě a řádně pracovat, se zdají v počátku reálnými. V průběhu natáčení však zjišťujeme, že v naplnění těchto cílů je největší překážkou sama sobě Katka. Dozvídáme

se, že Katka pochází z nestabilního rodinného prostředí, kdy spolu vyrůstaly tři sestry a matka se svou přítelkyní. Katka vyjadřuje i obavy z nevlastního otce, který v rodině zřejmě působil autoritářsky, a Katka v dokumentu zmiňuje, že ji zneužíval.

Třeštíková se ke Katce vrací opět po roce (v roce 1997), kdy je jí 19 let a žije mimo komunitu. Tráví svůj čas se svým přítelem, který je také závislý. Společně hovoří o možnosti mít v budoucnu děti, ale současně říkají, že cítí svou neschopnost nyní skončit s drogami. Když je Katce 21 let, její vztah s přítelem Láďou trvá, ovšem spolu s ním i silná závislost na drogách. Jejich myšlenky se točí kolem životních cílů. Hovoří o tom, že jsou si vědomi svého tragického stylu života. Touží po lepším a jiném životě. Při tomto rozhovoru však i sám videozáznam, kdy hovoří oba bezprostředně po dávce drog v kouřovém oparu, napovídá, že odrazit se od tohoto dna by vyžadovalo skutečnou odhodlanost a sílu. Tu ani jeden z nich bohužel v dané chvíli nemá. Jejich životní styl se točí pouze okolo toho, jak získat peníze na drogy, koupit drogy a ty následně užívat. Katka popisuje, jak „vydělávají peníze“, což jsou většinou drobné krádeže v obchodech. Dále ji Třeštíková zaznamenala i v abstinenčním stavu, kdy má Katka bolesti zad a křeče. Tato etapa filmu ukazuje účinky a vliv drog na člověka zcela bez obalu. V roce 2000 se s Katkou setkáváme již bez přítele Ládi, s kterým se rozešla, údajně kvůli fyzickému násilí. Pociťuje beznaděj a bojí se, že nebude mít dostatek síly skončit s drogami. Dostala se do fáze, kdy si přivydělává jako prostitutka.

Další fáze časosběrného dokumentu o Katce pokračuje až poté, kdy se v televizi roku 2001 o ní odvysílal dokument s dosud natočeným materiálem. Katku lidé poznávají na ulici a vyjadřují jí podporu v boji s drogami. Na podzim roku 2002, kdy už je jí 25 let, říká, že skončila s heroinem a dochází do organizace pro drogově závislé. Divák najednou získává pocit, že by svůj život mohla Katka dostat pomalu, ale jistě pod kontrolu. Setkání po pěti letech na jaře v roce 2007 ovšem potvrzuje domněnku, že těžký boj se závislostí opět neustála! Má přítele, psa a ví, že je těhotná. Nad těmito „pozitivy“ však visí opětovná závislost, a to jak její, tak přítelova. Začíná příběh, který už není pouze o Katce, ale její chování a způsob života mohou poznamenat už i její ještě nenarozené dítě. Vydává se tedy k lékařce, kde vyloží svůj problém a vyjádří touhu vysadit pervitin. Nemá u sebe ovšem žádné doklady a její registrace je tak úředně nemožná, dokud si doklady neobstará. Katka následně absolvuje návštěvy u lékaře, je rozhodnuta, že si dítě ponechá. Situace, kdy dva drogově závislí a nepracující lidé očekávají narození potomka, je přinejmenším zarážející a vyvolává mnoho otázek. Její rozhodnutí si dítě ponechat působí dojmem, že je v rozporu s jejími pocity. Katka tvrdí,

že nepocituje radost, ale spíše smutek. Neví, jaký další způsob života zvolí, jak bude dítě vychovávat, je bez vize. Tento fakt se projeví během rozhovoru s lékařkou, která se snaží do její situace a plánů nahlédnout. Během těhotenství se pokouší sehnat práci, ovšem neúspěšně. Na gynekologické prohlídce zjišťuje, že čeká holčičku. Její další kroky vedou k pracovníci, která by Katku mohla dostat do terapeutické komunity, kde se může léčit matka ze své závislosti a mít přitom dítě u sebe. Znovu má tendenci ukončit drogovou závislost. Během těhotenství dostává dopis od Ládi, svého bývalého přítele, z vězení. Ten byl odsouzen na 13 let za pokus o vraždu. Vyjadřuje Katce omluvu za své chování. Při setkání s Helenou Třeštíkovou Láďa vysvětluje, co lidé vidí na drogách. Je to podle něj forma svobody a bezstarostnosti. Katka na vyšetření zjistila, že má žloutenku typu C, ale také dobrou zprávu, že srdce dítěte nebude poškozené.

V závěru roku 2007 Katka shrnuje své plány ohledně těhotenství a dítěte, ovšem stále je závislá. 2. ledna 2008 jde Katka na porod císařským řezem. Má dceru Terezku, kterou prozatím dají do kojeneckého ústavu. Katka a její přítel mají během té doby v plánu detoxikační léčbu. Tu ovšem ani jeden z nich nezvládne. Přítel Roman vyjadřuje nechuť ze svého nezdaru a Katka po deseti dnech na „detoxu“ tvrdí, že by ani ona sama sobě v tomto stavu dítě nesvěřila. S přítelem tak pokračují v drogové závislosti a Terezka je nadále kojeneckém ústavu. Na popud terénní sociální pracovníce se snaží Katka kontaktovat kojenecký ústav a udržovat alespoň nějaký kontakt s dcerou. Nesmí s ní ale být do té doby, dokud neabsolvuje detoxikační léčbu. Katka tvrdí, že svou dceru v kojeneckém ústavu nechce nechat a opustit, zároveň ale divák vůbec necítí, že by k tomuto závěru svými činy chtěla směřovat. Počátkem února ovšem Katka odjíždí na měsíční „detox“ do Plzně, což naznačuje jisté odhodlání. Pokud tento krok nezvládne, dítě jí odeberou. O deset dní později zjišťujeme, že Katka opět tuto zásadní léčbu nezvládla a odchází na reverz. Situace je velmi zkomplikovaná a vše směřuje k tomu, že nebude schopná se o dítě starat. O měsíc později setrvává nadále ve vztahu s Romanem, ovšem vztah se mezi nimi zhoršil. Neustále přemýšlí nad svým dalším jednáním, ale nemá odhodlání ani sílu se vzchopit a skončit s dosavadním způsobem života. Celá situace vyvolává pochybnosti nad tím, do jaké míry má Katka touhu a motivaci se o dceru skutečně starat. Poslední setkání se v dokumentu odehrálo v únoru roku 2009, kdy Terezce bylo přes rok. Katka s ní ovšem není. Její nečinnost vedla k tomu, že ji zbavili rodičovských práv. Ona sama je stále závislá a pokračuje v životě bez budoucnosti. (Dokument *Katka*, 2010)

6.1.1. Průběh natáčení

Natáčení Katčina života po dobu 14 let bylo zcela jejím dobrovolným rozhodnutím a Helena Třeštíková ji do žádných záběrů netlačila, ani průběh natáčení neovlivňovala. Natáčení se konalo vždy až poté, co se na něm společně domluvily. Buď Katka Heleně zavolala sama, nebo Katce Helena Třeštíková nechávala vzkazy v domě, kde bydlela s přítelem nebo v Drop Inu⁵. Později, zejména v době, kdy byla Katka těhotná, obstaral štáb Katce mobilní telefon. Přesto, že občas filmový štáb čekal na místě sjednané schůzky i několik hodin, Katka vždy dorazila.

V průběhu natáčení se sama režisérka stala svědkem situací, s kterými by se ve svém osobním životě setkala jen zřídka. Prostituce, krádeže, výroba drog či jejich aplikace v období pokročilého těhotenství Katky. Všechny tyto situace představovaly emoční zátěž na filmového tvůrce. Sama Helena Třeštíková o těchto chvílích hovoří takto: *„Často jsme byli svědky situací, které byly dost vyhrocené a mimo naši běžnou životní zkušenost. Pro mě bylo těžké takové situace zpracovat a vyrovnat se s nimi. V tom byla práce na tomhle filmu výjimečná – v množství silných emocí, které pak na člověku leží a někdy má pocit, že ho zavalí. Moje motivace je mými filmy předat nějaké pozorování, poznání, zkušenosti divákům. Poslat to, co se podaří kamerou zachytit, dál a doufat, že diváci v těch filmech objeví své téma k přemýšlení a že poselství těch filmů v nich nějak bude žít dál.“* (Česká televize, 1996 - 2014)

Přesto, že záměrem časosběrného dokumentu Třeštíkové je nezasahování do děje a průběhu natáčení, sama režisérka přiznává, že v období, kdy Katka čekala dítě, s ní vedla několikrát rozhovory o tom, aby si uvědomila dopady svého chování na dítě a snažila se s drogou skoncovat. (Spáčilová, 2010) Ve filmu se tak objevuje i neobvyklý záběr, kdy režisérka Katku žádá o slib, že od druhého dne začne pro svou dceru něco dělat. Filmový štáb hlídal Katce také pravidelné kontroly u lékaře, které narkomani se ztrátou pojmu o čase důsledně nedodržují. *„Každý z vás by na našem místě klečel a opakoval - Katko, prosím, prosím, něco už proboha udělej,“* dodává Třeštíková s tím, že celý štáb se snažil ve změnu uvěřit. *„Opravdu jsme si přáli jiný, šťastnější konec,“* (Spáčilová, 2010)

Postoj hlavní hrdinky k natáčení byl víceméně otevřený. Když odsouhlasila v roce 2007 Heleně Třeštíkové pokračování v natáčení, brala to i jako určitou formu

⁵ Drop In- středisko prevence a léčby drogových závislostí zajišťující poradenství, léčbu a terapii při drogové závislosti. Mimo to se snaží i o působení v prevenci. (Drop In, 2014)

impulzu k tomu, aby se svou závislostí skončila. V průběhu natáčení byla cítit naděje, že Katka je schopná svůj životní směr změnit a pozitivnější závěr je reálnou variantou ukončení dokumentu. „*Mohl to být příběh o návratu do života po špatné zkušenosti s narkomanií,*“ říká Třeštíková. Realita však byla jiná... (Houdek, Steklá, 2011)

