

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM**

2016-2017

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Filip Mareš**

**Historie dokumentárního filmu a sociální dokument**

Praha 2017

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. ThDr. Radek Mezuláník, Ph.D.

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR COMBINED (PART TIME) STUDIES**

**2016-2017**

**BACHELOR THESIS**

**Filip Mareš**

**History of documentary film and social documentary**

Prague 2017

The Bachelor Thesis Work Supervisor: PhDr. ThDr. Radek Mezuláník

## **Prohlášení**

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 3.5. 2017

*Filip Mareš* .....

*vlastnoruční podpis*

## **Poděkování**

Především bych rád touto cestou poděkoval vedoucímu bakalářské práce panu PhDr. ThDr. Radku Mezuláníkovi, Ph.D. a paní PhDr. Soně Štroblové za cenné rady a veškerý čas, který mi oba dva věnovali, dokumentaristce Silvii Dymákové za velmi emotivní rozhovor a její drahocenný čas, mým rodičům a dceři Nele.

## **Anotace**

Předložená bakalářská práce seznamuje případné zájemce o danou problematiku s historií dokumentárního filmu a s vývojem kinematografie. Přestože film zdaleka nepopsal tolik stránek historie jako jiná umění, např. hudba, literatura nebo umění výtvarné, historie jeho vzniku je vzhledem k četnosti a různorodosti tvorby, velmi bohatá.

V prvních kapitolách seznamuje čtenáře s teoretickými aspekty dokumentární tvorby, jako jsou jeho vymezení vůči jiným disciplínám, podstata a poslání dokumentární tvorby. Je to právě dokumentární film, který dokáže zachytit autentický život na projekčním plátně. V práci je rovněž uvedena stručná historie dokumentárního filmu, přičemž vynálezu kinematografu, s přičiněním bratří Lumiérů, je v práci věnován dostatek prostoru.

Dále následuje rozbor žánrů dokumentární tvorby a specifikace žánru sociálního dokumentu. V další části se práce věnuje tvorbě sociálního dokumentárního filmu. V závěru se práce snaží nastínit vývoj kinematografie v bývalém Československu a České republice.

Velmi podnětnou součástí předložené bakalářské práce je rozhovor s publicistkou Silvií Dymákovou, přičemž hlavním tématem našeho rozhovoru byl prozatím její největší dokument Šmejdi, mapující problematiku předváděcích akcí. Právě díky tomuto dokumentu je patrné, jak dobře natočený dokumentární film a vhodně zvolené téma ze života může ovlivnit i naše zákony.

Pro určitou představu o finanční stránce tvorbě dokumentu je v příloze uveden rozpočet filmu Sociální poprava.

Téma práce bylo přínosné a to z toho důvodu, že právě dokumentární film je některými diváky, především těmi mladšími, vnímán jako zcela nezáživný a oni tak dávají přednost jiným žánrům, bez možnosti vlastního obohacení. Především historie filmu a vynález kinematografu je velmi zajímavým námětem pro další studie.

**Klíčová slova**

Dokumentární film, kinematograf, filmové metody, filmová řeč, filmový štáb, historie dokumentárního filmu, preprodukce, produkce, postprodukce, sociální dokumentární film, výroba dokumentárního filmu, žánry dokumentárního filmu

## **Annotation**

This bachelor thesis introduces potential applicants with the issue of the history of documentary film and cinematography. Though the film did not report nearly as many pages of history like the other arts, eg. music, literature or visual art, the history of its creation is given the multiplicity and diversity of creation, very rich.

In the first chapter introduces the reader to the theoretical aspects of documentary film making, such as its definition to other disciplines, the nature and mission of documentary film making. It's just a documentary that manages to capture the authentic life on the screen. It also contains a brief history of documentary film, with the invention of cinema, with endeavor brothers Lumière, a work devoted ample space.

This is followed by an analysis of genres of documentary film and social documentary genre specifications. The next section is dedicated to creating a social documentary. In conclusion, the work tries to outline the development of cinema in Czechoslovakia and the Czech Republic.

A very valuable part of my bachelor thesis is an interview with columnist Silvia Dymáková, the main topic of our conversation was far its biggest shoddy document mapping the issue of demonstrations. Now thanks to this document shows how well filmed documentary and well chosen theme of life can affect our laws. For some insight into the financial aspects of drafting the document mention in the annex next budget film social execution.

The topic I chose because it was documentary is some viewers, especially younger ones, I see as totally boring, and so they prefer other genres, without the possibility of self-enrichment. Above all, the history of film and the invention of cinema is a very interesting subject for further study.

## **Key words**

Documentary film, film techniques, film language, film crew, history of documentary films, preproduction, production, postproduction, social documentary film, production o, documenatry film, documentary film genres

## OBSAH

ÚVOD .....	9
<b>1 LITERÁRNÍ REŠERŠE .....</b>	<b>11</b>
<b>2 DOKUMENTÁRNÍ FILM .....</b>	<b>15</b>
2.1 Podstata a poslání dokumentárního filmu .....	16
2.2 Žánry a pojetí dokumentárních filmů .....	18
2.3 Raný vývoj dokumentárního filmu .....	20
<b>3 SOCIÁLNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM .....</b>	<b>26</b>
3.1 Vznik, vývoj a výroba sociálního dokumentárního filmu .....	26
3.2 Financování a koprodukce .....	30
3.3 Produkce a filmová řeč .....	32
3.4 Filmový štáb .....	35
3.5 Postprodukce a střih .....	39
3.6 Historie sociálního dokumentárního filmu v Československu a České republice .....	42
ZÁVĚR A DISKUSE .....	49
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ .....	51
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>54</b>
<b>Příloha č. 1 – Rozhovor s dokumentaristkou Silvií Dymákovou .....</b>	<b>I</b>
<b>Příloha č. 2 – Rozpočet filmu Sociální poprava .....</b>	<b>IV</b>
<b>Příloha č. 3 – Fotodokumentace .....</b>	<b>VII</b>



## ÚVOD

Lidská snaha zobrazovat v co nejautentičtější míře bezprostřední okolí člověka prochází již od pradávna všemi odvětvími lidské tvořivé činnosti. Na sklonku 19. století se představily senzativnímu publiku pohyblivé obrázky, které byly předznamenáním vzniku filmového umění jako nového technického a kulturně estetického média. Zárodky toho, čemu dnes říkáme dokumentární film, od stručného záznamu až po krátkou reportáž ze života, nacházíme již v samých počátcích kinematografie. Vždyť čím jiným, než-li krátkými záběry aktualit, byly první filmy bratří Lumiérů? Právě bratři Lumiérové jsou považováni za vynálezce kinematografu, nicméně jak bude dále vysvětleno v předložené práci, není tomu úplně tak.

Objevila se však i jiná možnost, jak využít kinematograf. Kinematograf se stává nástrojem vědeckého poznání. Prostřednictvím snímací kamery lze zachytit i pohyby pouhým okem nezaznamatelné. Díky lidské zručnosti byly vytvořeny kamery, které lze jako sondu zavést do lidského organismu a podniknout tak fascinující putování napříč lidskými orgány.

Tvrdí se, že neexistuje na zeměkouli civilizovaná země, kde by badatelé nepřipisovali vynález kinematografu některému ze svých krajanů nebo kde by alespoň netvrdili, že rozhodující kroky v tomto směru byly podniknuty právě v jejich vlasti.

V posledních pěti letech můžeme hovořit o rozmachu sociálních dokumentů, což je podpořeno větším zájmem dorůstající generace o svoje okolí, a rozmachem internetu a sociálních sítí. Nejsilnějším dokladem síly sociálních dokumentárních filmů se stal snímek Šmejdi, z roku 2013 novinářky a režisérky Silvie Dymákové, který pojednává o násilných a protizákonných praktikách spojených se zájezdovými předváděcími akcemi pro seniory. Osobně jsem se, díky svojí mamince, s těmito praktikami setkal a jsem rád, že paní Dymáková našla odvahu tento dokument natočit a sdělit národu, že za dveřmi obyčejných, vesnických hospod se děje něco nekalého.

Cílem předložené bakalářské práce bylo zmapovat stručnou historii dokumentárního filmu, získat jakousi ucelenou představu o vývoji kinematografu a zmínit důležité osobnosti, díky kterým můžeme filmy vůbec sledovat.

Kvalitních dokumentárních filmů vznikla v poslední době celá řada, nicméně mezi těmi zdařilými, které na mne nějakým způsobem zapůsobily, patří právě výše zmiňovaný dokument Šmejdi. Silvie Dymáková se právě díky tomuto dokumentu vryla mnohým divákům do povědomí. V souvislosti s tímto jsem se rozhodl, požádat paní Dymákovou o rozhovor. Byl jsem velmi poctěn, když si na mne paní Dymáková udělala čas a výsledek našeho rozhovoru lze nalézt v praktické části práce.

Další část práce se věnuje problematice sociálního dokumentu, od jeho vzniku, vývoj až po finanční stránku věci. Fakt, že natočení nejen sociálního dokumentu je mj. především otázkou financí, ukazuje rozpočet na film Sociální poprava, který je pro představu uveden v příloze na konci práce.

# 1 LITERÁRNÍ REŠERŠE

Jak se vlastně zrodil film? Dochované historické prameny poukazují na kresby zvířat v altamirských jeskyních, na nichž zdvojené kontury nohou jsou vykládány jako primitivní rozfázování pohybu běžícího zvířete (Bartošek, 1985, str. 13). S prvními nesmělými krůčky filmové tvorby, na sklonku 19. století, se postupně rozšiřoval okruh těch, kteří vyjadřovali své postřehy, pocity a dojmy ze světa na filmovém plátně. Za více než devadesát let své existence se film stal uměním masového dosahu a vlivu (Toeplitz, 1989, str. 7). Zárodky toho, čemu dnes říkáme dokumentární film, od stručného záznamu až po krátkou reportáž ze života, nacházíme již v samých počátcích kinematografie (Toeplitz, 1965, str. 149).

Toeplitz (tamtéž, 1965) dále uvádí, že s příchodem fotografie a později s vynálezem kinematografu se možnosti zachycení lidské činnosti nejvíce přiblížily realitě. Již první dochované filmy Thomase Alvy Edisona, či bratrů Louise a Augusta Lumiérových, zobrazují všední život, zatímco snaha o narativní strukturu přišla až později (krátké skeče, jako např. *Pokropený kropicč*). Vůbec první projekce filmů bratrů Lumiérových se konala v Paříži dne 22. 3. 1895. Mezi zcela nenáročných scénky ze života patřily tehdy např. „Dělníci vycházející z továrny bratří Lumiérových“, „Snídaně dítěte“ nebo „Příjezd vlaku do stanice La Ciotat“.

V našich zemích se objevil kinematograf poprvé 15. července 1896 v Karlových Varech, krátce nato v Mariánských Lázních, 11. srpna v Brně a začátkem října v Ústí nad Labem a v Ostravě (Bartošek, 1985, str. 16). Teprve promítnutím na plátno dostaly tyto přirozené a ze života známé situace určitý smysl (Michalek, 1980, str. 141).

Prosté pokusy zachytit život hledáčkem kamery přinášely objevy nových elementů jazyka filmu a vnucovaly mu první pravidla. Vše, co vzešlo z této chutě zaznamenat, bylo závažné a cenné. Tento rys prolíná celou historií kina, obohacuje neustále jeho jazyk a spoluvytváří jeho estetiku. Nikdy však nehrál nejzávažnější roli, vždycky byl rysem zároveň důležitým i vedlejším.

Jak ovšem vysvětluje Toeplitz (1989, str. 27), nejčastějším důvodem krátkého trvání filmů bratří Lumiérových, byly technické nedokonalosti a nedostatky. Promítané obrazy byly rozkmitané, filmový pás se často trhal, obtížné bylo natáčení, ale i vyvolání filmového pásu. V přísném slova smyslu bratří Lumiérové tedy nebyli vynálezci filmu;

jejich zásluha spočívá v tom, že vynález dovedli do konce a prakticky využili výsledky práce mnoha svých známých i neznámých předchůdců. Hmotné zabezpečení jim totiž dovolovalo věnovat se výzkumu soustředěně a bez zbytečného spěchu. Přístroj bratrů Lumiérových byl po technické stránce mnohem dokonalejší, než jiné projekční přístroje té doby. Do značné míry je to zásluha mechanika a konstruktéra ing. J. Carpentiera, který podle instrukcí bratrů Lumiérových dlouho konstruoval prototyp kinematografu.

V letech 1895-1896 natočil Louis Lumière jako kameraman i režisér asi 40 filmů o průměrné délce 20 metrů. Od roku 1896 zaměstnává kameramany, kteří pro firmu bratrů Lumiérových natáčejí reportážní snímky v různých zemích světa. Od roku 1905 se Louis Lumière přestává zabývat produkcí filmů a věnuje se výhradně výrobě fotografických papírů, přístrojů a svítkových filmů. V meziválečném období byla firma bratrů Lumiérových zlikvidována. Až do dnešních dnů se v archívech dochovalo několik filmů natočených bratry Lumiérovými, filmů, které prozrazují hranice ctizádnosti svých autorů (Toeplitz, 1965, str. 16).

Už na samém počátku kina, když pominulo první okouzlení z toho, že před očima publika se děje něco, co vypadá jako život, zájem o film opadl. Lidové publikum netoužilo po dokumentárním zobrazování. Tento stav trval několik let. Souboje nakonec vyhrály nikoliv skutečné záběry ze života, ale obrázky fiktivní, přenesené sem z jiných umění vypravěčského typu. Ty teprve rozhodly o podobě a intenzitě kina ve 20. století.

Tyto první zkušenosti kina jsou významné. Rozvoj filmového jazyka neprobíhal přirozeným způsobem. Film nevyužíval možností, které byly z hlediska pružnosti a bohatosti jazyka nejplodnější. K výběru docházelo pod tlakem publika – jeho zájmů, zvyků a požadavků.

V řadě vynálezců a předchůdců kinematografu má své čestné místo i český fyziolog Jan Evangelista Purkyně. Sestrojil již ve čtyřicátých letech 19. století, přístroj zvaný kinesiskop, kde poprvé uplatnil rotační závěrku, dodnes užívanou. Přísluší mu rovněž prvenství: předváděl vědcům i posluchačům „tepající srdce“ a „krevní oběh“ (Toeplitz, 1965, str. 11). Autor na toto téma dále uvádí, že zásluhu na vynálezu kinematografu, jednoho z nejzávažnějších jevů naší doby, nelze připsat jediné zemi nebo jedinému vynálezci.

Jak Michalek (1980, str. 63) dále doplňuje, největším otřesem, jaký film prožil, a který zároveň přinesl i nejzákladnější přeměnu jeho estetických struktur a vnitřního

obsahu, byl vynález zvuku – nebo přesněji vynález optického zápisu zvuku na filmovém pásku. Film se náhle stal úplně něčím odlišným. Dříve se ve svých nejlepších dílech přibližoval pantomimě a baletu. V onom památném roce se přiblížil divadlu a operetě. A když posléze ovládl nově získané výrazové prostředky a nabyl zralost, přiblížil se k literatuře.

Sociální dokument, v jehož středu stojí ideje a sám člověk jako objekt zájmu, je nositelem sdělení především ze společenského hlediska a estetické ambice autora nebývají zpravidla na prvním místě, jako tomu může být u jiných dokumentárních filmů. Autor se snaží svým dílem oslovit společnost zmapovaným jevem a přispět k řešení nebo debatě o problému, kterému se věnuje. Nezřídka bývá sociální dokumentární film zařazen do širšího kontextu snahy autorů vyvolat kýžený dojem a samotný film může být pouhým nástrojem k představení cílů.

Především v posledních dekádách dvacátého století zažívá sociální dokumentární film nebývalý rozmach, jednak díky technologickému pokroku, který usnadňuje filmování za čím dál tím obtížnějších podmínek a vyžaduje k obsluze filmové techniky čím dál méně osob, ale především díky všeobecné liberalizaci, která otevřela témata, jež byla v minulých dobách zapovězena.

V Československu byla pozice sociálních dokumentárních filmů ztížena především rigidností státních schvalovacích orgánů, které se bránily jakékoliv snaze ukázat společnost v jiném světle, než představoval oficiální proud. Po Sametové revoluci pak byl zájem o dokument všeobecně utlumen přívalem nových filmů především americké provenience, které zaplavily kina i televizní obrazovky, a v atmosféře porevoluční euforie nebyly dokumentární filmy diváky vyhledávány. K masovému znovuobjevení fenoménu sociálního dokumentárního filmu dochází až s přelomem tisíciletí. V českém prostředí největší zlom přichází s filmem *Český sen*, který ukazuje zrod fiktivního nákupního střediska. Tento film vzbudil řadu vášní o síle a pravdivosti mediálních kampaní a rozproudil debatu na všech úrovních včetně vstupu České republiky do Evropské unie. Byl to právě *Český sen*, který pomohl ukázat novou sílu dokumentárních filmů. *Český sen*. [online]. [cit. 2017-1-14].

Michalek (1980, str. 137) se v této souvislosti zamýšlí nad otázkou, jaký vliv má tedy dokumentární film či film jako takový na diváky? V této oblasti, kterou sociologové a psychologové stále zkoumají, dochází ke sporům. Kvetou tu legendy i

demagogie. Dle některých názorů je vliv filmu ohromný. Film může převychovat celou společnost a měnit její způsob myšlení, vést lidi ke zločinům nebo šlechtnosti. Podle některých názorů je kouzelným nástrojem a lidé za ním jdou jako za čarodějem. Jiní se na druhou stranu domnívají, že film nezanechává žádné trvalejší stopy. Stále je zde však přesvědčení, zrozené v dřívějších staletích, že každé umění má vliv na dějiny.

Až dosud jsme o působení filmu hovořili jako o bezprostřední sugesci, která formuje lidské jednání. Ale existuje také sféra nepřímých a přitom nesmírně důležitých reakcí. Jde o formování lidské osobnosti a jejího vědomí a také o procesy, z nichž se krystalizuje to, co nazýváme postojem člověka vůči jim, vůči sobě i světu. Sem patří i mechanismy, které kontrolují naše jednání, řídí náš výběr a vykreslují naši společenskou, ideovou a morální podobu. V této sféře patří film mezi podněty, které formují lidskou jednotku.

Michalek (1980, str. 160) dále dodává, že dokumentární proud měl vliv na celé vlny současného filmu a v první řadě na neorealismus. Snaha zachytit kamerou lidskou existenci bez příliš vyumělkovaných dramatických, vypravěčských a situačních konstrukcí, poznamenala současný film pro náročné diváky. Formování filmového jazyka bylo tedy neobyčejně složité a nejednotné ve svých estetických, myšlenkových a i společenských aspiracích. Boj mezi tím, co film ve spěchu pohltil z ostatních druhů umění a tím, co se snažil vytvořit z vlastních prostředků, byl vždycky nerovný. Někdy se zdálo, že jeho vývojový cyklus je zakončen a film nyní bude využívat toho, čeho už dosáhl. A přesto se film neustále vyvíjí. Mezi první nepřiliš zdařilou scénou zachycující dělníky vycházející z továrny bratří Lumiérů a posledním filmem Bergmana není menší rozdíl, než mezi malbami jeskyně Altamiri a plátny Picassa. V oblasti kina se jen vývoj projevil v několika desetiletích, zatímco v malířství potřeboval tisíce let.

## 2 DOKUMENTÁRNÍ FILM

Co je to vlastně dokumentární film? Původní latinské slovo „*documentum*“ znamená doklad, důkaz, svědectví, ale také naučení či výstrahu. Druh filmu, kterému říkáme dokumentární, má bezpochyby možnosti tím vším být. Dokumentární film je dokonce starší, než film hraný, jak to dokazuje prehistorie filmu, i první filmy bratří Lumiérů, které byly pouhými záznamy skutečně probíhajících událostí. Vedle pravého dokumentu, autentického záznamu, se však brzy zrodil i dokument rekonstruovaný, ukazující žádostivému obecnstvu nejnovější události, při nichž nemohli být přítomni nejen diváci, ale ani kameraman. Tyto dva hlavní proudy dokumentu existují dodnes, přičemž rekonstruovaný dokument je většinou natáčen na místech, kde událost skutečně proběhla a pokud možno s jejími skutečnými účastníky (Bernard, Frýdlová, 1988, str. 114).

Přesné vymezení tématu "co je dokumentární film" je poněkud obtížné a vyžaduje širší záběr tohoto pojmu. Samotní odborníci, kteří se tomuto filmovému odvětví věnují celou svou kariéru, se mnohdy nemohou shodnout na přesné definici dokumentárního filmu.

Nejtypičtějším způsobem vyhranění dokumentárního filmu bývá zpravidla jeho vymezení vůči filmu hranému. Rudolf Adler, významná osobnost českého dokumentárního filmu a pedagog pražské FAMU na katedře dokumentární tvorby, uvažoval ve svém díle *Cesta k filmovému dokumentu*, jak se může dokumentární film vůči hranému vymezovat. Mimo klasické rozdíly, jako může být například práce s osobami ve filmu (herec/autentická postava), stejně jako s prostředími (studio/reálný prostor), došel k tomu, že hlavní a podstatný rozdíl tkví v osobě autora a jeho tvůrčí imaginaci (Adler, 2001, str. 17). Dalo by se tedy říci, že nejvíce určujícím faktorem dokumentárního filmu je přístup jeho autora k látce, kterou se zabývá, a jeho vidění světa a potřeba sdělení, které se snaží divákovi předat skrze natočený materiál. Dle mého názoru je k vysvětlení pojmu nejbližší režisér prvního dlouhometrážního dokumentu *Nanuk - člověk primitivní* Robert Flaherty, který uvádí: "*Předmětem dokumentárního filmu, tak jak jej chápu já, je život ve tvaru, v jakém skutečně existuje.*" (Adler, 2001, str. 17). Toeplitz (1965, str. 171) k tomu doplňuje, že film *Nanuk, člověk primitivní*, dokázal shrnout všední, prosté události v drama, které nejen vypravovalo o

Nanukovi, ale bylo do jisté míry symbolem boje člověka s přírodou o chléb, světlo a život. Jako sladká památka na tento staříčkový film žije v našich kinech nanuk a eskymo do dnešního dne, i když si jejich výrobci asi nespojují tyto názvy s dokumentaristou R. J. Flahertym a jeho dílem.

## 2.1 Podstata a poslání dokumentárního filmu

Existuje množství poststrukturalistů, kteří se mohou mýlit už v samotném počátku, když si dokument vymeží zavádějícím způsobem. Definují tento druh podle specifického užití filmu či videa, které spolu s dalšími filmovými technikami "zajišťují" či lépe "předstírají" důvěrný vztah ke skutečnosti. Tento důvěrný vztah je střídavě popisován jako předpokládaná transparentnost, nezprostředkovaný záznam či klamný nárok na čistou pravdu. Dokumenty jsou, jinými slovy, z podstaty ambivalentní, protože předstírají, že jsou něčím, čím ve skutečnosti nejsou, tedy nezprostředkovaným záznamem. Autorka dále uvádí, že kupříkladu Michael Renov píše, že dokument „bývá nejčastěji motivován touhou odhalit objevené možnosti kamery, což je impuls nezřídka doprovázený přiznáním procesu, skrze nějž se reálně proměňuje“.

To ovšem předpokládá fakt, že pokud film doslovně nepřizná svou vnitřní výstavbu, pak může vypadat jako průhledný a nezprostředkovaný záznam. Jiní teoretici poznamenávají, že tvrzení o "vyšší poznávací autoritě" upevňuje pojem dokumentu a různé strategie ověření jen potvrzují tato tvrzení a značí "spontánní, nekonvenční odmítnutí procesu zprostředkování." (Boháčková, K. Dva přístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu. [online]. [cit. 2017 – 1 - 10].)

Lidem 20. století již nestačí vědět a číst o událostech a pohromách, které se odehrávají na světě. Chtějí je vidět. Počínajíc koncem druhého dvacetiletí našeho století objevuje se postava fotoreportéra a vzápětí za ním i filmového kameramana při každé významné události, katastrofě, doprovází společenské skandály a epochální chvíle dějin (Toeplitz, 1965, str. 150).

O každém uměleckém díle (obrazy, plastiky, sochy i dokument) se dá říci, že má svá poslání. Tedy sdělení, které se autor prostřednictvím svého díla snaží divákovi předat a dát tak svému výtvoru smysl. Nebo by to tak být mělo. U většiny



dokumentárních filmů je jejich posláním představit divákovi co možná nejobjektivnější zobrazení reality. Což se naskýtá v momentě, pokud autor natáčí v reálném prostředí mezi reálnými lidmi (Surmanová, K. Dokumentární film – Co je to dokumentární film? [online]. [cit. 2017-1-10].) Mnohdy autor jde se svojí kůží na trh, protože v některých případech se z obyčejného dokumentu vyklubou důkazy o něčí vině. V tomto případě pak můžeme obdivovat ty, kteří pro to, aby opravdovou realitu daného problému co nejvíce přiblížili divákovi, dávají svoji hlavu tzv. „na špalek“.