6.1.2. Uvedení filmu, reakce a ocenění

Film *Katka* měl premiéru 25. února roku 2010. Do kina Světozor v Praze v den premiéry dorazila i osobně sama Katka se svým přítelem. Po prvním zhlédnutí tohoto poutavého snímku diváci vstřebávali filmový zážitek ještě několik sekund po závěru dokumentu. Tvůrce a hlavní hrdiny pak odměnili výrazným potleskem. Katka měla zkrátka úspěch. Důkazem toho může být i řada ocenění. Na festivalu v Londýně s názvem Open City obdržela zvláštní ocenění místní poroty, dále v Makedonii byla oceněna jako nejlepší film v mezinárodní soutěži. Na mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v kanadském Montrealu *Katka* získala hned dvě ceny. První vyhrála v sekci DocTape, kde bylo jejími konkurenty dalších 18 snímků, a druhou dostala za nejlepší střih. V tuzemském hodnocení filmové tvorby získala *Katka* Českého lva za nejlepší dokument v roce 2010. (České televize, 2011)

6.2. René

Tento dokument je dalším úspěšným snímkem Heleny Třeštíkové. Dokument je tvořen časosběrnou metodou po dobu dlouhých dvaceti let, kdy se René Plášil z mladíka proměnil ve zralého muže, bohužel opakovaně se navracujícího do vězení. Film je uceleným dílem tří základních zdrojů. Nejprve Třeštíková pořizovala záběry pro nadaci Film a Sociologie, to jsou vlastně prvotní záběry dokumentu. V další fázi režisérka natáčela zejména z vlastní iniciativy a dále pak navázala spolupráci s Českou televizí a se společností Negativ. Díky nim mohla do tvorby zařadit i archivní záběry stěžejních politických změn v době, kdy Reného osud s kamerou sleduje. (Aerofilms, 2005 – 2014) Dokument tak obsahuje záběry „sametové revoluce“, událost, kdy byl hlavou státu zvolen Václav Havel, i s atmosférou osamostatnění České republiky. Ani vstup České republiky do evropské unie nebyl opomenut. Objevuje se i propojení se světovou

politikou, a to v záběrech z 11. září roku 2001, kdy došlo k teroristickému útoku na Světové obchodní centrum.

S Reném se setkáváme poprvé v období jara v roce 1989, kdy odstartovalo natáčení. Konec 80. let přinesl totiž Heleně Třeštíkové myšlenku, že by ráda zrealizovala projekt, který by dokumentoval příběhy mladých lidí, a jeden díl se měl konkrétně blíže věnovat mladým delikventům. Byla to doba, kdy se vězení pro mladistvé nacházelo v Libkovicích. Toto zařízení již dnes nefunguje, protože muselo ustoupit těžebnímu průmyslu. Právě v Libkovicích Helena Třeštíková domluvila s Reném natáčení, nebylo mu tehdy ani osmnáct let. (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009) V úvodu příběhu René vypráví o svém dětství a popisuje rodinné problémy. Jeho rodiče se rozvedli, když mu bylo šest let. René ještě s bratrem Danem šli do péče k otci, ale v období puberty nedokázali vycházet s nevlastní matkou. René chtěl rodinné neshody vyřešit odchodem na vojenské gymnázium. Tam ovšem spáchal krádež (odcizení věcí v hodnotě okolo 17 tisíc korun) a byl následně odsouzen k odnětí svobody. Sama Helena Třeštíková se k udělenému trestu zpětně vyjadřuje tak, že v dnešní době by za takový čin v mladistvém věku dostal buď podmínku, nebo třeba veřejně prospěšné práce. (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009) Tenkrát ale René dostal trest dva a půl roku za mřížemi. Během té doby mu bylo již osmnáct let a musel být tak ještě v roce 1989 přeřazen do věznice v Plzni na Borech. Předčasně se dostal na svobodu díky amnestii, a to více jak o jedenáct měsíců. Vrátil se pak do svého rodného města, do Českých Budějovic, a Helena Třeštíková se snažila svou kameru dostat i k rodičům Reného. V dokumentu se tak objeví i jeho matka, která vyjadřuje svůj pohled na chování vlastního syna. Otec se v dokumentu objevit nechtěl. Po vlastní zkušenosti s vazbou René tvrdí, že se zpět vrátit nechce. Režisérka jeho reakci považovala tehdy za logickou a nebyl důvod pochybovat. Netrvalo však dlouho a po půl roce se s Reném setkáváme opět ve vězení.

Faktem je, že amnestie vyslala do nezabezpečeného života mnoho lidí, pro které bylo velmi obtížné si najít práci a začít spořádaný život. René sice tvrdil, že pracovat chce, ovšem některé nastavené podmínky v pracovních provozech nebyl schopen nebo nechtěl respektovat, a tak jeho pracovní dráha měla vždy krátký průběh. K rodičům se vrátit nechtěl a byl rozhodnutý pro samostatný život. Jednoduše tak opět sklouzl k nelegálním činnostem. Byl znovu ve vazbě. Zejména kvůli odcizení vozu. Tentokrát bylo uvaleno trestní stíhání i na jeho bratra, který s ním trestný čin spáchal. Když je René ve vězení podruhé, ukazuje se v korespondenci s Helenou Třeštíkovou, že si k ní

již během natáčení vytvořil vztah. Kontakt s ní je pro něho jeden z mála vztyčných bodů jeho vězeňského života. Závěr dopisu pro režiséru z 18. 9. 1990 to krásně vystihuje. René píše doslova: „*Heleno, napiš nějaký dopis a pošli mi ho sem, prosím Tě, Renda*“ (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009, s. 29) Také se začíná prohlubovat v Reném zájem o literaturu a je zřejmé, že by se svou inteligencí mohl naložit mnohem efektivněji. To odhalila i pracovnice ve vazebním zařízení. V dubnu roku 1991 je René převezen do věznice Horní Slavkov. Při natáčení z věznice René přestává uvažovat o spořádaném životě a říká, že jen kvůli obavě z návratu do vězení trestnou činnost zřejmě páchat nepřestane. Vězení jako symbol nesvobody mu v podstatě přijde snesitelné. V tomto období má na svém těle již několik počátečních tetování, které mají být určitou formou protestu proti okolnímu světu. Jeho tetovací záliba se nejvíce projeví o rok později.

V srpnu roku 1992, kdy se Třeštíková k Renému opět vrací s kamerou, jeho krk „zdobí“ nápis: „*Fuck of people*“. Toto motto se pak stane určitým vyjádřením Reného individuality a Třeštíková ho blíže uchopila jako jeden z klíčových otázek dokumentu. Po propuštění směřují Reného činy opět kriminálním směrem, vykrade několik bytů. Zarážející je, že jedním z vykradených bytů je i byt Heleny Třeštíkové. Po propuštění na svobodu totiž na natáčení již nebyly peníze, a tak měl Reného opuštění vězení nafotit fotograf Michal Jablonský. Byl to dobrý umělec, ale typ zvláštního člověka s bohémským stylem života. Alespoň tak ho popisuje Třeštíková. Jablonský se s Reném spřátelil a nabídl mu bydlení u něj v garsonce v Praze. Helena je oba v bytě i několikrát soukromě navštívila. Situaci vnímala jako pozitivní posun v Reného životě. Ovšem přesto, že René svého nového přítele měl rád a vážil si ho, ukradl mu všechny fotoaparáty. V té době, kdy bydlel v Praze, navštívil i manžela Heleny Třeštíkové za účelem otištění slovníčku vězeňských výrazů, které René zpracovával. Tak poznal byt Heleny Třeštíkové. Když pak odjela na měsíční stáž do Německa, muž ji zavola, že je vykradli. Po jejím návratu do Čech bylo jasno. Helena dostala od Reného dopis, kde se k vykradení bytu přiznal. Sama tu celou smutnou událost vnímala jako žádost o pozornost. „*Heleno, pozor, jsem tady, všímej si mě...*“, takto popisuje své dojmy v knize *René příběh filmu* (Třeštíková, Plášil, Homolová, s. 13). Tehdy byl už René za tento a jiné trestné činy ve vazbě, ovšem krátce nato utekl a bylo po něm vyhlášeno pátrání. Kontaktoval Helenu Třeštíkovou a ta mu navrhla, že by ho mohla natočit při útěku a den na to by ho ale musela ohlásit na policii. René se už neozval. Následně byl pak zadržen a odsouzen na šest a půl let. Tehdy ho režisérka vybidla, aby své literární schopnosti, které odhalila v jeho dopisech, rozvinul a věnoval se více psaní.

V roce 1993, kdy je ve věznici ve Valdicích, posílá Heleně to, co zatím napsal, a žádá ji o pomoc s tím, že psaní mu může dát ve vězeňském prostředí aspoň nějaký smysl. V témže roce měl v České televizi premiéru dokument *Řekni mi něco o sobě, René*. Helena Třeštíková se snaží sehnat nakladatele pro napsané texty Reného a v roce 1995 mu předává ve věznici korektury textů k jeho prvotině *Běžec na trati*. V natáčení s Reném se rozhodla pokračovat...

V červnu roku 1998 *Běžec na trati* vyšel knižně a ten samý měsíc René opouští věznici ve Valdicích. Kontaktuje svou přítelkyni Evu, s kterou má mít údajně dítě. Při rozhovoru s Helenou Třeštíkovou hovoří o autorech jako je Einstein, Freud či Shakespeare a ukazuje tak, že v některých ohledech je sečtělý a vzdělaný člověk. Tím smutnější je, že svůj osud opakovaně stáčí do vězení, kde se ocitne opět na podzim téhož roku.

V roce 2000 René vydává další knihu *Bohové s. r. o.*, ovšem ohlasy na ni slyší opět přes vězeňské mříže. Neustále píše, jelikož jeho autorská tvorba ho naplňuje, a jak sám říká, pomáhá mu to uniknout realitě v base. Je v kontaktu také s Helenou Třeštíkovou, které píše dopisy. V tomto období se současně potýká se zdravotními problémy. Někjaký čas strávil dokonce ve vězeňské nemocnici, jelikož jeho oční problémy sílily. V pozdější době mu lékaři odhalili roztroušenou sklerózu. (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009). René se při jednom z natáčení Třeštíkové chlubí s fotografiemi své přítelkyně a jejího syna, jehož otcem je možná sám René. Jeho přítelkyně Eva je po transplantaci ledviny a trpí psychickými problémy, vše vyústí v to, že v roce 2002 zemře. Téhož roku na podzim se René setkává se štábem na svobodě. Pracuje v různých nočních podnicích či prodává alkohol. Našel si novou přítelkyni Katku, s kterou žije. Zdá se, že René konečně pozměnil svůj styl života na svobodě a do vězení by se již nemusel vracet. Bohužel, záběr z března roku 2003 se opět odehrává ve známém prostředí. Za krádež alkoholu dostal 10 měsíců. Během jeho pobytu ve vězení se jeho vztah s Katkou pomalu ochlazuje, nenavštěvuje ho, je závislá a bez peněz. René dokonce i ve svých dopisech Helenu Třeštíkovou žádá o pomoc při hledání práce pro „jeho“ Katku. (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009).