Způsobů natáčení a druhů přístupu k látce má autor filmu bezpočet. Volí pak způsob, který mu nejvíce konvenuje a připadá mu pro daný způsob vyprávění nejvhodnější.

Velmi klíčovou otázkou při vytváření dokumentárního filmu je pojetí místa a času. Tvůrce by měl pracovat s realitou v opravdovém a věrohodném prostředí, které existovalo před natáčením a bude zrovna tak existovat i po něm (Surmanová, K. Dokumentární film – Co je to dokumentární film? [online]. [cit. 2017-1-10]).

Většina dokumentaristů chce svému divákovi představit realitu tak, jaká ve skutečnosti je, tedy úplně a celistvě. Což je požadavek jen velmi obtížně splnitelný. Naráží na samotnou podstatu filmu, která zachycenou skutečnost deformuje, přetváří a podrobuje ji zvukové a především střihové skladbě. Důležitým aspektem je také to, že ač se autor může sebevíc snažit ukázat realitu objektivně, vždy do jeho práce vstoupí jeho osobní pohled, názory a preference. Film je pak určitým způsobem vystavený a je na něj nahlíženo nejen jako na záznam skutečnosti, ale především jako na prezentaci skutečnosti (Nelmes, 1996, str. 212). Jak k podstatě dokumentu doplňuje Toeplitz (1965, str.150), sám záběr autentické události nestane se ještě dokumentárním filmem, tak jako obyčejná fotografie ještě není uměleckým dílem. O tom, zda je dokumentární snímek uměním, rozhoduje schopnost dát všedním, autentickým faktům hlubší, obecnější platnost a vytěžit ze skutečných událostí jejich dramatický obsah.

Jestliže tvůrce dokumentárního snímku přijme tyto náležitosti za sobě vlastní a bude s nimi nadále vhodně nakládat, má šanci vytvořit film, jež se bude skutečnosti samé velmi blížit (Surmanová, K. Dokumentární film – Co je to dokumentární film? [online]. [cit. 2017-1-10]).

## 2. 2 Žánry a pojetí dokumentárních filmů

Jako jakákoliv jiná tvůrčí činnost, i dokumentární filmy můžeme dělit do subkategorií, nebo-li žánrů. K nim v čelních pozicích patří i etnografický a sociologický film. Guy Gauthier ve své knize „*Dokumentární film, jiná kinematografie*“ uvádí také další žánry jako filmy se sociálním obsahem, filmy historické, biografické, umělecké i vědecké. Tyto se však mohou někdy bránit pojmenování "dokumentární", neboť se jim to může zdát nedostatečné (Gauthier, 2004, str. 347).

Další žánrová rozdělení bychom mohli uvést podle Luboše Ptáčka, filmového teoretika, jenž člení dokumentární film na naučný, vědecký, publicistický a zpravodajský (Ptáček, 2000, str. 434). Georges Sadoul toto rozdělení doplňuje o dokumentární filmy turistické, cestopisné, zeměpisné, přírodopisné, etnografické, historické, sportovní, filmy technické, vojenské, průmyslové, a další (Sadoul, 1961, str. 167). Doplněním rozdělení dokumentárního filmu z žánrového hlediska může být dle Bernarda a Frýdlové (1988, str. 114) dokument lyrický, epický a dramatický, z hlediska stylu pak může být samostatným uměleckým dílem, dílem publicistickým (forma reportáže) či ryze účelovým, jak tomu bývá u dokumentů zachycujících pracovní postupy (např. ve výrobě, v lékařství, apod.). Zvláštní formou dokumentu je pak anketa, v níž tvůrce zachycuje názory lidí na určitý problém a výběrem jejich odpovědí demonstruje takové názory, které považuje za nejdůležitější.

Porybná, Zajícová (2012, str. 14) dále uvádí, že významnou složku dokumentárního filmu tvoří komentář, který buď zdůrazňuje rod filmu (např. báseň lyrizuje apod.), nebo a to nejčastěji, sděluje autorův názor na dokumentárně zachycený problém či událost.

Tak jako v jiných odvětvích, i u dokumentárního filmu může docházet, a dochází, u žánrů k jejich promísení a publikum tak může mít se zařazením příslušného sledovaného díla potíže. Žánry jsou povětšinou v řadě oblastí charakterizovány jako neurčité kategorie bez pevných hranic, které jsou určeny především zažitými konvencemi.

Dokumentární film lze také dělit podle přístupů autorů ke sběru materiálu a jejich vzájemnému prolínání. Tereza Porybná, Karel Strachota a Helena Zajícová je rozdělují na tři základní skupiny: V první řadě jde o filmy **výkladové**. Což je podle nich přesně to,

co si většina lidí pod pojmem "dokumentární film" představí. Tyto filmy oslovují diváky přímo a ukazují na realitu bez jakýchkoliv příkras. Často nás jimi provází hlas vypravěče, který vysvětluje, na co se díváme. Výkladový dokument je jako esej: prezentuje informace a případně předkládá přesvědčivé důkazy nebo interpretace konkrétních událostí. Tento typ dokumentárního filmu buď jasně sděluje, nebo mírně naznačuje, jaký zaujímá autor k tématu postoj.

Výkladové filmy zpravidla dokumentují události, které se již staly. Filmaři v nich často používají inscenované záběry pro ilustraci prezentovaných informací nebo k dotvoření uceleného pohledu. Výjimečně mohou používat i hrané sekvence. Někteří lidé tuto praxi kritizují, protože podle nich porušuje nepsanou dohodu dokumentaristy a diváka o zobrazování reality. Filmaři používající podobné postupy se ale brání tím, že dramaturgií jen zobrazují něco, co se již dříve událo a jejich účelem není nikoho klamat, ale naopak ukázat průběh událostí a umožnit divákům je lépe pochopit.

Další kapitolou jsou filmy **observační**. Tyto těžily ve svém začátku především z vývoje přenosných a lehčích kamer a zvukových zařízení. V 60. letech dvacátého století pak někteří filmaři vystřízlivěli z okouzlení výkladovými dokumenty a hledali dokumentární styl, který by lépe zprostředkoval skutečnost. Chtěli, aby dokumenty měly spíše sebevysvětlující charakter, aby jejich aktéři hovořili vlastními slovy a aby interpretace filmových tvůrců příliš nezasahovala do divákovy vnímání filmu. A tak se téměř ve stejné době objevily v Severní Americe a v Evropě dva směry observačního dokumentu: **direct cinema** a **cinema vérité** (Porybná, Zajícová, 2012, str. 15).

Hovoříme-li o stylu direct cinema, pak se jedná obvykle o filmy, které zobrazují právě probíhající událost tak, jak se skutečně odehrává, a to s minimálními zásahy ze strany filmaře. Dokumenty tohoto typu se poprvé objevily v 50. a 60. letech, kdy se začaly používat ruční kamery a přenosná zvuková zařízení. Autoři hlásící se ke směru direct cinema používali tuto technologii často k dokumentování různých sociálních nepokojů či zásadních politických událostí.

Tvůrci zaznamenávali výpovědi lidí při rozhovorech, vyslechli si všechny strany konfliktu a čekali, až jim události samy přinesou dramatické záběry, jež dodají filmu na síle. Autoři sami do průběhu událostí povětšinou nezasahují, ale mohou svůj osobní

pohled promítnout v tom, co a koho natáčejí, a samozřejmě také ve výsledném vyznění filmu po konečných úpravách.

Ve Francii a ve Spojených státech se v šedesátých letech objevily proudy zrozené z dokumentaristiky, ale proměňující se v hraný film. Jejich podstatou nebyla inscenace vymyšlených a vykonstruovaných událostí, popsaných podrobně ve scénáři, ale to, co by se dalo nazvat inscenováním života, provokováním událostí, sledováním přirozeného rozvoje a logiky okem kamery. Tyto jevy příbuzné se známými cinema-verité či cinema directe a různými obměnami newyorského „podzemního kina“ byly umožněny pouze díky technickým vynálezům. Lehké šestnáctimilimetrové kamery umožnily sledování událostí bez komplikované aparatury, bez kulis, vozíků, jeřábů, štábu spolupracovníků, reflektorů, agregátů a osvětlovačů. Nezvykle citlivý film umožňuje snímání téměř za všech podmínek. Režisér, který bývá často i kameramanem a občas i zvukařem, stojí tváří v tvář události a bezprostředně ji popisuje.

V Československu tento způsob práce prvně výrazně použil Karel Vachek ve svém filmu *Spríznění volbou*, kdy zaznamenal atmosféru a kuloární jednání předcházející zvolení generála Ludvíka Svobody prezidentem Československé socialistické republiky v průběhu tzv. Pražského jara v roce 1968 (Švoma, 2008, str. 60). Obdobně pak v roce 2013 vznikly dva filmy mapující zákulisí první přímé volby prezidenta České republiky. Na dvou filmech *Hledá se prezident* Tomáše Kudrny a *Spríznění přímou volbou* Víta Klusáka a Filipa Remundy (jde o žáky Karla Vachka z katedry dokumentární tvorby FAMU) jsou dobře patrné rozdílné přístupy štábu v rámci direct cinema. Zatímco Tomáš Kudrna především pozoruje chování prezidentských kandidátů a jejich okolí či publika, Klusák s Remundou se aktivně zapojují do debat a snaží se vyvíjet na kandidáty tlak, což se více blíží pojetí cinema verité.

### **2. 3 Raný vývoj dokumentárního filmu**

Film od svého prvopočátku by se dal v podstatě považovat za dokumentární, neboť pouhá fascinace možností zachytit dění kolem sebe filmovým průkopníkům postačovala a nemuseli se ihned uchýlovat k inscenaci, byť hrané snímky na sebe nenechaly dlouho čekat. Dokumentární film se před rokem 1920, kdy se již film pomalu

pevně technicky i esteticky usazoval v uměleckém světě, omezoval především na filmové týdeníky nebo cestopisné filmy. Dokumentární film, který by se dal nazvat autorským, tedy prostředek vyjádření autorova názoru či zprostředkování pohledu na svět, se teprve vyvíjel. Cestu dokumentární tvorby v jednotlivých oblastech určovalo do značné míry také publikum, které si své specifické žánry oblíbilo, obecně by se daly tendence dokumentárního filmu rozdělit na tři hlavní směry.

Jednalo se o dokumentární filmy pokoušející se zprostředkovat přímý kontakt s realitou, dokumentární filmy přibližující exotické krajiny a kultury a filmy stříhové, založené především na intelektuální montáži.

Pro filmy exotické, kde byla zřejmá snaha diváky fascinovat i za cenu ne vždy zcela autentickým materiálem, byly hlavním dominiem USA. Přední představitel toho trendu Robert Flaherty již v roce 1922 přišel s filmem „Nanuk, člověk primitivní“, kde se snažil zobrazit autentické podmínky, v nichž žili kanadští inuité. Robert Flaherty po patnáct měsíců sledoval v severních teritoriích Kanady eskymáka Nanuka, avšak s pořízeným autentickým materiálem nebyl zcela spokojen. Požádal proto Nanuka s celou jeho rodinou, aby mu byli k dispozici rovněž jako herci, a zrežiroval nové situace, které však vycházely z života kanadských eskymáků. Nejednalo se tedy o fikci v pravém slova smyslu, nýbrž ve své podstatě o jakousi rekonstrukci (Sadoul, 1958, str. 245). Snímek se dočkal velkého uznání po celém světě a Flaherty byl požádán filmovou společností Paramount, aby natočil snímek v panenských souostrovích v Pacifiku. Snímek „Moana“, který na základě tohoto zadání vznikl, opakoval principy úspěšného „Nanuka, člověka primitivního“, avšak nezopakoval jeho kasovní úspěch. Divákům pouhé česání kokosových ořechů, výroční slavnosti, rituální tance a přípravy velkých hostin a oslav nestačilo (Sadoul, 1958, str. 245). Při vši své velikosti nerepresentuje Flaherty v letech 1914-1930 sám výlučně americký dokumentární film. V té době se ve Spojených státech amerických uskutečnilo několik zajímavých pokusů vytvořit filmařský směr, ale nedalo se ještě hovořit o filmové škole.

Je záhodno uvést v tomto kontextu úspěch filmu „Grass“, jehož mladí autoři Merian Cooper a Ernest Schoedsack několik měsíců cestovali s kmenem Bakhtyari několik set kilometrů jihozápadním Íránem. Film zobrazuje stovky mužů, žen i dětí putujících neúrodnou a pustou krajinou, aby mohli nalézt pastviny pro svá početná stáda. Rovněž snímek „Chang“ obsahoval velmi líbivé epizody, kupříkladu scéna, kdy

obrovské stádo slonů zničí siamskou domorodou vesnici. Avšak rovněž zde, byli režiséři stále povolnější pomáhat si neautentickými zásahy do zpracovávané látky a uchýlovali se i k nízkým ateliérovým trikům (Sadoul, 1958, str. 246). A snímek Chang už mnohými bývá považován za zcela hraný počín.