Koncem roku 2004, kdy se René ocitá na svobodě, se pokouší založit si podnikání (v dovážkové službě). Věková vyzrálost a mnohaleté zkušenosti v base ho zřejmě dovedly k názoru, že se chce pokusit o legálnější způsob života. Pravdou ovšem je, že během rozhovorů v dokumentu i v dopisech mnohokrát vyjadřuje řadu pochybností o tom, zda žít bez problémů se zákonem je ten jediný správný způsob.

Několikrát i zapochybuje sám nad sebou, zda je vůbec schopný vést poctivý život. Při natáčení narážíme na to, že poté, co se Renému rozpadl vztah s Katkou, vlastně neví, jaký má stanovený životní cíl a kam směřuje. Tento životní postoj ho nasměřuje k jedinému...opět do vězení, odkud je propuštěn roku 2007, tehdy je mu již 37 let. Helena Třeštíková Renému půjčuje kameru, aby natočil sám to, co uzná za vhodné v prostředí mimo vězení. Předpokládá se, že natočené záběry by mohly být zařazeny do závěru celého dokumentu. Na domluveném setkání, kdy měl René kameru vrátit, se tak však nestalo. Třeštíková kameru už neviděla a později se dozvěděla, že ji René použil pro natáčení filmů pro dospělé. O Reného dalším životě je zmínka v knize *René příběh filmu – dopisy z vězení*. Po automobilové havárii v říjnu 2008 skončil v nemocnici a opět ho vyšetřovala policie za jízdu v opilosti v protisměru a bez řidičského průkazu. Jak žije René dnes, si můžeme jen domýšlet. (Dokument *René*, 2008)

6.2.1. Průběh natáčení

Natáčení se odehrávalo převážně ve vězení, z 20 let pozorování Reného strávil 16 let za mřížemi. Mimo vězeňské záběry byly z restauračních zařízení, prostředí, kde žil, z ulice či parku apod. Helena Třeštíková s ním byla v kontaktu ale i mimo kameru, a to díky korespondenci, kterou si mezi sebou vyměňovali. Právě v dopisech, které René psal, odhalila Helena jeho literární talent a podněcovala ho k hlubším textům, které vyústily ve vydání několika knih. (Česká televize, 1996 – 2014) Samotné dopisy a krátké pasáže z Reného knih jsou otisknuty v knize: *René příběh filmu – dopisy z vězení* a některé úryvky jsou zmíněny i v dokumentu. Z celého filmu lze vycítit, že René si k režisérce vytvořil vztah a byl k ní otevřený. Zvykl si na ni a její práci oceňoval. Sama Helena Třeštíková mu dokonce nabídla tykání, jelikož věděla, že pokud má do dokumentu pořídít autentické záběry, musí si mezi sebou vytvořit přátelský vztah. V jistém smyslu se to zřejmě povedlo. Když pak v roce 2006 Helena Třeštíková kandidovala na post ministryně kultury, René v dokumentu vyjadřuje zklamání z toho, že na něj již nebude mít čas a jejich setkávání zřejmě vymizí.

René ovšem často také přátelského režisérčina postoje využíval a žádal ji mnohokrát o finanční či jinou hmotnou pomoc. Faktem je, že mnohdy pro něj byla jediným zdrojem alespoň nějakých peněz (ty dostával za smluvené natáčení). Platila mu i za dopisy, které jí psal. René poslal někdy řadu dopisů jen pro to, aby získal vyšší

finanční obnos. Jak ale víme z dokumentu, ať byl vztah Reného k Třeštíkové sebelepší, nezastavilo ho to před tím, aby jí vykradl byt nebo odcizil zapůjčenou kameru. Důvěru u Třeštíkové tedy několikrát narušil. (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009)

Sám René se i před kamerou zabývá otázkou, jaký opravdový vztah má Helena Třeštíková k němu samému. Třeštíková v jednom rozhovoru uvádí, jak ho vnímala a jaké pocity ji při natáčení doprovázely: „*Nikdy nikdo není jen objektem zkoumání. Za dobu, co Reného znám, jsem se dost natrápila jeho opakovanými návraty do vězení. Vždycky jsem věřila, že by mohl svou inteligenci nějak zapojit ve svůj prospěch a ne proflákat život ve vězení mezi dementy a asociály. Takže zklamání, beznaděj, lítost, ale i vztek nad Reného odpudivou asociální vychytralostí. Radost, když se podařily vydat jeho knihy... Hlavní je asi pocit lidské mnohoznačnosti, jejíž sledování je dobrodružství.*“ (Aerofilms, 2005 – 214)

6.2.2. Uvedení filmu, reakce a ocenění

Celovečerní dokumentární film byl oficiálně uveden na plátně v roce 2008. Již v roce 1992 však Česká televize zveřejnila natočený materiál o Reném v rámci cyklu *Řekni mi něco o sobě*. Po uvedení v roce 2008 si tento dokument vysloužil ocenění za nejlepší dokumentární evropský film roku, což je cena Evropské filmové akademie, která je chápána jako „Evropský Oscar“. (Třeštíková, Plášil, Homolová, 2009) Dalšími oceněními, kterými se René může pochlubit, je Zlatá holubice. To je ocenění v kategorii dokumentárních filmů nad 45 minut, která byla předávána v Lipsku na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů. Další je ocenění německé televize Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), která je každý rok určena pro vydařený východoevropský dokumentární snímek. (Česká televize, 1996 – 2014)

6.3. Marcela

Časosběrný dokument Marcela vznikl na základě navazujícího sledování jedné z hrdinek *Manželských etud*. Když Helena Třeštíková začala v roce 1980 *Manželské etudy* točit, vybrala si celkem šest mladých manželských dvojic, které na přelomu let 1980 a 1981 uzavřely sňatek na pražské Staroměstské radnici. Jedním z párů byla dvojice Marcela a Jiří, kteří svůj manželský slib na dlouho nedodrželi, a již po roce se

rozvádí. Třeštíková se tak postupně s kamerou vrací pouze k Marcelle Haverlandové, jejíž životní příběh nabírá nečekaný směr a je bez pochyby poutavým příběhem o strastiplném osudu jedné obyčejné ženy.

Dokument Marcela je tak z části sestaven ze záběrů natáčení *Manželských etud* a následně je příběh rozšířen o záznamy z pokračování Marcelina života po odvysílání dokumentárního cyklu v České televizi v roce 2006. Tehdy se totiž ze strany diváků strhla vlna solidarity a Marcelu se lidé snažili finančně podpořit, kontaktovali ji a soucítili s ní. Pro Třeštíkovou tak nastala jasná výzva v natáčení pokračovat, a tak ještě rok Marcelu s kamerou navštěvovala. Celkem tak sledovala Marcelu 27 let a byla svědkem řady těžkých okamžiků v jejím životě.

Příběh začíná roku 1980, kdy si 12. prosince Marcela bere za muže Jiřího na Staroměstské radnici v Praze. Marcelle je tehdy 20 let a je chovatelkou koní. Jiřímu je také 20 let a pracuje jako telefonní mechanik. Oba věří ve šťastnou společnou budoucnost a říkají, že se berou z lásky. Nemají svůj vlastní byt, a tak po svatbě bydlí v jednom pokoji v bytě Jiřího rodičů. Marcela už tehdy touží po vlastní domácnosti, ale v daných podmínkách se prozatím snaží vycházet. Zapojuje se do domácích prací a ve společných prostorech bytu se snaží vycházet s tchýní a tchánem. Manželovi Jirkovi stav soužití s jeho rodiči zatím zásadně nevádí a do shánění vlastního bydlení se nežene. Režisérka také v počátku dokumentu zachytila jednu z Marceliných zálib, a to koně. Tato záliba ji provází po celé období natáčení dokumentu.

Nedlouho po svatbě je Marcela těhotná a s Jiřím tak očekávají společného potomka. Dosavadní záběry v dokumentu nenaznačují závažnější problémy, snad jen takové, které vyplývají z rozdílných charakterů obou povah. Když se ale Třeštíková k Marcelle a Jiřímu vrací v listopadu 1981, situace je značně jiná. Nejen že má Marcela již několikátýdenní dítě, ale také už nebydlí u Jiřího rodičů. Odstěhovala se ke svým rodičům i s dcerou Ivanou. Důvodem prý byly neshody s tchýní a následné hádky s mužem. V tuto chvíli se rozpoutávají neshody Jirky a Marcely, které skončí nakonec rozvodem v roce 1982. Marcela jmenuje jako problém to, že Jirka je pod vlivem své matky. U soudního líčení se k sobě chovají jako dva cizí lidé a vzájemné vztahy jsou náhle velmi chladné.

Po rozvodu bydlí Marcela i s dcerou, která byla soudem svěřena do její péče, stále u svých rodičů. Má podanou žádost o byt. Jiří zůstává po rozvodu bydlet u svých rodičů. Následně se vyostřují spory ohledně péče o dítě. Jiří podává na Marcelu stížnost, že se s dcerou nemůže stýkat. Žádá o soudní rozhodnutí, které by mu umožnilo dceru

alespoň několikrát v měsíci vídat. Opět jsou u soudu vyřknuty odlišné názory obou stran, včetně majetkových sporů. Soud nakonec situaci vyřeší tak, že Jiří svou dceru může vídat každou sudou sobotu v měsíci na dvě hodiny. Přestože Marcela o svých pocitech při soudních líčeních otevřeně nemluví, je zřejmé, že prožívá nepříjemné období, které se snaží co nejlépe ustát.

Během období mateřské dovolené je Marcela „nucena“ zřít se dočasně své chovatelské činnosti u koní. Dává přednost péči o dceru, za kterou je vděčná. Touží po vlastním bytě a nalezení vhodného nového partnera. Roku 1983 se Marcela plní její dlouhodobé přání. Získává od národního výboru byt, který ještě v nezařízené podobě filmařům představuje. Zdá se, že život Marcely by se mohl po nezdařeném soužití s manželem zklidnit a nadcházející období bude šťastnější. S Jiřím nejsou v kontaktu. Dceru prý nenavštěvuje.

Natočené záběry v roce 1984 však naznačují jisté zlepšení vztahů mezi Marcelou a Jiřím. Je tak zřejmé ze záběru, kdy společně tráví čas se svou dcerou na hřišti, bez konfliktů. S rokem 1985 přichází do života Marcely další komplikace. Je dlouhodobě nemocná. O její dceru zatím pečují babička s dědou. V roce 1986 se Marcela vrací do zaměstnání a nalézá práci jako úřednice na poště. Je stále sama s dcerou a říká, že příležitostí k seznámení ani mnoho nemá. Na závěr první etapy natáčení (6 letého) se Marcela v dokumentu zamýšlí nad tím, jak správně žít. Její názor je, že člověk by měl žít tak, aby se za to nemusel stydět. Smysl života vidí, když ne v ničem jiném, tak v dětech. Neskrývá však, že ji občas napadají myšlenky na sebevraždu. Je tedy jasné, že prožívá těžké období, kdy bojuje sama se sebou. Závěrečný záběr z první části *Manželských etud* ukazuje, že vztahy mezi Marcelou a Jiřím jsou zklidněny. Nedělají si naschvály a snaží se domluvit na péči o dceru. Je zde i jistá naděje, že jejich vztah není ztracený a nikdo z nich zásadě neodmítá možný vzájemný návrat do partnerského vztahu. Nakonec se Jiří k Marcela v roce 1987 nastěhoval a po dobu dvou let spolu žili. Pak se definitivně rozešli. Pokusili se tak o znovuoobnovení vztahu, ovšem marně. Dokument se pak pomyslně přesouvá do druhé části příběhu.

S Marcelou se setkáváme po 12 letech od posledního natáčení. Nemá už pouze dceru, ale má i syna Tomáše. Ten trpí lehkou mozkovou dysfunkcí. S otcem syna („Vildou“) nežije a stále bydlí v bytě, který jí kdysi přidělil národní výbor. Ten je pro ně už ovšem malý a snaží se tedy sehnat větší. Marcela je ze situace, že stejně zůstala s dětmi sama, smutná. Vyjadřuje to v rozhovoru před kamerou, kde nedokáže zakrýt slzy. Dozvídáme se, že dcera Ivana se se svým otcem Jiřím vůbec nestýká. Vzájemně

žádné kontakty neudrží. Před samotou Marcelu chrání právě její děti, které jsou pro ni v životě hlavní.

Třeštíková Marcelu zachytila i na zábavě, kde je s přáteli. Dozvídáme se, že Marcela má ráda country a sní o potulném životě v přírodě a po dobrodružství. V dokumentu je tak zachycen i krátký okamžik radosti a bezstarostnosti Marcely. Těchto chvil bohužel v dokumentu mnoho není a následující záběr to potvrzuje. V roce 2000 se Třeštíková setkává s Marcelou v nemocnici, kde byla na operaci a dozvídáme se, že ani otec Tomáše již neudrží kontakt ani s Marcelou, ani s Tomášem. Zatím Marcela do žádného dalšího vztahu nevstupuje a po svých zkušenostech má z dalšího vztahu i obavy. Chápe však, že by pro její děti (zejména pro syna) byl otec důležitý. Dcera Ivana je po vyučení (zahradnice) a hledá práci. To ovšem není jednoduché a je mnohokrát ze strany zaměstnavatelů odmítnuta. Sama Marcela je také bez práce, a to vzhledem k péči o postiženého syna. Rodinná finanční situace tak není optimální. Po třech letech se ale stav mění. Marcela i dcera Ivana jsou zaměstnané. Marcela zůstává stále sama a v okruhu svých přátel. Její dcera Ivana má přítele a snaží se společně o dítě. Nemají prozatím ovšem kde bydlet. Bohužel nedlouho na to přichází Ivana o práci a je opět na pracovním úřadu. Marcela se také dozvídá, že otec Tomáše zemřel. Vzhledem k jejich dlouhodobému odloučení však situaci podrobněji před kamerou neřeší.

Marcela se uchýlila k napsání inzerátu na seznámení a stále čeká na jiné bydlení. Její láska ke koním ji neopouští a nachází u nich rozptýlení od běžného života. V roce 2004 již nebydlí v Praze, ale rodina se přestěhovala do Českého Brodu. Ivana s Marcelou tak dojíždí za prací do Prahy. 17. listopadu 2005 Marcelu nacházíme v nepříjemné situaci, kdy se Ivana nevrátila z práce domů. Marcela tak situaci nahlásila na policii. Dochází k nečekanému zvratu, kdy se Marcela dozvídá, že její dcera zemřela. Našli ji v kolejišti. Pocity Marcely jsou těžko popsatelné...

V roce 2006 se v televizi odvysílal dokument *Manželských etud* a diváci začali spontánně na tragický příběh Marcely reagovat. Marcela otevřeně přiznává, že ztráta její dcery ji velice zasáhla a nedokáže se s tím vyrovnat. Touží po odchodu z bytu v Českém Brodě, který v ní vyvolává úzkostné myšlenky. Při ukládání ostatků své dcery se Marcela zhroutlí. Syrovost dokumentu tak nemůže nechat snad žádného diváka chladným. Nelehký životní osud dovedl Marcelu k psychickým problémům takového rozsahu, že byla hospitalizována v psychiatrické léčebně. Marcela je sama ze sebe zklamaná, že situaci nedokázala zvládnout.

V době, kdy se Marcela snaží o návrat od běžného života, ji kontaktuje neznámý muž Petr. Ten zprvu vyjadřuje velké pochopení pro její osud a nabízí jí vztah. Jeho přístup k Marcele je ovšem velmi vyhraněný a sklouzne až k psychickému nátlaku na Marcelu. Neustále ji pronásleduje a telefonicky obtěžuje. Marcela tak má svůj životní boj ještě více znepríjemněný. V srpnu 2006 vše vyústí v to, že se Marcela pokusí o sebevraždu. Po tomto pokusu si uvědomuje, že smrt dcery Ivany stále není schopná přijmout. Kvůli synovi se chce pokusit tuto krizi překonat.

Naději jí nabízí odchod zpět do Prahy. Marcela konečně dočkala a stěhuje se se synem z Českého Brodu zpět. Závěr dokumentu je tak v prostředí nezabydleného bytu v Praze. Vyplní se konečně naděje na šťastnější a klidnější život? Je to nový lepší začátek? (Dokument *Marcela*, 2006)

6.3.1. Průběh natáčení

V době, kdy Helena Třeštíková natáčela Manželské etudy, věnovala natáčecí čas poměrně rozloženě všem šesti sledovaným manželským párům. V 2. sérii natáčení (po dvaceti letech) se příběh Marcely začal z dokumentárního hlediska stávat postupně zajímavějším. Vzhledem k zásadní tragické události, která se v druhé části natáčení odehrála, bylo zřejmé, že příběh Marcely bude Třeštíková sledovat dál. Rozhodnutí v natáčení pokračovat podpořil nejen kladný ohlas za strany televizních diváků, ale i samotný fakt proběhlé tragédie v Marcelině životě. Třeštíková cítila nutnost ukázat v dokumentu pokračování příběhu. Vzhledem k citlivosti Marcelina osudu brala Třeštíková na natáčení jen ty nejdůležitější členy týmu. Atmosféra natáčení měla být osobního a uzavřenějšího rázu. (Česká televize, 1996 – 2014)

Sama Marcela natáčení vnímala jako způsob rozptýlení. Na natáčení se, podle slov režisérky, těšila. Byl to jeden z mála způsobů, jak trochu unikla strastem svého života. Přesto, že dokumentární natáčení vstupovalo do jejího soukromého života, narušení soukromí nevnímala. Díky dokumentu se dostala do kontaktu s řadou lidí, kteří se jí snažili podpořit. To vnímá jak pozitivum. Helena Třeštíková by se v budoucnu k aktérům Manželských etud ráda vrátila a jejich životní příběh opět sledovala. Proto není vyloučené, že s Marcelou se diváci na televizních obrazovkách ještě setkají. (Aerofilms, 2005 – 2014)

6.3.2. Uvedení filmu, reakce a ocenění

Dokument *Marcela* měl premiéru 28. února 2007 na dokumentárním festivalu Jeden svět. Zde byl tento snímek zvolen jako zahajovací dokument celého festivalu. Distribuční premiéra⁶ pak byla 8. března 2007. V roce 2007 získal dokument *Marcela* rámci České republiky na festivalu Finále Plzeň cenu Zlatého ledňáčka. Cena byla udělena v rámci kategorie Nejlepší dokument. (Aerofilms, 2005 – 2014) Téhož roku získal snímek významné ocenění na filmovém festivalu 100 % Europeo konaném ve Španělsku. Zde totiž vůbec poprvé získal český film cenu za nejlepší evropský dokument roku. Třeštíková tehdy osobně přebrala cenu Zlatý Giralddillo a k ocenění se režisérka vyjádřila následovně: *"Jsem upřímně dojatá z toho, že se Marcela stala prvním českým filmem oceněným na tomto významném evropském festivalu, což je určitě dobré pro mezinárodní postavení českého dokumentu. Zároveň mě velmi těší, že je příběh Marcely, který zachycuje ryze české prostředí, srozumitelný i za hranicemi České republiky,"* dodala v tiskovém prohlášení. (iDNES, 2007)

7. MOŽNÉ VYUŽITÍ DOKUMENTŮ VE ŠKOLNÍ VÝUCE

„Silný filmový prožitek podněcuje studenty k zamyšlení a povzbuzuje je ke kritické diskuzi.“ (Hansen Čechová, 2010, s. 18)

7.1. Pronikání filmu do školní výuky

Využití filmu k didaktickým účelům se začalo postupně vyvíjet společně s vývojem kinematografie. Zajímavostí je, že: *„ např. Thomas Alva Edison pochyboval o budoucnosti kin a hlavní (ekonomicky) potenciál promítání filmů spatřoval právě ve školách, společenských klubech apod. V roce 1936 byl film v Československu zařazen mezi vyučovací pomůcky Výnosem Ministerstva školství a národní osvěty, ale již od roku 1912 probíhala u nás pravidelná představení pro děti a mládež.“* (Krátká, Vacek, 2008, s. 57)

⁶ Distribuční premiéra – uvedení dokumentu v kinech pro širokou veřejnost. Uvedení snímku zajišťuje zejména sám distributor filmu.