Jiný směr dokumentárního filmu si jeho autoři vyvolili především v Sovětském svazu. Sovětský film kladl od počátku velký důraz na určitou didaktičnost dokumentárního filmu, což mělo velmi blízko s propagandistickým zaměřením kinematografie v této části světa. Z velkých dokumentárních filmů, které měly velký ohlas i mimo SSSR stojí za zmínku kupříkladu snímek „Šanghai“ autorů Stepanova a Bliocha. Jedná se o pozoruhodný společenský obraz, který ukazoval bídu a práci dětí v manufakturách. Fenomémem sovětského dokumentárního filmu byly především filmy tzv. montážní neboli střihové. V nichž montáž, tedy skladba snímku, měla hlavní úlohu při sdělování tématu. Částečně se jednalo o důsledek špatné hospodářské situace v poválečném sovětském svazu, kdy muselo být místo natáčení nových snímků množství starých přestříháno tak, aby naplňovaly nové ideologické požadavky.

Významnou osobou tohoto směru byla především Esfir Šubová se svým snímkem „*Pád dynastie Romanovců*“. Snímek sestavený pouze z materiálů poměrně bohaté carské filmotéky vznikl deset let od bolševické revoluce a značně tendenčně mapoval tehdejší vývoj i pohled na carskou rodinu, kterou tato revoluce dosti nevybíravě zahubila. Snímek se dočkal pozitivní odezvy od ruského publika a tak Esfir Šubová pokračovala snímky *Veliká cesta* a *Rusko Mikuláše II.*, které pojednávaly o době předrevoluční a posléze o samotné revoluci v roce 1917 (Bordwell, 2011, str. 193).

Patrně nejvýznamnější osobností sovětské dokumentární kinematografie je Dziga Vertov. Jako hluboce přesvědčený komunista se již za sovětské revoluce roku 1917 věnoval natáčení propagandistických týdeníků. Na rozdíl od Flahertyho se Vertov snažil dosáhnout nového pole vnímání reality skrze film (Toeplitz, 1965, str. 153). Ve svých filmech se snažil tzv. „načapat život“ a nedostatky vzniklé improvizací v natáčení doháněl vysokou úrovní střihové montáže. Dle jeho teorie „kino-oků“ byly filmové kamery a především jejich snímací schopnosti, nadřazeny lidskému vnímání, lidskému oku, neboť dokázaly svět zaznamenávat daleko pestřeji a rafinovaněji. Jeho montážní filmy pak dosahovaly velké sugestivity díky intelektuální montáži, jejíž kouzlo odhaluje sám Dziga Vertov v tomto citátu „*Jdeš ulicí Chicaga dnes, v roce 1923, já tě však*

*přinutím, abys pozdravil soudruha Volodarského, který jde v roce 1918 ulicí Petrohradu, a on ti odpoví na pozdrav. Anebo jiný příklad: do hrobu spouštějí rakve lidových hrdinů (natočeno v Astrachani v roce 1918), zasypávají hrob (Kronštadt, 1921), salva z děl (Petrohrad, 1920), lidé k uctění památky hrdinů obnažují hlavy (Moskva, 1922)“ (Vertov, 1923). Vzhledem k etnické různorodosti nového Sovětského svazu pěstovali sovětští režiséři i žánr exotických filmů, které se podobaly Flahertymu Nanukovi. V roce 1928 natočil Viktor Turin film Turksib, kroniku impozantní výstavby turkmensko-sibiřské železnice. Film díky své exotické působivosti byl oblíben i ve filmových klubech na Západě.*

V éře mezi obdobím hospodářské deprese a koncem druhé světové války došlo k mnoha dramatickým změnám, které ovlivnily filmaře působící mimo hlavní proud komerční kinematografie. Ekonomické problémy a finančně náročná technika zvukového filmu neumožňovaly jednotlivým experimentátorům a dokumentaristům pracovat nezávisle. Vzestup fašismu, občanské války v Číně a Španělsku i zvýšený zájem o globální konflikty vedly filmaře, většinou levicově orientované, k tomu, že začali svou práci politizovat (Bordwell, 2011, str. 312). Během dvacátých a třicátých let sovětské filmy, založené na progresivním užití montáže, zvedaly ze sedaček celé zástupy lidí. Některé diváky nadchly především nové formální postupy, které byly v těchto filmech hojně využívány.

Na pomyslné druhé straně světa stál nový dokumentární film ve Spojených státech amerických. Zde politicky aktivní filmaři začínali konfrontovat témata chudoby a rasismu. Skupiny komunistických aktivistů vytvořily ve dvacátých letech několikero dokumentárních filmů, ale jejich první filmové sdružení bylo založeno až roku 1930. Mnozí newyorští filmařští nadšenci se přidali k organizaci komunistických fotografů a dohromady pak založili Dělnickou filmovou a fotografickou ligu (Blech, 1974, str. 143). V polovině třicátých let někteří členové ligu opouští a kolem roku 1937 začíná liga definitivně skomírat.

Oproti tomu v Německu měl sociální dokumentární film poněkud jinou cestu. Sociálně, možná i levicově, orientovaný film začal v Německu vznikat poměrně brzy, neboť šlo o zemi, která jako první ve dvacátých letech dvacátého století začala importovat sovětské filmy. V roce 1926 pak Mezinárodní dělnická charita, což byla

komunistická organizace snažící se prosadit význam Sovětského svazu ve světě, založila firmu Prometheus, zabývající se distribucí sovětských filmů.

V roce 1926 pak zaznamenala v Německu velký úspěch s filmem *Křižník Potěmkin* a uvedla celou řadu dalších dovezených filmů. Brzy však došlo i na výrobu sociálních německých dokumentů. Jako příklad uveďme snímek Piela Jutzih *Cesty matky Krausenové ke štěstí* z roku 1929 (Bordwell, 2011, str. 313). Snímek ve velmi těsném detailu odhaluje příběh rodiny, která na pozadí německé hospodářské krize bydlí v malém bytečku a tísní se. Prometheus vyrobil i jeden velmi zajímavý film, *Kuhle Wampe*, jehož autorem byl Slatan Dudow. Snímek je pozoruhodný nejenom tím, že k němu scénář napsal Bertold Brecht, ale tím, jakou intenzitou a naléhavostí se zabýval tématem ulice, vydědění, ale i potratem a absolutní ztrátou morálky.

Blech (1974, str. 143) doplňuje, že ve Velké Británii se socialistické filmové kluby a skupiny filmařů staly obzvláště aktivními. Šlo především o reakci na silnou cenzuru, která ve Velké Británii zakazovala uvádění sovětských, tedy levicových filmů. V říjnu roku 1929 založila skupina komunistických odborářů Federaci dělnických filmových společností, aby tak vytváření podobných společenství podpořila. Později na to konto byla založena Londýnská dělnická filmová společnost a v průběhu třicátých let se toto hnutí rozšířilo do mnohých dalších britských měst. Svou roli tehdy sehrál i formát samotných filmů, zatímco byly běžně filmy distribuovány na pásech o šířce 35 mm, svou roli si mezi kinoamatéry, kteří se snažili dostat svá díla mezi širší publikum, i formát 16 mm (Bordwell, 2011, str. 315).

Později ve Spojených státech amerických za vlády Franklina Delano Roosevelta se snažila státní administrativa ukázat přátelskou tvář a umírnit hospodářskou krizi, která tehdy, počátkem třicátých let dvacátého století ve Spojených státech aktivně řádila. Vláda chtěla informovat o planinách v jižních státech, jejichž vyprahlost představovala jeden z faktorů hospodářské deprese (Sadoul, 1958, str. 408). Tentýž autor dále vysvětluje, že zakázku pak získal mladý intelektuál, který sice doposud žádný film nenatočil, ale byl politicky uvědomělý. Na snímek dostal šest tisíc amerických dolarů, ten se však příliš nepovedl a film se stal neúspěšným. Jeho tématu se ovšem znovu ujal Robert Flaherty, poté co se navrátil do Spojených států amerických. Byl však natolik skličující, že byl ministerstvem zemědělství zakázán pro veřejné promítání, takže toto dílo mělo šanci vidět jen úzký okruh diváků.



Posledním typem dokumentárního filmu stojící za zmínku je ten, který vytvořila přímo Hollywoodská studia, jakkoli se může dokumentární film jevit na první pohled jako nerentabilní záležitost. Jednalo se v podstatě o měsíčník doplňující časopis *Time*, který vycházel pod názvem *March of Time*. Ten užíval vedle archivních dokumentů i speciálních reportáží, současně však podle staré formule Méliése, Zeccy i Flahertyho rekonstruoval některé události buď za účasti jejich přímých hrdinů, anebo herců v ateliéru. *March of Time* byl založen na zásadách, které mají svůj původ přímo v časopiseckých reportážích a které i ve filmu vedly ke znamenitým výsledkům.

Z dalších filmů Americké dokumentaristické školy stojí za zmínku kupříkladu *Manhattan* režisérů Paula Stranda a Charlese Sheelera, dále film Lewise Jacobse *Newyorské brlohy*.

### 3 SOCIÁLNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM

Zvláštní, velmi nosnou kategorií je i žánr sociálního dokumentu, o němž mnohé vypovídá už samotný jeho název. Sociální dokument se věnuje lidskému společenství, zobrazením jedinců a může nabrat i propagandistický směr jako tomu bylo v meziválečném Německu či po celou dobu existence Sovětského svazu. Již od svého vzniku také souvisí se všespolečenskými myšlenkami a idejemi, pomocí nichž chce zlepšit sociální a ekonomické podmínky. Uprostřed všeho dění nakonec vždy stojí jedinec, jehož význam je průvodním od počátků dokumentárního filmu (Katz, 2005, str. 389).

Zásadní vliv na vývoj sociálního dokumentu měla především tzv. Britská škola, která dospěla k *"pojetí dokumentarismu jako svérázné umělecké filosofie, která chce nejen ukazovat a zaznamenávat, ale také vykládat a hodnotit skutečnosti, a zejména studovat místo člověka v dané sociální realitě."* (Navrátil, 2002, str. 16).

John Grierson k tomu poznamenal v článku *Flaherty and the problem of the English Cinema*, že dokumentární tvorba je od prvopočátků dobrodružstvím pozorování každodenního života. Jeho hlavní síla je pak podle něj především v sociální oblasti, nikoliv estetické, jak tomu je především u hraných filmů (Gauthier, 2004, str. 86).

Termín „sociální“ dokumentární film byl nadále často užíváno tvůrci, kteří prohlašovaly, že studují cestu k objektivitě. Měli však jednu velkou zásluhu, dokázali, že film může najít ve všedním životě překvapující, malebný či cizokrajný svět, mnohem poutavější, než svět fikční (Sadoul, 1958, str. 255).

#### 3.1 Vznik, vývoj a výroba sociálního dokumentárního filmu

Na samém počátku vzniku sociálního dokumentu stojí tzv. preprodukce (latinská předpona pre - značí „před“ nebo také „předcházející“). V této části se rozvíjí ústřední myšlenka filmu, autor se zamýšlí nad tím, co by v ideálním případě chtěl filmem sdělit. Dobrý dokumentární film vyžaduje důkladnou přípravu, která se nesmí podcenit. Autor

si musí vybrat takové téma (tzv. synopsi), které širokou veřejnost nějakým způsobem osloví a to kladně či záporně. Důležité je, aby se o daném filmu mluvilo. Dalším poměrně zásadním úkolem pro autora je výběr protagonistů, ujasnění si svého postoje a zúžení zaměření filmu na zvládnutelnou úroveň.

Nastává fáze rešerší, kdy si tvůrce shromažďuje a doplňuje informace z oblasti, ve které se chce pohybovat. U sociálního dokumentu je to pak nejčastěji kontakt s osobami či prostředími, které se mají ve filmu vyskytovat. Právě sběr a shromažďování informací je aktem velmi časově náročným, což je také důvod, proč natočení některých sociálních dokumentů trvá několik let. Tato píle se ale většinou autoru vyplatí. Konkrétním příkladem je např. originálně pojatý časosběrný dokument „Čtyři v tom“, kdy se režisérka Linda Kallistová Jablonská a scénáristka Irena Hejdová pustily do zmapování těhotenství u vybraných žen z různých sociálních poměrů. Tento dokument byl lidem tak blízký, že se fanoušci dočkali další řady. To všechno je dobré podpořit precizním plánem natáčení, který počítá s mimořádnými událostmi a zvraty. Připravovat dokumentární film, je tedy často mnohem větší nejistota, než může být příprava filmu hraného, který je ze své podstaty, co do výroby, předpokladatelnější.

Tvorba námětu a jeho ucelení je do jisté míry tou nejdůležitější složkou, která určuje budoucí směřování filmu a pomáhá tvůrci se během tvorby v natáčení a potřebě sdělení orientovat. I ty nejreflexibilnější filmy ve stylu cinema direct, které mohou na první pohled vypadat velmi spontánně, vyžadují důkladné plánování.

Stejně jako pro začínající literáty platí zásada "píšeme o tom, co známe", obdobným sloganem by se měli řídit především začínající dokumentaristé. Je dobré se tedy namísto snahy vyřešit velká globální témata, zaměřit spíše na společenské problémy či neduhy, které jsou autorovi blízké, má k nim osobní vztah a umí je reflektovat. Podobně jako to udělala například Silvie Dymáková u svého filmu *Šmejdi* mapujícího nekalé praktiky při prodeji předraženého zboží seniorům. Impulsem k natáčení jí byla její vlastní babička, která se na podobnou akci dostala a odnesla si z ní otřesný zážitek.

Nedílnou a určující součástí sociálního dokumentu jsou především osobnosti v něm vystupující. Autor dokumentu by měl je a jejich situace znát, aby z nich dokázal pro filmového diváka vytěžit maximum. Vztah filmaře a objektu jeho filmu shrnuje Olga Sommerová, česká dokumentaristka a významná osobnost sociálního dokumentu,

takto: "Protože točím dokumentární filmy výhradně o lidech, poznala jsem, že hrdiny svých filmů musím mít ráda." Jak napsal Max Brod: „Životopisec musí svého hrdinu milovat, jinak ať raději mlčí.“ Základním předpokladem důvěryhodnosti filmu je důvěra mezi mnou a hrdinou filmu. Jestliže mám zájem, musím mít opravdový zájem. Neodvažovala bych se zájem předstírat, cítila bych se jako podvodnice a můj partner před kamerou by takovou faleš vycítil, právě tak jako divák. Svého hrdinu nechci nachytat na švestkách, chci obohatit obraz světa o inspiraci jeho osobností nebo přinést zprávu o společenském fenoménu, která nám pomůže vyvarovat se úskalí v osobním životě i v politickém smýšlení. Dokumentární film je tvůrčí interpretací reality. Není pouhým záznamem, ale autorskou interpretací tématu, které si zvolí. Je to esej, v němž autor zcela svobodně používá fakta k vyslovení svého jedinečného názoru. Můj profesní a osobní život splývá a vzájemně se ovlivňuje, protože dokumentární film není povolání, je to způsob existence člověka. Nemůžu být bezcharakterní a ve svých filmech moralizovat. Nemůžu být rasistka a hlásat dodržování lidských práv. Proto integritu dokumentaristy člověka a dokumentaristy filmaře považuji za nezbytnou.

Dokumentarista, ať je to režisér, kameraman, nebo zvukař, by měl mít duši amatéra. Točit film pro něj není jakási profesionální existenční záležitost, ale zcela osobní věc. Dokumentární kameraman se musí projevovat autorsky, musí být lidsky i občansky angažovaný, musí umět vidět, naslouchat a reagovat za pochodu. On je tím, kterého velmi často nemůže režisér vést, musí tedy být sám režisérem, pozorovatelem, lovcem autentického okamžiku. Stříhač je zase důvěrný partner, od něhož očekávám trpělivost, ochotu, umění montáže, lidskou a přátelskou podporu, konzultaci nad dílčími filmovými a etickými problémy. Myšlenku filmu a celkovou kompozici ale zásadně určuje režisér. (Porybná, Zajícová, 2012, str. 31).

Po vybrání námětu a osobností je stěžejní zvolit jednu z metod přístupu k filmu (některé jsou zmíněny v předchozím textu). Autor se může zaměřit na čistě pozorovatelský přístup, což obnáší natočení velkého množství materiálu a zásadní práce s ním přichází teprve ve střížně. Druhou zajímavou možností je i reflektovat samotný průběh natáčení, který včlení autora a celý štáb do příběhu a nechá divákovi zakusit situaci, s co největší autenticitou, tak jak to provedli například Vít Klusák a Filip Remunda ve filmu *Dobry řidič Smetana (2013)* o odsouzeném "tykadlovém" řidiči z Olomouce. Klusák z Remundou se ve filmu plynule přesunou z observačního přístupu k

přístupu angažovaném, protože je příběh bezpráví nenechá chladnými a přímo pak ovlivňují vývoj filmu. Zcela jinou variantou může být zvolení poetického přístupu, který navozuje pocity a dojmy především prostřednictvím poutavých obrazů, zvuků a pohybů. Vyjadřuje děj a jednání aktérů nepřímo přes různé umělecké prostředky. Takovému natáčení pak musí být důkladně naplánováno, aby se tento styl nestal samoúčelností.

Přestože se může zdát, že dokumentární tvorba je z velké části improvizace, jedná se v podstatě o velmi přesně naplánovanou věc, jejíž součástí je i zmíněná improvizace. Před každým natáčením by měl vzniknout bodový scénář, který ukazuje souhrnnou autorovu představu o vývoji filmu a staví na předchozích rozhovorech s aktéry a účastníky. Podle tohoto scénáře se pak stanovuje společně s producentem a štábem natáčení plán, vytváří se technický scénář kvůli potřebné technice a produkční plán. Jak uvádí Michalek (1980, str. 34), máme celkem čtyři části scénáře: 1. postavy neboli osoby, které v dokumentu vystupují, 2. akce – cyklus situací a událostí, kterých se postava účastní, 3. scénérie – popis místa události, ale také okolností a za 4. dialogy – jeden z nezávažnějších prostředků zvukového filmu. Michalek (1980, str. 35) ale také upřesňuje, že existují rovněž scénáře, které se od tohoto standardu odlišují - postavy nejsou výrazně ohraničené, akce nejasné, místo blíže neurčené, ale při podrobnější analýze se obvykle ukáže, že jde jen o odlišný způsob formulování postav či akcí.

Autor scénáře nesmí postrádat některé základní vlastnosti: musí být dobrým pozorovatelem s bohatou obrazotvorností a invencí, musí si být vědom svých možností a ovládat umění analýzy i syntézy větších celků. Zřetelný scénář je prostě nezbytnou potřebou určitého produkčního systému. Producent, čili ten, kdo rozhoduje o vzniku filmu a kdo na sebe přebírá riziko s realizací, může právě na základě scénáře zhodnotit vhodnost budoucího filmu, jeho šanci na úspěch i nebezpečí, která se v něm mohou skrývat. Žádný jiný pohled producentovi neumožňuje.

Fakt, že se posléze může natáčení i vyznění filmu od scénáře a příprav odchýlit, je už odvislý pouze od odpovědnosti režiséra, chce-li se a dokáže-li se s takovou změnou správně popasovat. Příkladem může být britský dokumentarista Sean McAllister, který se proslavil působivými filmy o lidech, které náhodou potkal na místech, kde chtěl točit zcela jiný příběh o někom docela jiném. Vznikly takto snímky jako *Pianista z Bagdádu* nebo *Japonský příběh lásky* (Michalek, 1980, tamtéž).

## 3.2 Financování a koprodukce

Důležitou a dnes čím dál tím více významnou složkou filmu je jeho financování, které má na svých bedrech producent filmu. Základní výdaje pak tvoří honoráře štábu a výdaje spojené s výrobou a postprodukcí filmu (viz příloha).

Filmová produkce, v užším slova smyslu, je souhrnem činností a koordinačních, organizačních a ekonomických rozhodnutí. Díky jim dostává veškeré úsilí materiální podobu hotového filmu. K tomu je však třeba nejen organizace, ale také často značné materiální prostředky. Produkce v širším smyslu je pojem, který stejně jako v každém jiném průmyslovém podnikání označuje disponování materiálními prostředky. Musí se s nimi hospodařit tak, aby realizovaný film vrátil investované peníze. Každé natáčení je proto materiálním rizikem (Michalek, 1980, str. 95).

I přesto, že se dnes již snad kromě filmových románů Karla Vachka (Švoma, 2008, str. 148) točí především na digitální média, může výroba dokumentárního filmu vyžadovat velké množství peněz.

Tradičním zdrojem peněz na filmování bývá především ve vyspělých zemích státní podpora. V České republice ji reprezentuje Fond kinematografie, který jednak ze zisků z archivních filmů a prodeje vstupenek spolu s příspěvky Ministerstva kultury přerozděluje peníze mezi filmaře na určité části filmu. V současnosti jsou to především příspěvky na přípravu, realizaci a distribuci filmového díla. Kvalitní systém mají především evropské severské země, jako jsou Švédsko, Norsko a Dánsko. Dalšími zástupci pak mohou být se štedrým systémem státní podpory například Nizozemsko či Francie (Porybná, Zajícová, 2012, str. 37).

Zajímavá situace panuje co do výroby filmů v Severní Americe, kde se setkávají dva odlišné systémy v Kanadě a USA. Zatímco v USA již existuje tradiční systém producentůvých studií, která financují film především z vlastního kapitálu či reklamního prodeje, v Kanadě je protikladem Kanadská filmová rada, která po evropském způsobu přerozděluje státní peníze vyčleněné na kulturu. V České republice, lze mimo Fond kinematografie žádat také u celoevropských fondů MEDIA a Eurimages.

Novinkou, která se rozšířila především s příchodem internetu je možnost tzv. crowdfundingu, kdy jsou uživatelé internetu upozorněni především prostřednictvím sociálních sítí (Twitter, Facebook, aj.) na webovou stránku, kde probíhá sbírka

na vytvoření toho kterého díla. Fanoušci díla pak přispívají po drobných částkách, ze které se pak stane dostatečná finanční injekce pro výrobu filmu. V současnosti jsou takto podporovány široké skupiny tvůrčích činností, především počítačové hry, filmy, či hudba. Crowdfundingová kampaň pak nabízí velké množství cest, jak přispěvatele zaujmout. Zpravidla to bývá formou reklamních předmětů, volných lístků na premiéru filmu, či při větším objemu peněz přímá participace podporovatele na projektu. V poslední době se tak díky crowdfundingu spustilo například natáčení dlouho připravovaného filmu *Olga* dokumentaristy Miroslava Janka pojednávacím o životě Olgy Havlové. V zahraničí, kam se často uchylují i čeští tvůrci, se jedná především o portály [www.kickstarter.com](http://www.kickstarter.com), [www.indiegogo.com](http://www.indiegogo.com), v tuzemsku pak vévodí [www.hithit.cz](http://www.hithit.cz).

Další cestou, kterou se může autor ubírat je cesta koprodukce. V současnosti nejčastějším koproducentem českých dokumentárních filmů bývají především televizní stanice s celoplošným vysíláním v čele s Českou televizí. Filmař tak může těžit z mediálního pokrytí dané stanice i z jejího technického zázemí, jehož poskytnutí si pak koproducent vyváží procentuálním podílem na zisku. (Černý, A. Podíl ve firmě za pár tisíc. Přichází první český equity crowdfunding. [online].[cit. 2017-1-16].)

V českých zemích doposud nepříliš rozšířenou je také varianta zahraniční koprodukce. Mezinárodní dokumentární koprodukce jsou stejně jako ty "vnitrostátní" ovlivněny především dvěma faktory: slouží k získání většího objemu peněz a zlepšení distribuce a zviditelnění připravovaných snímků. To však bývá vykoupeno velmi náročným komunikačním, právním i logistickým procesem spolupráce a mnohdy vede i k prodloužení přípravy projektů. Mezinárodní koprodukce znamenají také vyšší finanční náklady. Samotný ráz zahraniční koprodukce zdražuje dokumenty až o třicet procent (kolektiv autorů, 2007, str. 98).

Nárůst zahraniční (většinou však televizní) koprodukce je způsoben především v liberalizaci a globalizaci televizního trhu: veřejnoprávní televize. Hlavní producenti dokumentů, omezují jejich vlastní výrobu, jelikož je mohou levněji koupit.

Ovšem obecným předpokladem pro úspěšnou zahraniční koprodukcí je všeobecné povědomí o autorovi dokumentárního filmu, což je jev, který není pro české autory zcela běžný. Výjimkou může být Helena Třeštíková, která se stala vítězkou Evropské filmové ceny v roce 2008 s filmem *René*.