Do školních promítacích programů se řadily snímky různého druhu. Od domácích hraných filmů až po zahraniční dokumenty. Důležité bylo, aby každý snímek splňoval tzv. kulturně – výchovné kritérium. V dobách komunistického režimu pak došlo k situaci, kdy se někteří pedagogové přesunuli do areálu dnešní Masarykovy univerzity (tehdy střediska výukové televize). Tady vytvářeli didaktický a výukový filmový materiál, samozřejmě s ohledem na dané možnosti, které doba povolovala. Aktivní využití časosběrných dokumentárních filmů při výuce bychom dnes mohli zařadit pod pojem „audiovizuální edukace“, která patří pod mediální výchovu. Proč edukace? Tento termín sice není v českém prostředí zcela vžitý, přesto v tomto případě bývá užíván častěji než pojem výchova. Pojmy jako audiovizuální či mediální výchova bývají totiž nepřesné a zavádějící. Edukace přesně vystihuje propojení výchovy a vzdělávání, která je v tomto případě klíčová. Ve školních vzdělávacích plánech nalezneme názvy předmětů jako: filmovou výchovu, audiovizuální výchovu či mediální výchovu. Ať už se hovoří o jakémkoli z těchto pojmů, všechny znamenají v podstatě to samé. Jde o snahu podpořit u žáků rozvoj a znalosti v oblastech filmové tvorby a audiovizuální výchovy. Toho se hodlá dosáhnout pomocí teoreticky dobře připravených činností. Těžištěm není podporovat znalost filmového vývoje a filmu samotného jako takového, jako spíše vést studenty k otevírání nových možností práce s filmem (či počítačovými hrami, videozáznamy, animacemi) a umění přijímání informací z nich. (Krátká, Vacek, 2008)

Zařazení audiovizuálních metod do výuky dosáhlo rozkvětu u nás až po roce 1989, kdy došlo k proměně společnosti a média se v lidském životě začala více usazovat. Ovšem již dříve bylo možné práci s filmovou tvorbou na českých školách nalézt. Ve 2. polovině 30. let díky ministerstvu školství odstartovalo efektivnější využívání filmových podkladů k výuce. Vznikly tehdy specializované půjčovny školních filmů. Tyto půjčovny si udržovaly svoji funkci až do 80. let. V 80. letech fungovaly „*půjčovny filmů při školských odborech krajských národních výborů, které půjčovaly 16mm dokumentární filmy, vědecko–populární filmy i umělecké filmy pro školy, družiny mládeže, pionýrské domy a domy mládeže, a to zdarma.*“ (Krátká, Vacek, 2008, s. 8).

7.2. Dokumentární film ve výuce

V současnosti je samotná audiovizuální výchova součástí rámcového vzdělávacího programu (RVP) vydávaného ministerstvem školství. Na podkladech RVP si pak následně školy sestavují svůj vlastní školní vzdělávací program, ve kterém mohou dát prostor výchově orientované na filmovou tvorbu či funkci jiných médií. Jednotlivá průřezová témata mají za úkol informovat o aktuálních problémech současného světa a jsou součástí vymezených vzdělávacích oblastí. Průřezových témat je šest:

- a) Osobnostní a sociální výchova
 - b) Výchova demokratického občana
 - c) Výchova myšlení v evropských a globálních souvislostech
 - d) Multikulturní výchova
 - e) Environmentální výchova
 - f) Mediální výchova
- (MŠMT, 2013 - 2014)

RVP tedy poskytuje školám ať základním školám, či víceletým gymnáziím v současné době prostor k aktivnímu užívání filmů ve výuce. Časosběrná dokumentární tvorba se tak v tomto ohledu může zajisté prosadit. Každá škola se může rozhodnout v rámci čeho a jakým způsobem toto médium uchopí a zprostředkuje svým žákům. To je výhoda RVP, jelikož následně v rámci ŠVP má škola „větší“ prostor pro přizpůsobení požadavků RVP svým prioritám. Za hlavní průřezové téma tedy osobně považuji v tomto ohledu mediální výchovu. Ta by žákům měla poskytnout asi největší prostor pro práci s médii a časosběrný dokument, jako jeden ze specifických druhů dokumentární tvorby, by zde mohl dostat prostor. Mediální výchova bývá častěji vyučována na školách v rámci jednotlivých předmětů nebo jako projekt. Méně škol se pak rozhodne pro samotnou realizaci předmětu mediální výchova, a to zejména z důvodu časových dotací. (Konupčík, 2007)

Další oblastí, která nabízí prostor pro dokumentární tvorbu je jeden z doplňujících vzdělávacích oborů, a to Filmová/audiovizuální výchova. *Tento obor se zaměřuje na metodické propojení několika tvůrčích činností v etapě základního vzdělávání:*

- a) vlastní tvůrčí zkušenost z filmové/audiovizuální tvorby a jejího výsledku
 - b) schopnost vnímat díla vytvořená audiovizuálními výrazovými prostředky
a uvědomovat si jejich hodnoty
 - c) potřeba zaujmout a formulovat názor na filmové/audiovizuální dílo
- (MŠMT, RVP, 2013, s. 100)

V rámcovém vzdělávacím programu se k filmové/ audiovizuální výchově uvádí: „*Důraz je kladen na postupný rozvoj vnímání filmových/audiovizuálních děl. Žáci se na základě jednoduchých tvůrčích experimentů učí „řeči filmu“ tak, aby mohli mít větší požitky z vnímání děl filmové/vizuální kultury. Učí se lépe porozumět možnostem jednotlivých typů filmových/audiovizuálních sdělení vycházejících buď z přesného obrazu okolního světa (dokumentární pojetí), nebo umělého obrazu více či méně možného světa (hraný film) i obrazu, který vychází z technických možností rozšiřujících „filmovou řeč“ o triky, animace a další výtvarné prvky. V základním vzdělávání poskytuje žákům příležitost lépe pochopit společný základ umění a jeho význam v životě člověka a společnosti. Posiluje schopnost intenzivněji vnímat společnost a procesy, které v ní probíhají. Přispívá k rozvoji osobnosti žáka, vytvoření jeho hodnotového systému, etických postojů a aktivního vztahu ke společnosti.*“ (MŠMT, RVP, 2013, s. 100) Domnívám se, že časosběrný dokumentární film je schopen řadu z těchto očekávání naplnit. Jako jeden z „přesného obrazu světa“ (jak uvádí RVP) dokáže u žáků podnítit schopnost vnímat společnost, ve které žijí. Utváří hodnotový systém jedince a umožňuje orientaci v současných společenských problémech a děních.

V současné době český školský systém zaujal k audiovizuální tvorbě následující postoj. Snaží se orientovat na **mediální edukaci v užším vymezení** (hlavní téma RVP, gramotnost a problematika médií), **mediální edukaci v širším pojetí** (témata médií a umění v médiích „čist“, problematika nedosažitelného ideálu učitele), **audiovizuální edukaci v užším vymezení** (synonymum pro filmovou výchovu) a **audiovizuální edukaci v širším pojetí** (propojení filmu s jinými audiovizuálními formami). Ideální by bylo, pokud by se všechny čtyři směry na všech školách navzájem doplňovaly a ovlivňovaly. (Krátká, Vacek, 2008)

Pro cestu k lepším kompetencím jak učitelů, tak studentů v oblasti audiovizuální výchovy vznikla v České republice řada projektů. „*Mezi ty nejznámější patří Film a škola, Rozumět médiím, „Film aktivně“, Kurs filmové historie, který organizuje*

Národní filmový archiv v Praze, projekt Jeden svět na školách a Formování kompetencí středoškolských učitelů v oblasti filmové, mediální a divadelní výchovy.“ (Krátka, Vacek, 2008, s.12-13). Objevují se i formy projektů, které mají za cíl vylepšit vnímání filmu a povýšit audiovizuální povědomí žáků formou aktivní práce s médií (learning by doing, zážitková pedagogika) s důrazem na didaktickou stránku. Existují také aktivity postavené na audiovizuální tvorbě, které se odehrávají ve volném čase dětí a mládeže. Mohou to být různé filmové semináře konající se o víkendech, projekce školních filmových klubů, kde se setkávají zájemci, i film nebo nepovinné odpolední středoškolské výchovné filmové cykly. (Krátka, Vacek, 2008)

Dnes se za podporovatele dokumentárních filmů na školách považuje organizace Člověk v tísni, která dokument prezentuje jako jednu z běžných forem studijního materiálu. Například v rámci festivalu Jeden svět a vzniklého projektu *Dějiny, film a lidská práva* vznikl soubor dokumentárních filmů, ke kterým jsou přiřazena skripta a didaktický materiál. Ten je určen ke školním účelům. (Hansen Čechová, 2010)

Časosběrný dokument ovšem nemusí přicházet k žákům pouze jako ukázka možné formy dokumentu, ale svými tématy otevírá dveře do různých dalších oblastí vzdělávání. Tyto dokumenty se dají využít v rámci vzdělávacích oblastí uvedených v RVP, a to zejména v oblasti Člověk a společnost, kam spadá výchova k občanství. Pokud se zaměříme na samotný vzdělávací obor výchova k občanství, (který spadá v RVP pod vzdělávací oblast Člověk a společnost) zjistíme následující. Svým obsahem naplňuje řadu kritérií některých vybraných průřezových témat. Objevíme zde kromě prvků environmentální nebo multikulturní výchovy i přesah do **výchovy mediální**. (Zbudilová, Pavličíková, 2013) Vzhledem k dosavadním informacím proto shledávám využití dokumentárních filmů ve výchově k občanství za přínosné. Dokumenty mají svou tematikou dosah do mnoha výchovných témat, oblastí a podporují (stále ještě) netradičním způsobem vzdělávání.