Přesto i tak existují pádné důvody pro zahraniční koprodukce, neboť po roce 1989 u nás teprve vznikali nezávislí producenti, z nichž se nikdo z těch větších nevěnoval pouze či především dokumentu. Disponují především malými finančními prostředky a z veřejných peněz plyne dokumentům malá podpora.

### 3.3 Produkce a filmová řeč

Hovoříme-li o filmovém umění, do popředí se nevyhnutelně dostávají otázky jeho výrazových prostředků. Řečeno jinými slovy – otázky filmové řeči. Jsem přesvědčen, že filmová řeč je výslednicí dvou činností, nejčastěji vystupujících souběžně, ale v některých časových úsecích, někdy i dosti dlouhých, také odděleně, samostatně. Na jedné straně je technický pokrok, na druhé soužití filmu s jinými druhy umění. Bez technického pokroku, bez vynálezů vědců a praktiků, by přece nedošlo k onomu rozhodujícímu skoku, kdy se němý film změnil ve zvukový (Toeplitz, 1989, str. 15).

Film k nám promlouvá pomocí obrazu a zvuku a ve většině případů sdělení dominuje právě obraz. Způsoby vyjadřování, kterých umělecké dílo využívá při komunikaci s publikem, se označují jako výrazové prostředky. Ve filmové teorii se výrazovým prostředkům říká filmová řeč.

Filmová řeč se skládá z určitých prvků vytvářejících strukturu. Film je tvořen záběry, jejichž sled dává dohromady scénu. Scény se pak skládají v sekvence, ze kterých se sestává celý film.

**Záběr** je část filmu mezi dvěma stříhy, kterou kamera natočila bez přerušení. Záběr je tedy klíčovým stavebním prvkem filmu při stříhu. Délka záběrů se u jednotlivých dokumentů velmi liší, někdo rád využívá dlouhých statických záběrů, někdo pro umocnění atmosféry záběry krátké a trhané. Střídání záběrů pak vytváří rytmus filmu.

Z několika spojených záběrů propojených místem a časem jejich vzniku se rodí **scéna**. Scéna nemá tak jasné ohraničení jako záběr, ale jedná se o část filmu, která se odehrává v určitou dobu na určitém místě.



Ještě méně pak lze ohraničit **sekvenci**, která se sestává z několika scén. Hraje u ní velkou roli subjektivní pohled jak diváka, tak samotného autora. Obecně lze říci, že sekvence spojuje scény podle dějové souvislosti a obsahuje jednu ukončenou akci (Plazewski, 1967, str. 15).

Velký význam mají jednotlivé velikosti filmového záběru, přičemž Plazewski (1967, str. 35) definuje velikost záběru jako: "*vzdálenost kamery od hlavního objektu, filmovaného v daném záběru.*"

Rozdělení záběrů podle velikosti je pak v literatuře dáno:

- Velký celek (VC)
- Celek (C)
- Polocelik (PC)
- Americký polocelik (AP)
- Polodetail (PD)
- Detail (D)
- Velký detail (VD)

Tento způsob je vztažen především na zabírání lidských bytostí, u natáčení předmětů pak může vznikat otázka, jak stojí v kterém záběru jaký předmět vůči jinému.

### **Velký celek (VC)**

Tento druh záběru má informativní funkci. Ukazuje jedince spolu s jeho širokým okolím. Jde tedy o záběr, kde je dominantní především prostředí.

### **Celik (C)**

Jedná se o "*druh záběru, ve kterém je herec zachycen v celé jeho výšce od hlavy k patám*" (Plazewski, 1967, str.40 ). Je vhodný pro snímání například skupiny jedinců. U dokumentárních filmů je pak tento záběr velmi častý, při složitějším dění je přehlednější a umožňuje divákovi, aby si sám vybral, jaký aspekt záběru bude právě sledovat.

### **Americký polocelik (AP)**

V americkém polocelku je člověk v záběru od hlavy po kolena. Jedná se o méně využívaný styl záběru, především v Evropě.

### **Polodetail (PD)**

Jedná se v podstatě o zachycení busty člověka, tedy jeho záběr především hlavy a části ramen. Používá se v dokumentu především při výpovědích jedinců na kameru, kdy jsou v klidu, například sedí.

### **Detail (D)**

Může jít o velmi blízký záběr tváře zpovídáného, abychom zachytili jeho mimiku či jeho pohled. Většinou se však jedná o záběry například rukou, když chceme zachytit průběh některé činnosti (listování albem apod.)

### **Velký detail (VD)**

Jedná se o velmi blízký záběr, v dokumentech není zpravidla příliš používán, pokud není snaha ukázat nějaký důležitý detail.

Jak doplňuje dále Plazewski (1967, str. 20), důležitým aspektem, který výrazně proměňuje sdělení záběru, je kromě jeho velikosti také způsob, kterým je natočen. Velký význam má úhel kamery či pohyb kamery a ohnisková vzdálenost použitého objektivu.

Při zabírání postavy shora získáváme subjektivní dojem, že jsme nad osobou jaksi nadřazení, v opačném případě u podhledu získává osoba dojem dominance. Zcela jinak může například záběr města působit z dlažby náměstí, či z radniční věže. Úplně jinou perspektivu pak získáme záběrem kupříkladu z balónu, kde získáváme dojem ptačí perspektivy.

Při dnešní dostupné digitální technice již není problémem ani pohyb kamery v ruce či na stativu nebo v prostoru. Pohybování kamerou na stativu či v ruce horizontálně a vertikálně se nazývá "švenkování" a simuluje v podstatě lidské druhy pohledu. U hraného filmu pak můžeme běžně vidět jízdu nebo jeřáb, které umožňují kameře cestovat v prostoru. Taková zařízení nebývají v dokumentu běžná, možná tak ve výkladových dokumentech, pro sociální dokumenty jsou to nástroje nevhodné, neboť jsou technicky náročné a nebývají okamžitě k dispozici. Tyto funkce supluje u sociálního dramatu sám kameraman. Jedno z prvních použití tzv. handheld kamery, tedy

kamery umístěné na rameno kameramana, bylo ve snímku *Primárky (1960)*, který mapoval kampaň Johna Fitzgeralda Kennedyho a Huberta Humphreyho v americkém státě Wisconsin.

### **3.4 Filmový štáb**

K tomu, aby natáčení, a to nejen dokumentárního filmu, proběhlo pokud možno bez větších problémů, zodpovídá osobně člen filmového štábu. Michalek (1980, str. 76) k tomu dodává, že filmový štáb se skládá z mnoha lidí a každý z nich se právem pokládá za spoluautora vznikajícího filmu.

Je důležité poznamenat, že vše neleží „pouze“ na bedrech režiséra, ale velkou měrou se na konečném úspěchu podílí i ostatní členové celého týmu. I když, z nedostatku financí se občas jedná o tzv. „one man show“, kdy jeden člověk musí zastat práci více členů.

O úloze každé z profesí se vede spor: nese za úspěch díla odpovědnost jenom režisér, takže sbírá vavříny po zásluze – nebo se na něm podílí celý štáb? Chápeme-li však pod pojmem film nejen jeho technickou a řemeslnou dokonalost, ale především myšlenkové bohatství a citovou intenzitu, považujeme-li ho za rozmluvu s diváky o osudu člověka v dnešní světě, pak odpovědnost spadá na toho, kdo určité vizi vtiskne řád: na režiséra.

#### **Režisér**

Toeplitz (1989, str. 228) uvádí, že největší vklad do pokladnice uměleckých filmových prostředků přinesli režiséři, kteří už vzhledem k povaze své profese koordinují práci celého tvůrčího kolektivu a musí usilovat o souhru všech výtvarných, literárních a dramatických prvků.

V současné době se v dokumentárním filmu hranice mezi režisérem a dalšími členy štábu mírně stírají. Velké množství dokumentaristů si je i samo kameramany, jako je to například u Jana Špáty, který je původní profesí právě kameraman, leckteří si jsou i sami střihači. Příkladem může být opět dvojice českých dokumentaristů Filipa

Remundy a Víta Klusáka, kteří si u svého *Českého žurnálu* sami obstarávají kameru i střih. Český žurnál. [online]. [cit. 2017-2 - 2].

Především je pak režisér člověk, který navrhuje koncepci projektu, podílí se na jeho vizuální i zvukové stránce svými pokyny, provádí rešerše, vybírá osobnosti pro natáčení, určuje vyznění filmu a nese za něho ve finále největší díl odpovědnosti. Mnohdy pak režisér vystupuje přímo před kamerou jako jeden z aktérů, jako je tomu například u filmů Roberta Sedláčka *Václav Bělohradský - Nikdo neposlouchá* a *Miloš Zeman: Nekrolog politika a oslava Vysočiny*, kde působí titulní osobnost a Sedláček mírně ve vztahu mentor-učedník.

Ovšem, jak podotýká Michálek (1980, str. 70) režisér neměl výsadní postavení vždy a všude. Bývaly doby, kdy režisér byl jakýmsi impresáři, organizátorem. Staral se o to, aby drožka s kamerou přijela včas, aby se mu shromáždili statisté, rozhodoval, jak naložit s nápadem, o nějž se opíral vznikající film. Režisér si, díky složitějším scénářům, nutně musel osvojovat odbornost technika i inscenátora člověka, který umí zacházet s kamerou, ale dokáže také rozehrát své postavy na pozadí příslušných dekorací, zdůraznit repliky, setkání a vzájemné spoje tak, aby vyjadřovaly umělecký záměr. Technické i odborné nároky stále rostly. Ale přesto ještě ve dvacátých a dokonce i ve třicátých letech měl v sobě režisér pořád ještě něco z podnikatele, který dokáže udělat film z ničeho, i něco z obchodníka, který dobře vycítí zájem publika, trhu a zná i mechanismus reklamy. Silueta filmového režiséra obsahovala jen málo rysů, které veřejné mínění přisuzuje postavě umělce. Ve velkých produkčních systémech, které pracují pro nejširší publikum a tedy zákonitě i s vyššími náklady, bývá moc režiséra omezena. Přísně ho kontroluje producent.

### **Dramaturg**

Dramaturgova práce nebývá sice ve filmu na první pohled vidět, přesto se jedná o funkci velmi důležitou, která bývá především z finančních důvodů v tuzemských podmínkách podceňována. Dramaturg je v ideálním případě autorův oponent, který se snaží k dílu přistupovat s odstupem a s pohledem diváka. Hodnotí, jak funguje stavba filmu, jeho rytmus a celkové vyznění.

### **Produkční**

Co do provozu natáčení, je nejdůležitější osobou postava produkčního, který je též nazýván vedoucím výroby. Jak se občas nechávají slyšet, právě produkční dělá práci, která není vidět a navíc není nikdy hotová. Produkční organizuje celou složku výroby filmu, sestavuje natáčecí plány a rozpočty, je zodpovědný za koordinaci veškerých. Michalek (1980, str. 98) k tomu dodává, že právě produkční akceptuje nápad – vybírá si scénáristu a režiséra, kontroluje jednotlivé fáze vzniku, obsazení rolí a rozhoduje dokonce i určité estetické problémy. Získává tedy ohromný vliv na základní oblasti kinematografie, na téma, estetiku a dokonce i filozofický a politický smysl výtvoru.

U dokumentárního filmu je jeho role oproti hranému filmu ztížena častou nepředpokládatelností vývoje osobnosti či situace. Více se u něho tedy v tomto případě klade důraz na flexibilitu a umění improvizovat. Právě umění improvizace je u produkční stěžejní a je nutno podotknout, že díky stresu, jež mohou při natáčení zažívat, musí svoji práci opravdu milovat.

### **Kameraman**

Kameraman snímá pod dohledem režiséra jednotlivé záběry a je třeba, aby s režisérem dobře komunikoval, znal jeho záměr a uměl se dobře zorientovat například v nově nastalé situaci, což je opět odlišné od hraného filmu, kde je každý záběr pečlivě naplánován. Spolupráce režiséra a kameramana musí také stát na naprosté důvěře a v dokumentárních kruzích jsou dnes často ustálené dokumentaristické dvojice režisérů a kameramanů, kteří spolu točí téměř všechny své filmy. Mezi takové dvojice patří například Karel Vachek - Karel Slach, Radim Špaček - David Čálek, Pavel Koutecký - Stano Slušný či Robert Sedláček - Petr Kobloušský.