Ve filmových klubech, kde kdysi probíhalo promítání dokumentárních filmů, byla součástí i diskuze, která vznikla před nebo následně po promítání. Jednalo se převážně o debatu nad dokumentárním snímkem často i s přímou reakcí tvůrců filmů, kteří odpovídali na otázky. (Gauthier, 2004) Domnívám se, že postřehy jak tvůrců, tak diváků by mohly a mohou být v mnohém přínosné, a diskuzní blok považují za nutnou součást každé projekce, zvláště pak v kontextu s žáky. Jakékoli promítané filmy, v rámci mediální výchovy, by měly být diváckou skupinou prodiskutovány, a to otevřeně, bez předkládání legitimních názorů z úst učitele. Pedagog by měl v dané

chvíli působit jako rádce, který napomáhá filmovou ukázkou rozebrat a dává dostatečný prostor argumentaci a názorům ze strany studentů. (Krátká, Vacek, 2008)

Podobný náhled na uchopení dokumentů ve výuce mají i pedagogové, kteří dokumentární film využívají aktivně v hodinách potažmo až na přednáškách. Shodují se na tom, že je vhodné diváky do problematiky daného dokumentu uvést. Například pomocí referátu přímo z řad studentů, prostudováním teoretického (odborného) textu nebo úvodním slovem samotného pedagoga. Divák by měl být tedy dostatečně zasvěcený před samotným seznámením s filmem. Bezprostředně po ukončení dokumentu je vhodné rozvinout diskuzi, kde mimo jiné mohou žáci vyjádřit své pocity a dojmy. Za ideální se považuje i oživení diskuze přítomností pozvaného hosta, který má k tématu dokumentu co říct. Může se také stát, že po samotném ukončení promítání bude následovat tichá atmosféra a rozvinout diskuzi může být těžkopádnější. To nemusí znamenat, že snímek nezaujal, ba právě naopak. Divák musí jen dané téma a pojetí dokumentu zpracovat. Je dobré, když pedagog diskuzi ponechá jistou míru volnosti pro tok myšlenek a aktéry diskuze popřípadě nasměruje podmětými otázkami. (Hansen Čechová, 2010)

7.3. Příklad užití dokumentárních filmů ve výuce – projekt Jeden svět na školách

Nevládní nezisková organizace Člověk v tísni, která vznikla v České republice v roce 1992, pořádá každoročně od roku 1999 mezinárodní filmový festival Jeden svět. Na něm jsou promítány dokumentární filmy s tematikou lidských práv. V době založení festivalu se jednalo o ojedinělý druh takového pojetí ve střední Evropě. Od roku 2000 je festival v úzké spolupráci s Českou televizí a vznikají snímky, které vypovídají o závažných problémech ve světě nebo o stavu menšin v České republice. Festival si během let vybudoval silné postavení a každoročně přináší do kin ty nejlepší dokumentární filmy s tematikou lidských práv. (Člověk v tísni, 2013)

Zásadním rokem pro rozšíření působení dokumentárních filmů se stal rok 2002, kdy se z MFF Jeden svět založil program se zaměřením na vzdělávání. Vznikl program Jeden svět na školách. Ten poskytuje školám podklady a doplňující studijní materiály. Tematika se soustředí na aktuálně řešené společenské problémy ve světě i u nás. Zkušenosti a reakce na tento program vypovídají o tom, že audiovizuální materiály si ke

studentům dokáží nalézt cestu a jejich vliv na výuku je pozitivní. Výukové materiály programu Jeden svět na školách využívají pedagogové na více jak 2 900 školách v České republice. Již po několik let dochází k rozvoji programu i v zahraničních zemích a dále program působí i v oblasti vzdělávání jak současných, tak teprve budoucích učitelů. (Člověk v tísni, 2013)

Cílem Jednoho světa na školách je poutavě informovat studenty o konkrétních, současných či minulých problémech jak u nás, tak ve světě. Ať už jsme v pozici pedagoga nebo studenta, můžeme se v případě zájmu vždy informovat na webových stránkách tohoto projektu. Na stránkách www.jedensvetnaskolach.cz naleznou podstatné informace jak pedagogové, tak studenti. Výukové materiály dokumentárního charakteru jsou zde rozděleny do několika kategorií, a to:

- a) Lidská práva
- b) Životní prostředí
- c) Mediální vzdělávání
- d) Občanská angažovanost
- e) Sociální problematika
- f) Moderní československé dějiny
- g) Globální rozvojové vzdělávání

Ve zvolené kategorii vždy nalezneme několik filmů. Pomocí záložek si lze ještě „vyfiltrovat“ to, pro jakou věkovou kategorii výukový materiál chceme. Jsou nabízeny tyto varianty: základní školy – 1. stupeň, základní školy – 2. stupeň, střední školy. Bohužel v žádné ze sekcí filmových a výukových materiálů jsem aktuálně nenalezla nabídku snímků z časosběrné dokumentární tvorby, na kterou se ve své práci zaměřuji. Například u drogové problematiky bych očekávala snímek Katka od Heleny Třeštíkové či Reného v rámci sociální problematiky. Přestože jsem na tyto dokumentární filmy při pátrání ve filmových sekcích nenarazila, objevila jsem zde snímek od Tomáše Škrdlanta *Nevítaní*. Film o postižených dětech, které rodiče v dětství opustili, je nabízen v rámci filmových klubů, které jsou určeny pro žáky a studenty. Na webových stránkách je seznam několika desítek filmů, které jsou nabízeny a doporučovány k projekcím ve studentských filmových klubech. Právě dokument *Nevítaní* je jedním z nich.

Jeden svět na školách umožňuje pedagogům uchopit téma pomocí dokumentárních filmů poutavou formou pro studenty. Dále nabízí rozšiřující pracovní materiály k promítanému filmu pro lepší ukotvení dané problematiky. Každoročně také

mohou vzít učitelé své studenty do kin na speciální dopolední projekce v rámci festivalu Jeden svět. Pedagogové zaregistrovaní do Jednoho světa na školách jsou každý měsíc informováni elektronickou cestou o novinkách a připravovaných akcích.

Program myslí i na aktivní středoškolské studenty, kteří mají tak možnost zorganizovat filmovou projekci pro své spolužáky. Následně pak mohou pořádat besedy, výstavy či jiné související akce. Jeden svět na školách poskytne zaregistrovaným studentům filmový materiál i propagaci daného filmového studentského klubu.

Smýšlení, metody i cíle Jednoho světa na školách mě nadchly a s ohledem na množství zapojených škol je zjevné, že dokumentární tvorba je jednou z cest, jak upoutat pozornost studenta. Časoběrná dokumentární tvorba je zde sice v pozadí, což se ovšem nelze divit vzhledem k úzkému kruhu režisérů zabývajících se tímto typem dokumentu u nás. Považuji ovšem za úspěch, že si své místo časoběrný dokument našel mezi řadou jiných dokumentů a Jeden svět na školách mu nabízí možnost působení. (Jeden svět na školách, 2013)

MFF Jeden svět a časoběrný dokument

Tvorba Heleny Třeštíkové

Mezi promítané dokumenty na festivalu Jeden svět patří právě i časoběrná tvorba Heleny Třeštíkové, která často tematicky pokrývá hlavní myšlenku festivalu. Dokument *Marcela* měl světovou premiéru na festivalu v roce 2007 a byl vybrán jako zahajovací snímek. Toto volné pokračování *Manželských etud*, v kterém je zachycen život jedné z akterek, považovala sama Helena Třeštíková za „*logické vyústění*“. Zejména vzhledem k předchozím diváckým ohlasům a poutavému příběhu. „*Jsem velice rád, že festival zahajujeme Marcelou a důvodů je hned několik. Film Marcela se nám velmi líbil. Jedná se o nesmírně silný příběh zpracovaný s velkou trpělivostí, péčí a téměř láskyplným vztahem k hrdince. S Helenou Třeštíkovou spolupracujeme už dlouhá léta. Její filmy jsme promítali i v minulých letech.*“ Vysvětluje rozhodnutí programového oddělení festivalu Jeden Svět Igor Blaževič. (Magazín FiftyFifty, 2007)

Roku 2009 byl zařazen mezi promítané filmy snímek *René*. Ten, díky svému předchozímu ocenění Evropské filmové akademie (v roce 2008) a svému poutavému příběhu, nalákal mnoho diváků. Další její úspěšný časoběrný dokument o narkomance Katce dokončený v roce 2010, za kterého získala i Českého lva, byl promítán na

festivalu v roce 2011. (Jeden svět, 2011) Na 15. výročním MFF Jeden svět v roce 2013 pak představila Helena Třeštíková svůj nový dokument o romském hudebníkovi a novináři Vojtěchu Lavičkovi. Tento dokument na tomto ročníku tematicky přímo zapadl, jelikož hlavní myšlenkou a otázkou festivalu v roce 2013 byla otázka: „*Bojíte se snášet?*“. Ta měla vyvolat zamyšlení nad problematikou netolerance a rasismu ve společnosti. (Česká televize, 2013)

8. MOTIVY VYBRANÝCH ČASOBĚRNÝCH DOKUMENTŮ PRO VÝCHOVU K OBČANSTVÍ

Z předchozího textu vyplývá, že dokumentární tvorba má ve školním prostředí několik možností svého využití a výchova k občanství je jednou ze základních možností. Témata vybraných časoběrných dokumentů se opírají o různé druhy společenské problematiky. V následujícím textu se tak snažím popsat základní možnosti a směry, jak konkrétní dokument ve výuce uchopit a efektivně s ním pracovat. Na podkladech samotných dokumentárních snímků a učebnic výchovy k občanství jsem tak u každého ze tří dokumentů zdůraznila zajímavé momenty jednotlivých příběhů.

8.1. Katka

Tento časoběrný dokument odkrývá sílu drogové závislosti a dokazuje, že vzepít se životu, který závislost přináší, je velmi obtížné. Katku drogy zcela devastují, zhoršuje se jí zdravotní stav, a i dopady na její vzhled jsou v dokumentu vidět. Ze zajímavé mladé dívky se během více jak deseti let stala osoba výrazně starší a stylem života velice poznamenaná. Ukazuje se, že drogy dovedou člověka udělat nemocným, jak psychicky, tak fyzicky. Otázka zdraví a možných onemocnění lidí drogově závislých může být tak jedním z mnoha témat a otázek po zhlédnutí tohoto dokumentu. Ve starých učebnicích Občanské výchovy se problematika drog řeší v osmém ročníku základních škol, a to v rámci kapitoly Člověk a dospívání, která vysvětluje krizové životní období jedince. (Valenta, 1997) V nových učebnicích Občanské výchovy je období puberty také vázáno na 8. ročník. Vyskytuje se zde i kapitola o člověku a jeho

sociálních vztazích, lze ji také tematicky spojit s tímto dokumentem. (Urban, 2013) Dalším takovým motivem může být kriminalita, která bývá s drogovou závislostí často spojována. Ani časosběrný dokument se této tematice nevyhnul a Katka při rozhovoru o „vydělávání peněz“ otevřeně popisuje krádeže v obchodech.

Velký tematický prostor se zde otevírá zejména pro témata rodiny a společnosti. Katka v počátku dokumentu zmiňuje nehezký vztah s nevlastním otcem, to že byly tři sestry, kdy jedna byla také závislá. Lze usoudit, že nevyrostala ve zcela stabilním rodinném prostředí. Tento fakt v dokumentu není příliš rozebrán, ovšem to podle mě neznamená, že se jedná o nedůležitou informaci. Myslím, že by mohla přivést žáky například na myšlenku, jak rodinné prostředí může ovlivnit budoucí život jedince. Do jaké míry člověka rodina ovlivňuje, jaký vývojový věk je kritický, proč je důležité, aby se dítě cítilo bezpečně a mělo pochopení od okolí. Výchova k občanství probírá témata domova a rodiny již v šesté třídě a následně se tematicky rozšiřují až do devátého ročníku. (Valenta, 1995, 1996, 1997, 1998) Studentům výchovy k občanství záběry v dokumentu ukazují, že „problémoví“ jedinci se pohybují mezi námi běžně a můžeme na ně narazit kdekoli. Na ulici, v metru či v parku. Vytvoření si pohledu na danou problematiku považují tedy za dobré ještě dříve, než se s takovými osobami dostaneme do bližšího kontaktu ve skutečnosti.

Zřejmě každého diváka tohoto snímku napadne otázka, proč lidé spadnou do drogové závislosti. Přítel Láďa ve vězení na kameru odpovídá, že je to druh svobody a bezstarostnosti, což samo osobě „zřejmě“ zní lákavě. Ovšem zajímavé je, že přesně svobodu v jejich případě, jako divák, postrádám. Domnívám se, že dokument ukazuje drogově závislé jako osoby svázané a nesvobodné. Závislost jejich život silně omezuje a manipuluje s nimi.

Pro mě nejvíce pozastavujícím a paradoxním záběrem celého dokumentu byl záběr z nemocničního výtahu, kdy Katka odchází z vyšetření a ve výtahu jede spolu s postiženým chlapcem na vozíku. Kontrasty, kdy jeden možná neměl na výběr, jaký život zvolí, a druhý (Katka) svůj život zničil svým jednáním zcela sám. Možná to by mohla být situace, která by mohla žáky inspirovat k tomu, aby svůj život vedli správným směrem a drogové závislosti se vyhnuli.

8.2. René

V Reného příběhu lze odhalit mnoho důvodů, proč žákům promítnout toto časosběrné dílo. Jedná se o ojedinělý dokument svým širokým časovým pojetím, prostředím i vztahem mezi režisérkou a zkoumanou osobou. K žákům se tento snímek mohl dostat díky projektu Jeden svět v roce 2009, kdy byl promítán v rámci tohoto dokumentárního festivalu v řadě kulturních zařízení.

Při myšlence v jakých souvislostech promítat tento dokument dnes mě napadá řada motivů. Problém mi činí jen syrovost pojetí, s kterou souvisí i vulgarita Reného, která sem bezesporu jistě patří, ovšem školní prostředí by mělo jistou formálnost přece jen dodržovat. Domnívám se, že záleží na vedení školy, pedagogovi a skupině studentů, aby bylo zhodnoceno, zda jim snímek může být promítnut, či nikoli. Možností by mohlo být i uvedení zkrácené ukázky z filmu, s kterou pedagog hodlá při výuce pracovat.

V dokumentu mě zaujala snaha určit časovost filmu pomocí řady filmových ukázek událostí odehrávajících se během natáčení Reného. Studenti tak dostanou do povědomí řadu důležitých změn v našem státu, které se během těch 20 let natáčení odehrály. Samotný recidivistův život, životní postoje a vězeňské prostředí by měly studenty dovést k zamyšlení a řadě otázek, které pak následně mohou být rozvinuty v diskusi. Příkladem může být prezidentská amnestie. Jaký je její společenský dopad? Jak sám René dokázal „odolat“ nepříznivosti na pracovním trhu? Dále je možné podebatovat na téma rodinného prostředí, ze kterého René pochází, opakovanou neschopnost žít poctivě a zamyslet se nad tím, proč člověk s vysokou inteligencí nedokáže žít jinak než kriminálním životem.

V učebnicích výchovy k občanství lze časosběrný dokument o Reném využít v rámci mnoha kapitol. Témata rodiny, národu, vlasti, majetku, bohatstvím, státu a práva. To vše jsou oblasti, kterých se dokument dotýká. Již v sedmém ročníku základních škol lze Reného příběh využít. Vzhledem k učebnicovým tematickým okruhům, které se těmito tématům věnují. (Valenta, 1996)

V devátém ročníku se pak jde v tématech více do hloubky. Objevuje se například výukový text o protispolečenských jevech ve společnosti. Ten, vzhledem ke kriminální činnosti Reného, může být jakýmsi úvodem k promítání tohoto dokumentu. Devátý ročník se také částečně věnuje psychologii a citům. (Valenta, 1998) Vzhledem k projevené vnímavosti Reného a jeho vyjádřeným postojům v dokumentu se i v tomto

směru může vyvinout ve třídě diskuze. Žáci se mohou pokusit vyjádřit své dojmy z Reného chování. Odhadnout, co ho k recidivě vede, jaký má pocit ze svobody a proč se tolikrát vrací do vězení?

8.3. Marcela

Dokument Marcela se od předchozích dvou témat dokumentů poněkud liší. Zpočátku sledujeme příběh obyčejných lidí, kteří se od společenské normy nijak neodlišují. V tom shledávám jistou výhodu dokumentu. Rodinná problematika je téma, které je blízké nám všem. V učebnicích výchovy k občanství pro základní školy nalezneme vždy téma rodiny. Rodinná problematika prochází napříč všemi ročníky 2. stupně. Velký prostor je rodině věnován zejména v šestém a sedmém ročníku. (Valenta, 1996, 1997)

V dnešní době, kdy je rozvodovost na poměrně vysoké úrovni oproti minulosti, je tento dokument stále aktuální. Žáci se tak přes dokument dotknou i dnešní problematiky. Otevírají se zde témata: rozvodu, situace matek samoživitelek, finanční rodinné problémy, nezaměstnanost a společenské vztahy. V tomto ohledu považuji dokument Marcela ve výuce za velice přínosný. Časosběrná metoda krásně zachycuje i dobovou atmosféru. Proměnu z Československa na samostatnou Českou republiku. Okrajově se tak dokument dotýká například i vstupu České republiky do Evropské unie v roce 2004. Politika, Evropská unie a právo jsou obsaženy v kapitole Základy práva v České republice v učebnicích pro osmý ročník. (Urban, 2013)

Samotný příběh plný zvratů a nelehkých okamžiků inspiroje k zamyšlení nad životem a jeho možné ovlivnitelnosti. Díky pohledu do života obyčejné ženy tak žáci mohou zhodnotit své hodnotové postoje a diskutovat nad daným tématem. Dokument *Marcela* nabízí mnoho témat, kterým lze následně věnovat v hodině prostor a připravit na ně různé aktivity.

9. ZÁVĚR

Tato bakalářská práce je zaměřena na specifický druh dokumentární tvorby, který v českém prostředí není příliš rozšířený. Snažila jsem se časoběrný dokument nejprve představit. K tomu slouží především teoretický úvod, který dává nahlédnout do pozadí vývoje dokumentu v kinematografické historii. Teoretická část také nabízí několik možností, jak lze dokumentární film chápat a jak bývá dělen. Následně se věnuji charakteristice samotného časoběrného dokumentu a jeho tematickým okruhům. Informace v první části práce jsou nezbytné proto, abychom dokázali časoběrný dokument zařadit a chápali jeho specifické rysy. Vzhledem k politickým vlivům v historii a problematickému financování zjišťujeme, že časoběrný dokument má u nás poměrně mladou historii a stal se významnějším za posledních 25 let.

V následující kapitole popisují filmaře - dokumentaristy, kteří dle mého názoru (na základě prostudovaných zdrojů) s časoběrným dokumentem úzce souvisí. Hlavní osobností časoběrného dokumentu je režisérka Helena Třeštíková.

Žena, kterou plynutí času fascinovalo natolik, že časoběrnou metodu využívá již třetí desetiletí, je v českém filmovém prostředí výjimečná. Pro bližší rozbor jsem vybrala tři časoběrné dokumenty této režisérky. Snímky jsem zvolila nezávazně na sobě. Brala jsem ohled zejména na tematiku a délku natáčení. Až později jsem zjistila, že sama Třeštíková je spojuje do jedné skupiny dokumentů, ve kterých sleduje osudy tří rozdílných osob. *Marcela – Katka – René*, to jsou dokumenty, které mají společností co říct a kterým dlouhodobost natáčení přidává na kvalitě a dokumentární hodnotě.

Práce ukazuje, že časoběrný dokument má krásnou vypovídající hodnotu, odhaluje život takový, jaký je a zaznamenává události, které lidská mysl občas rychle vytěsňuje. Považuji tedy za vhodné, aby společnost časoběrným dokumentům věnovala větší pozornost. Časoběrné dokumenty vyvolávají reflexi a hlubší zamyšlení, to považuji v dnešní době za pozitivní a přínosné. V textu se snažím objevit možné využití těchto dokumentů na školách. Ve své práci tak nabízím řadu variant využití časoběrných dokumentů ve výuce, a to zejména za pomoci podkladů RVP. Při náhledu do učebnic výchovy k občanství pro základní školy jsem pak došla k názoru, že časoběrné dokumenty, byť se opírají o jedno stěžejní téma, otevírají otázky na řadu podružných témat a problémů, které jsou ve výchově k občanství probírané. Časoběrné snímky ve výuce mohou bezesporu najít svůj prostor v řadě témat, a i v několika

vyučovaných předmětech. Výchova k občanství přesto nabízí největší škálu společenských problematik, které lze v kontextu s vybranými dokumenty řešit.

Časoběrné snímky by tak mohly najít více prostoru ve výuce výchovy k občanství na školách. Časoběrný snímek *Ptáčata* (viz kapitola 4.1) mě inspiroval i k myšlence, že žáci se na časoběrném dokumentu mohou podílet aktivně. Naskytuje se tak možnost točit krátký časoběrný film v rámci např. školní třídy a následně pak hodnotit jejich proměny během doby natáčení. Vzhledem k širokým možnostem časoběru věřím, že časoběrné dokumenty v budoucnu svou pozici posílí a budou vznikat další časoběrné snímky stejně vysokých kvalit, jako je tomu dnes.

10.ZDROJE

Časoběrné dokumenty

Katka, režie Helena Třeštíková, Česko, 2009, 90 min.

René, režie Helena Třeštíková, Česko, 2008, 83 min.

Marcela, režie Helena Třeštíková, Česko, 2006, 82 min.