Kameramanskou práci významně ovlivnil také přechod z filmového materiálu na digitální. Obecně platí, že se s digitálními záběry lépe pracuje, lze jich natočit podstatně větší množství a přímo je synchronizovat se zvukovou složkou. V budoucnosti se patrně půjde ještě dál a dnes už není výjimkou točit dokumentární filmy na digitální fotoaparáty. Stejně tak i mobilní telefony už mají natolik vysokou kvalitu obrazu a zvuku, že se jimi dá dobře točit například v oblastech a situacích, kde by byl filmový štáb příliš velký či nápadný. Svou velkou úlohu sehrály tyto chytré

telefony například při tzv. Arabském jaru, kdy ukazovaly okamžitě celému světu dění v různých afrických i arabských částech světa.

### **Zvukař**

Jeho prací je především zachytit zvukovou složku dění a náležitě s ní pak v postprodukcí pracovat. Jak je zmíněno výše, dnes už se běžně zvuk synchronizuje s obrazem přímo v kameře, ale jsou stále i případy, kdy je zvuk snímán zvlášť a synchronizován pomocí klapky nebo tlesknutím rukama.

U dokumentárního filmu není tak striktním pravidlem, na rozdíl od filmu hraného, aby nebyl mikrofon či přímo zvukař v záběru vidět. Naopak dnes může převládat u některých dokumentaristů tendence jednat s divákem férově a štáb v záběrech ukazovat. Jednají tak především zmínění Vít Klusák s Filipem Remundou, kteří ve filmu *Dobry řidič Smetana*, dokonce převléknou hlavního aktéra Romana Smetanu za svého zvukaře a spolu s ním se dostanou na tiskovou konferenci tehdy vládní Občanské demokratické strany. Dalším z autorů, který dbá na rovnou hru s divákem je i zmíněný Karel Vachek, jehož dvorní zvukař Libor Sedláček bývá často v obraze vidět. Ve Vachkově filmu *Tmář a jeho rod aneb Slzavé údolí pyramid (2011)* dokonce v jedné ze scén rozhovoru s geologem dává režisér Vachek kameramanu Slachovi pokyn, aby zabral i do té doby skrytého zvukaře Sedláčka, neboť by v tomto záběru chyběl.

### **Další členové štábu**

Mezi ty může patřit i **asistent režie** nebo kamery, pokud se jedná o větší natáčení. Asistent režie pak mnohdy působí v roli klapky a především zapisuje skript, aby se vědělo, v které minutě natáčení byl rozhovor s kterým respondentem, a co tento do kamery řekl, popřípadě jaká jiná událost je zaznamenána. Dalšími významnými osobnostmi pro vznik filmu jsou pak především **odborní poradci**, kteří zejména u sociálního dokumentu bývají potřební. Ať jsou to **odborníci** přes právo či různé jiné oblasti, jako je například zaměstnanec Člověka v tísní Daniel Hůle odborným poradcem připravovaného filmu *Sociální poprava* pojednávajícím o exekučním systému v Čechách a na Moravě, neboť je předním českým odborníkem na tuto problematiku.

V určitém případě může hrát roli i osobnost autora komentáře či vypravěče. V prostředí českého sociálního dokumentu se pak jednalo například o film *Šmejdi* Silvie Dymákové, která angažovala jako vypravěče snímku Ondřeje Vetchého, populárního herce, který je znám pro své sociální cítění a přinesl do filmu svým komentářem nový rozměr.

Dále je pak významnou osobností **autor hudby**. Té nebývá od publika věnována taková pozornost jako v hraném filmu, neboť hudební podkres dokumentárních filmů bývá vzhledem k natáčenému materiálu spíše nenápadnější a pomáhá dokreslit situace a umocnit emoce, které z dané scény vycházejí. O to těžší je pak úloha hudebního skladatele, aby neexhiboval a snažil se svou prací dílo obohatit.

V poslední době se tak na cenách České filmové kritiky zavedlo pravidlo, že mezi oceňované kategorie, jakými je i Nejlepší hudba, mohou být zařazeny i dokumentární filmy. Že se nejedná o plané gesto, ukázalo v roce 2010 ocenění v kategorii Nejlepší hudba pro skupinu MIDI LIDI, která vytvořila hudební složku pro dokument *Český mír* pojednávající o plánované výstavbě amerického vojenského radaru v brdském újezdu.

### 3.5 Postprodukce a střih

Z hlediska dokumentárního filmu představuje střih jednu z nejdůležitějších a na rozdíl od filmu hraného také nejkreativnějších fází výroby. Zde totiž dochází ke skladbě natočeného materiálu, aby získala potřebný význam a náboj.

#### Střihač

Jedná se o jednu z nejdůležitějších osobností při vzniku filmu. Střihač, který se podílí značnou měrou na výsledné skladbě díla, musí mít od režiséra podobnou důvěru, kterou vkládá do svého kameramana. Musí si dobře rozumět a střihač musí chápat režisérovu záměr a napomáhat mu v jeho naplnění. Stejně jako dramaturg je i on oporou režisérovi při práci s natočeným materiálem, neboť na rozdíl od autora, který je látce plně odevzdán, má správný střihač odstup a dokáže vidět věci v celcích. Slavný ruský průkopník dokumentární tvorby Dziga Vertov řekl: *"Nestačí ukázat na obrazovce*

*izolované fragmenty pravdy. Tyto obrazy musejí být uspořádány tématicky tak, aby pravda vyplynula z celku."* (Porybná, Zajícová, 2012, str. 43).

Stejně jako u kamery a zvuku hrál přechod na digitální média pro práci střiháře velký význam. Po téměř celé 20. století spočívala práce střiháře ve fyzickém střihání a opětovném sestavování filmového pásu. Dnes se však většina dokumentárních filmů točí na video a střih se provádí s využitím digitální techniky. V současné době jsou různě složité střihácké programy dostupné téměř všem. A vzhledem k tomu, že již není potřeba střiháckých pultů na 35mm a 16mm filmový pás, lze materiál natáhnout doma do stolního počítače a stříhat film klidně u sebe v pracovně. Z této situace neplynou pouze výhody. Především se ukazuje, že určitá finanční a technologická omezení, která s sebou přinášel filmový pás, byla v leckterém ohledu pro filmaře co do tvorby zdravější. Neuvěřitelně narostl objem natočeného materiálu, neboť již není potřeba s ním šetřit. To pak ztěžuje práci střiháčů i režisérů, kteří se pak musí prohrabovat často i zbytečnými scénami, které mají jenom proto, že bylo tak snadné je natočit.

### **Střih**

Když dojde na samotný proces střihu, sestaví se nejprve tzv. hrubý sestřih. Jde o sestavené nasnímané sekvence tak, aby jimi bylo podpořeno sdělení filmu, zaujaly divákovu pozornost a zároveň působily emocionálně.

V hrubém střihu se v podstatě rozhoduje o skladební podobě filmu. Někdy se přistupuje ke skladbě chronologické, doplněné mluveným komentářem, jindy může být struktura založena na postupném odkrývání konkrétního problému.

Hrubý sestřih, který vycházel z veškerého natočeného materiálu, byl posléze zapsán na lístečky papíru, které si střiháč s režisérem poskládali kupříkladu na nástěnku tak, aby viděli, jak bude daný film vypadat co do skladby. Pokud se posléze na podobě shodli, sestříhali podle tohoto schématu celý film.

Čistý střih, který následuje po hrubém, je především obrazovým a zvukovým doladěním předešlého. Obsahuje barevné a zvukové korekce a místy v něm může být ještě kráceno. Často se stává, že s pomocí střiháře je režisér přesvědčen o tom, že některá jím oblíbená část filmu je v příběhu zbytečná a tato linka film nikam neposouvá. I zde se dokazuje nakolik je pro film určující, že jde o kolektivní dílo.



Zvukový mistr musí především v čistém střihu vyvážit zvukovou hladinu, vyplnit mrtvá místa dodatečnými zvuky a doplnit film hudbou.

Velmi podstatnou součástí výroby sociálního dokumentárního filmu je jeho distribuce mezi diváky. Aby se film dostal k divákům v kinosálech, musí mít k sobě uváděcí marketingovou kampaň, která se přímo odvíjí od finančních možností autorů. Jedním z dobrých kanálů, kterak dát o svém filmu vědět, jsou filmové festivaly. Zpravidla se na nich dá s filmy obchodovat a podle proslulosti festivalu na ně jezdí producenti nakupovat filmová díla. V České republice se co do dokumentárního filmu nejvíce skloňuje Jihlavský dokumentární festival, který patří k největším a nejvýznamnějším dokumentárním festivalům ve světě. Dále pak ještě existuje dokumentární i soutěžní sekce krátkých i dlouhých dokumentů na Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary (a dalších jako např. Letní filmová škola v Uherském Hradišti).

Kromě kinosálů nacházejí dokumenty uplatnění především v televizním vysílání a nově i na internetu u různých streamovacích služeb. Tam patří k nejnámějším DOC Aliance, která se věnuje dokumentárním filmům a její web [www.dafilms.cz](http://www.dafilms.cz), který nabízí zdarma i za poplatek stovky českých i zahraničních dokumentárních titulů.

Trh s dokumenty stále ještě vehementně ovlivňuje televize. Nástup velkého množství kabelových stanic otevřel dokumentu nové možnosti, neboť bez televizních producentů a nákupčích by mnoho filmů ani nemělo šanci vzniknout. Spolupráce s televizí se pak dělí na tři typy:

- **Koprodukce**
- **Předkup práv**
- **Akvizice**

Koprodukce, jak již bylo zmíněno, začíná už při plánování filmu, kdy dá televize najevo, že by měla o danou látku zájem. Předkup práv se rovněž může dohodnout v jakékoliv části realizace snímku, ale pro televizi představuje tento postup určité riziko,

neboť neví, jak bude výsledný film vypadat a má na rozdíl od koprodukce menší šanci do výsledné podoby díla zasáhnout. Třetí možností je nákup již hotového dokumentu, tedy tzv. akvizice, u níž jsou licenční poplatky hrazené televizemi vyšší, než při předkupu práv, neboť je již známa konečná podoba filmu. Koprodukce, předkup práv i akvizice zajišťují televizi zpravidla práva na určitý počet vysílání filmu během určitého období.

Z výše uvedeného je zřejmé, že filmový štáb, ať již je z jakéhokoliv počtu členů, musí pracovat jako tým. Jenom tehdy je totiž možné odvést kvalitní práci, kterou divák ocení.

### **3.6 Historie sociálního dokumentárního filmu v Československu a České republice**

Jak uvádí Toeplitz (1989, str. 8), zpracování kompaktní historie nějaké historické disciplíny vyžaduje nejen rozsáhlý rezervoár znalostí a informací, ale stejně tak velkou publicistickou zkušenost.

Do vývoje a vlivu dokumentární kinematografie na území historicky označovaných jako země koruny české zasáhly po celou dobu její existence zejména silné politické změny, které se na tomto území odehrály. Svoboda projevu a ideologicky nezatížené tvůrčí prostředí se zde objevilo snad jen krátce v období tzv. první republiky a posléze až po zániku vlivu komunistické strany na Československo. Tento fakt se odráží v obtížné situaci, do níž se sociální dokument v českých zemích dostával, protože v období válečných či totalitních let byl silně podroben propagandistickým zájmům, neboť sociální dokument by své podstatě měl přinášet nejtěsnější kontakt s běžným údělem člověka ve společnosti. Takový úděl však bylo potřeba skrýt. I když se objevily snahy o opačný pohled, už z principu byly rovněž postaveny mimo žádoucí vyvážený dialog ve společnosti. Tradice československého dokumentárního sociálního filmu tedy není tak vyspělá a silná jako v jiných zemích, je však velmi specifická svou cestou, kterou se po léta ubírala.

Období 1895-1918 je důležité i pro naši kinematografii. Již několik měsíců po historickém představení bratří Lumiérů v prosinci 1895 se na tehdejší území Rakouska – Uherska uskutečňovaly první produkce filmů. Počátky vlastní domácí tvorby jsou spjaté především se jménem architekta Jana Kříženeckého, který v roce 1898 uvedl na Výstavě architektury a inženýrství v Praze své první filmy. Jednalo se o sedmáct kratičkových filmů (každý byl dlouhý sedmáct metrů) a Jan Kříženecký je natočil spolu s populárním hercem, písničkářem a humoristou Josefem Švábem Malostranským. Většinou to byly reportážní snímky, jedině tři z nich byly krátké anekdotické příběhy, v nichž jako herec vystupoval právě J. Š. Malostranský. V tvorbě Kříženeckého převažovaly krátké dokumentární snímky, v nichž zaznamenával často události, které přinášel každodenní život v Praze. Zaslouhou právě Jana Kříženeckého se stala Praha prvním městem rakousko-uherské monarchie, v němž se začaly natáčet filmy. A jeho zásluhou, společně s Josefem Švábem Malostranským, se staly Čechy šestou či sedmou zemí, v níž se začaly natáčet filmy hrané.