Použitá literatura a internetové zdroje

Aerofilms. *René: Synopse* [online]. 2005 - 2014 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.aerofilms.cz/filmy/122-Rene/synopse/>

Aerofilms. *René: Rozhovor* [online]. 2005 -2014 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.aerofilms.cz/filmy/122-Rene/rozhovor/>

Aerofilms. *Marcela: Rozhovor* [online]. 2005 - 2014 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.aerofilms.cz/filmy/103-Marcela/rozhovor/>

Aerofilms. *Zlatý Ledňáček pro Marcelu* [online]. 2005 - 2014 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.aerofilms.cz/novinky/81-Zlaty-lednacek-pro-Marcelu/>

Bonton ateliéry Zlín. *Historie společnosti* [online]. 2011 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ateliery.cz/cz/historie.html>

BREGANT, Michal. *Avantgardní tendence v českém filmu*. In: Filmový sborník historický. 1. vyd. Praha : Český filmový ústav, 1992, (s. 137-174) Sborníky historie, 231 s. ISBN 80-700-4023-8.

Cena Koutecký. *Cena Pavla Kouteckého* [online]. 2011 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://cenakoutecky.cz/cena-pk>

Cena Koutecký. *Vítězové* [online]. 2011 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://cenakoutecky.cz/vitezove>

Cena Koutecký. *Pavel Koutecký. FILM A SOCIOLOGIE* [online]. 2011 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.cenakoutecky.cz/filmografie-pk>

Česká televize. *Bratři Lumièrové - první archiváři pohybu* [online]. 2010 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/111056-bratri-lumierove-prvni-archivari-pohybu/>

Česká televize. *Ptáčata* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267754387-ptacata/4242-o-projektu/>

- Česká televize. *Hledači pevného bodu* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1040342848-hledaci-pevneho-bodu/>
- Česká televize. *Když v tom jedou ženy* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267743819-kdyz-v-tom-jedou-zeny/>
- Česká televize. *Pavel Koutecký* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/pavel-koutecky/>
- Česká televize. *Katka* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-04]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10210150777-katka/>
- Česká televize. *Rozhovor s Helenou Třeštíkovou* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-04]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10210150777-katka/20856226912/4333-rozhovor-s-helenou-trestikovou/>
- Česká televize. *Snímek Katka nominován na Prix Europa* [online]. 2011 [cit. 2014-04-04]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/135021-snimek-katka-nominovan-na-prix-europa/>
- Česká televize. *René* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10109042705-rene/20656226200/2466-o-desitkach-dopisu-na-cestech-mezi-vezenim-a-svobodu/>
- Česká televize. *Marcela* [online]. 1996 - 2014 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10130556104-marcela/20656226458/1805-rozhovor-s-helenou-trestikovou/>
- Česká televize. *Vojtěch Lavička: Nikdy ničeho nelituju* [online]. 2013 [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/220456-vojtech-lavicka-nikdy-niceho-nelituju/>
- Česká republika. *Historie české kinematografie. MINISTERSTVO ZAHRANIČÍ*. [online]. 2010 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.czech.cz/cz/66824-historie-ceske-kinematografie>
- Česko - slovenská filmová databáze. *Helena Třeštíková* [online]. 2001 - 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/15379-helena-trestikova/>
- Člověk v tísni. *O nás* [online]. 2013 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.clovekvtisni.cz/cs/o-nas>
- Člověk v tísni. *Historie* [online]. 2013 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.clovekvtisni.cz/cs/historie>
- DOC ALLIANCE. *Tomáš Škrdlant* [online]. 2014 [cit. 2014-04-17]. Dostupné z: <http://dafilms.cz/director/1293-tomas-skrdlant/>

Drop In. *Historie Drop In* [online]. 2014 [cit. 2014-04-17]. Dostupné z: <http://www.dropin.cz/index.php/historie-drop-in>

Film a Sociologie. *O Filmu a Sociologii* [online]. 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.filmasociologie.cz/>

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Akademie múzických umění, 2004, 507 s. ISBN 80-733-1023-6.

HANSEN ČECHOVÁ, Barbara. *Lze vyučovat moderní dějiny pomocí filmu?*. Rodina a škola, 2010, 57(9), s. 18-19. ISSN 0035-7766.

HOUDEK, Lukáš a Radka STEKLÁ. *Helena Třeštková: Droga je daleko mocnější, než jsem tušila*. In: Romano Vodori [online]. 2011 [cit. 2014-04-04]. Dostupné z: <http://www.romanovodori.cz/s-o-s/helena-trestikova-droga-je-daleko-mocnejsi-nez-jsem-tusila/>

HRABICA, Pavel. *Dokument v době mobilové: Rozhovor Helena Třeštková*. ČD pro vás. 2014, roč. 5, č. 3, s. 7-10.

IDNES.cz. *Třeštková vyhrála cenu za nejlepší evropský dokument* [online]. 2007 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/trestikova-vyhrala-cenu-za-nejlepsi-evropsky-dokument-piz-/filmvideo.aspx?c=A071111_153438_filmvideo_ost

Institut dokumentárního filmu. *Helena Třeštková* [online]. 2014 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.dokweb.net/cs/dokumentarni-sit/profesionalove/trestikova-helena-5574/?groupId=9&country=2&participant=&palpha=20&pfulltex>

Jeden svět na školách [online]. 2013 [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://www.jsns.cz/>

Jeden svět. *Katka* [online]. 2011 [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://jedensvet.cz/2011/filmy-a-z/18037>

KALLISTA, Jaromír. FAMU. *Filmová produkce* [online]. 2010, Praha [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc

KONUPČÍK, Pavel. Školní vzdělávací programy. Masarykova univerzita [online]. 2007 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: http://svp.muni.cz/autor_dokumenty.php?aid=1422

KRÁTKÁ, Jana a Patrik VACEK. *Audovizuální edukace jako součást mediální výchovy*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2008, 83 s. ISBN 978-802-1046-849.

KŘÍŽKOVÁ, Lucie. *Helena Třeštková a její časosběrný dokument*. Brno, 2008. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita.

Láska v hrobě. *O filmu* [online]. 2012 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.yekotfilm.cz/laskavhrobe/o-filmu.php>

Magazín FiftyFifty. *Festival Jeden svět začíná* [online]. 2007 [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://www.fiftyfifty.cz/festival-jeden-svet-zacina-9043040.php>

MŠMT. *Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání* [online]. 2013 - 2014 [cit. 2014-04-05]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/upraveny-ramcovy-vzdelavaci-program-pro-zakladni-vzdelavani>

NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 1. vyd. v nakl. AMU. Praha: Filmový ústav, publikační odd., 1968, 326 s.

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary* [online]. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2001 [cit. 2014-04-03]. ISBN 0253214696

Novinky.cz. *Dokumentarista Pavel Koutecký zemřel při natáčení* [online]. 2006 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/82873-dokumentarista-pavel-koutecky-zemrel-pri-nataceni.html>

NOVOTNÝ, Tomáš. *100+1 světoznámých mužů*. Pardubice: Mayday, 2007, 413 s. ISBN 978-80-86986-28-9.

Občan Havel. *O filmu* [online]. 2008 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://www.obcanhavel.cz/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=32

PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-858-3954-

RAUŠOVÁ, Zuzana. *České premiéry na Jednom světě: Heydrichův pamětník i Nevítaní „naslepo“*. In: IDNES.cz [online]. 2010 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/ceske-premiery-na-jednom-svete-heydrichuv-pametnik-i-nevitani-naslepo-1ew-/filmvideo.aspx?c=A100308_135322_filmvideo_zra

Romea.cz. *Hlavní cenu festivalu Jeden svět získal brazilský snímek U soudu* [online]. 2008 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.romea.cz/cz/zpravy/hlavni-cenu-festivalu-jeden-svet-ziskal-brazilsky-snimek-u-soudu>

SPÁČILOVÁ, Mirka. *Občan Havel má delší verzi*. In: IDNES.cz [online]. 2008 [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/obcan-havel-ma-delsi-verzi-pribyl-forman-a-gulas-f50-/filmvideo.aspx?c=A080304_927407_filmvideo_kot

SPÁČILOVÁ, Mirka. *Poprvé jsem chtěla zasáhnout do děje, říká Třeštíková k dokumentu Katka*. In: IDNES.cz [online]. 2010 [cit. 2014-04-04]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/poprve-jsem-chtela-zasahnout-do-deje-rika-trestikova-k-dokumentu-katka-1mr-/filmvideo.aspx?c=A100114_161306_filmvideo_tt

SPÁČILOVÁ, Mirka. *Nedávejte dětem tolik volnosti, říká narkomanka Katka z filmu Třeštíkové*. In: IDNES.cz [online]. 2010 [cit. 2014-04-04]. Dostupné z:

http://kultura.idnes.cz/nedavejte-detem-tolik-volnosti-rika-narkomanka-katka-z-filmu-trestikove-14m-/filmvideo.aspx?c=A100310_190546_filmvideo_tt

STRACHOTA, Karel. *Základy dokumentárního filmu* [online]. Editor Tereza Porybná, Helena Zajícová. Praha: Člověk v tísni, 2012, 84 s. [cit. 2014-04-02]. ISBN 978-80-87456-24-8.

ŠEVČÍKOVÁ, Martina. *Je mi 23 a jsem...* Brno, 2010. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita.

ŠTOLL, Martin. *Hundred years of Czech documentary film, 1898-1998: a brief history of Czech non-fiction film*. Vyd. 1. Praha: Malá Skála, 2000, 72 p. ISBN 80-902-7770-5.

ŠTOLL, Martin a kol. *Český film: režiséři-dokumentaristé*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2009, 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena, René PLÁŠIL a Marie HOMOLOVÁ. *René: příběh filmu - dopisy z vězení*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009, 142 s. ISBN 978-807-1069-669.

URBAN, Michal. *Občanská výchova 8: učebnice pro základní školy a víceletá gymnázia [Nová generace]*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 2013. 94 s. ISBN 978-807-2388-998.

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 6. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1995. 112 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020803688

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 7. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1996. 119 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020803912

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 8. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1997. 116 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020804390

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 9. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1998. 101 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020804765

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 6. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1995. 112 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020803688

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 7. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1996. 119 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020803912

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 8. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1997. 116 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020804390

VALENTA, Milan. *Občanská výchova pro 9. ročník*. 1. vyd. Praha: Práce, 1998. 101 s. Učebnice pro základní školy. ISBN 8020804765

ZBUDILOVÁ, Helena a Helena PAVLIČIKOVÁ. *Výchova k občanství v praxi (náměty pro praktikující studenty občanské výchovy)*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2013, 111 s. ISBN 978-80-7394-437-7.