V roce 1907 bylo v Praze otevřeno první stálé kino, jehož majitelem byl významný průkopník kinematografie v Čechách Viktor Ponrepo (Toeplitz, 1989, str. 9).

Dokumentární film byl v počátcích brán spíše jako publicistický nástroj, než jako svébytné umění podobně jako hraný film. Po vzniku samostatného Československa sloužil dokumentární film především jako nástroj státu a osvěty. Za první sociální dokumenty se dají považovat díla, která byla natáčena právě při vznikajícím samostatném Československu. Jde o filmy *První chvíle československé samostatnosti* (1919) a *Triumfální příjezd presidenta Masaryka* (1919), které mapovaly (velmi neohrabaně, až amatérsky z dnešního pohledu) nástup svobody a demokracie v českých zemích.

Za první republiky se pak rozvoj sociálního dokumentu ještě více umocnil. Vznikají filmy o občanech Československa, kteří jsou povětšinou z venkova, jako jsou snímky *Lidé na slunci* (1935) a *Naše země* (1938) Jiřího Weisse. Zvláště u jeho tvorby a s postupným nástupem hrozby nacistů se v jeho dílech objevuje až jakýsi národovecký patos.

V průběhu německé okupace pak mnoho českých a slovenských dokumentaristů přispívalo do kinotýdeníku *Aktualita*, který se snažil odvádět pozornost od běsů války ke každodennímu životu v městech i na venkově.

S odezněním druhé světové války a s nástupem budování nové společnosti se objevují sociální dokumenty, které se vymezují vůči válce a stávají se čím dál tím tendenčnějšími. Příkladem můžeme jmenovat snímky jako: *Kováci* (1946) režiséra Jiřího Krejčíka, *Boj o uhlí* (1946) režiséra Kurta Goldbergera, *Běda tomu, skrze něho přichází pohoršení* (1947) režiséra Přemysla Freimana nebo *Jeden, tisíc, milion* (1948) režiséra Miroslava Hubáčka. (Petráň, T. Kapitoly z dějin světového a českého filmu. [online]. [cit. 2017-2-2].)

V budovatelských padesátých letech splňoval sociální dokument tehdy kýženou vychovatelskou roli a představoval správný způsob života v novém Československu. Z té doby prakticky neexistují důkazy o tvorbě, která by nebyla silně prorežimní, neboť je dokumentární film stále silně považován za nástroj výchovy, osvěty a propagandy. Nešlo jen o filmy veskrze pozitivní. Vznikaly naopak i štvavé pamflety proti západnímu světu i vnitřním nepřítelům režimu, jako byl například případ faráře Toufara, aktéra Číhošťského zázraku.

Objevovaly se například filmy: *Lenin v Praze* (1951) režiséra Drahoslava Holuba, *Lidé jednoho srdce* (1953) režiséra Karla Kachyňi nebo *Anděla* (1957) režiséra Vojtěcha Jasného a mnoho dalších.

S uvolňujícím se prostředím počátku 60. let se také dokumentární tvorba snažila více reflektovat dobu, v níž její autoři tvořili. Sociálním filmem, který mapoval názory a postoje mladých lidí zaujal v roce 1964 původní profesí kameraman Jan Špáta, když představil film *Největší přání*. Ten zaujal především proto, že přinášel autentický, nepřipravovaný a nezkrášlovaný pohled do myslí mládeže a dospívajících a ukazoval, které hodnoty jsou pro ně skutečně zásadní.

Mladí a progresivní dokumentaristé se tehdy měli šanci rekrutovat jedině z pražské FAMU, kde koncem padesátých let ještě neexistovala samostatná katedra dokumentární tvorby, jako je tomu dnes. Zásadní postavou tehdejšího dokumentu byl Karel Vachek, který absolvoval sociálním dokumentem *Moravská Hellas*, který nahlížel na tradiční Strážnické slavnosti v jihomoravské Strážnici. Ukazoval v něm však odvrácenou stranu celých slavností, které byly poplatné tehdejšímu režimu. V *Moravské Hellas* se Vachkovi bezesporu podařilo vytvořit v kontextu soudobého českého filmu bezprecedentní dílo. Jednak jeho otevřeným pohledem na společenskou realitu (je zde bez příkras a zásahů slyšet opravdu "hlas lidu"

v kladném i záporném smyslu), jednak zcela revoluční formou, která spojuje prvky inscenace reportáže i téměř skryté kamery (Švoma, 2008, str. 39).

Na Vachkově filmu je dobře patrné, kterak zmírňující vliv režimu ustupoval ze starých pozic a dával především nastupující generaci najevo, že je ochoten dialogu. Tuto etapu, obecně nazývanou jako "Pražské jaro", přetřal až vpád vojsk Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968, o němž především kameraman a tehdejší manžel Vlasty Chramostové Stanislav Milota pořídil mnoho záběrů, které pak byly odvysílány jak v Československu, tak v zahraničí. Velmi zajímavý je ale jeho pozdější film *Jan 69*, který se věnuje záznamu pohřbu na protest se upálivšího Jana Palacha z ledna roku 1969. *"Ten film vznikl v roce 1969, už po okupaci. V laboratořích na Barrandově už byla jiná situace, už jsem neměl kameru jako v srpnu 68 a tak vypomohl ředitel studia Vlastimil Harnach, který dal k dispozici kameru i materiál a já jsem to několik dní točil. Je to narychlo zpracované. V laboratořích už byla STB a její pomahači a sledovali, co se vyvolává a kopíruje. Nakonec se panu Kalistovi a jeho známým podařilo udělat dvě kopie. Já jsem tehdy točil film v Izraeli a tak jsem tam jednu kopii odvezl. Ta druhá kopie zmizela a objevila se až loni. Z archívu volali, že tam mají nějaký neidentifikovaný materiál a poznal jsem, že je to, co jsme posledních dvanáct let hledali v různých archivech STB a podobně."* Jan 69. [online]. [cit. 2017- 2-5].

S nastupující normalizací československé společnosti jsou pak jakékoliv pokusy o upřímné nebo aktuální filmy potlačovány. Většina autorů nemůže z důvodu zákazu filmovat nebo jsou v emigraci. Stejný osud postihl i Karla Vachka, který si nepřiznal nového Ústředního výboru komunistické strany československé vysloužil především svým filmem *Spríznění volbou* z roku 1968, kde zachytil zákulisní události volby nového československého prezidenta, jímž se posléze stal Ludvík Svoboda. Právě tábor, který byl po srpnové okupaci u moci, nebyl tomuto Vachkovu pohledu příliš nakloněn.

V polovině sedmdesátých let pak mnoho zákazů tvorby padlo a dříve rebelující filmaři mohli opět točit. Příkladem mohou být filmy *Etuda o zkoušce* (1976) Evalda Schorma, která mapovala právě jeho možnost vrátit se po zákazu alespoň k divadelní tvorbě v Laterně Magice, či snímek Věry Chytilové *Čas je neúprosný* (1978), kde autorka obrazovými montážemi ukazuje strasti a náležitosti stáří. (Suda, V. Proměny

zobrazování násilné kolektivizace československého venkova na filmových plátcích a televizních obrazovkách. [online]. [cit. 2017-2-4]).

Postupem času se ledy cenzury a státního dohledu uvolňovaly a bylo možné natáčet ostřejší a výmluvnější filmy, což bylo možné také díky Gorbačevově "přestavbě", která československým politikům dávala signál, že kritika by měla být vítána. Tehdy na svůj předchozí film *Největší přání* navázal Jan Špáta jeho pokračováním po 25 letech, kdy opět natočil mnoho zpovědí a příběhů mladých lidí, kteří do kamery sdělovali svoje pocity a tužby. V porovnání obou filmů je patrné, která doba postoupila a co striktní normalizace vytvořila v hlavách mladých lidí. Mnoho z nich lpělo na mnohem ideálnějších a specifitějších přáních, než generace předešlá, která si přála především hmotné zajištění, v tomto filmu padají často věty o potřebě svobody a demokracie. Posledním natáčecím dnem Špátova dokumentu měl být studentský pochod k výročí padesáti let od smrti studenta Jana Opletala, který zemřel při demonstraci uzavření vysokých škol nacisty. Jan Špáta tehdy netušil, že natáčí právě počínající sametovou revoluci.

Po sametové revoluci se stěžejními sociálními dokumenty staly ty filmy, jež reflektovaly samu revoluci. Takovým byl například snímek *Něžná revoluce* Jiřího Střechy a Petra Slavíka, který mapoval den za dnem přerod československé společnosti, aniž by ještě věděl, co tato revoluce přinese.

S nástupem svobody a volného trhu se především ten kinematografický zaplnil na dlouhou dobu filmy, které do té doby nebyly dostupné a sociální dokument tak v této době zažívá poněkud útlum. Lidé zkrátka chtěli něco jiného. Opět a v plné síle se vrací po přelomu tisíciletí, kdy především v zahraničí upoutají pozornost nekompromisní sociální filmy, které se nebojí ukazovat společnost velmi kritickým pohledem. Jde především o filmy amerického autora Michaela Moorea jako *Bowling for Columbine* (2002) pojednávající o americké posedlosti zbraněmi či *Fahrenheit 9/11* (2004), který velmi kriticky pohlížel na probíhající éru prezidenta Geroge W. Bushe a americkou společnost zasaženou teroristickými útoky 11. září 2001. Podobným filmem může být i kanadský snímek *The Corporation* (2003), který pojednává o tom jak korporace a korporátní uvažování mění a tlačí na společnost. Sociálním filmem jiného tématu je pak

slavný americký film *Super Size Me* (2004) Morgana Spurlocka, kde mapuje dopad nezdravé konzumace produktů společnosti McDonald's sám na sobě.

V České republice vznikl v té době převratný dokument kameramana Davida Čálka a režiséra Radima Špačka *Bezesné noci* (2004) natočený během tzv. "televizní krize" na přelomu let 2000 a 2001, kde se autoři místo na angažovaný pohled soustředili především na portréty zúčastněných z obou táborů České televize. Se zásadním sociálním dokumentem pak roku 2004 přišla dvojice autorů Filip Remunda a Vít Klusák, když jako svůj absolventský film z katedry dokumentární tvorby FAMU, kde studovali pod Karlem Vachkem, představili *Český sen*. Film pojednávající o přípravě stavby a propagace fiktivního supermarketu pobouřil veřejnost svojí drzostí, když tvůrci nechali nic netušící zákazníky běžet přes prázdnou louku, aby nakonec zjistili, že slavný supermarket je pouhá kulisa. Nastavili však nemilosrdně zrcadlo chamtivosti a konzumní lenosti mnoha občanů České republiky. Film se dobře trefil datem svého vzniku před referendum o vstupu do Evropské unie. V mnohých debatách byl pak právě tento film předkládán tehdejšímu ministerskému předsedovi Vladimíru Špidlovi jako příklad toho, čeho všeho lze chytrou manipulací dosáhnout a kritizovali tak jeho kampaň pro vstup do EU.

Dalšími filmy, které byly po přelomu milénia považovány za zásadní, byly především sociální dokumenty vzniklé časosběrnou metodou. Šlo především o filmy Heleny Třeštíkové *Katka* (2009) a *René* (2008) mapující dlouhodobě život drogově závislé dívky a kriminálního. Časosběrný byl i film Pavla Kouteckého *Občan Havel* (2007), který zaznamenával Václava Havla ve funkci prezidenta České republiky.

S přicházejícím vlivem internetu a zájmu občanů o svět okolo nich se tvorba sociálních dokumentů v posledních letech velmi pozvedla. Posledním příkladem může být série sociálních dokumentů *Český žurnál* (2013) Filipa Remundy a Víta Klusáka, kde se v pěti dokumentárních filmech, s přispěním dalších autorů, věnují aktuálním a ožehavým tématům uplynulého roku. Mezi zfilmované události patřila historicky první přímá volba prezidenta České republiky, kterou vyhrál Miloš Zeman, aféra s pančováním tvrdého alkoholu, zásah proti "tykadlovému" řidiči Romanu Smetanovi, kauza zavražděného Roma v Tanvaldu či spor o historii v Lidicích.

Zásadním byl i dokument *Šmejdi* (2013) Silvie Dymákové, který se věnoval agresivním praktikám prodejců nekvalitního zboží na tzv. zážitkových výletech

pro seniory. Autorce s podporou veřejnosti se povedlo přimět zákonodárce ke změně příslušného zákona, který podmínky prodejních akcí výrazně zmírnil (rozhovor s autorkou snímku je uveden v příloze).

Slibné budoucnosti sociálního dokumentu v českých zemích přeje několik faktů, které v součinnosti spolupracují. Jedním z faktorů je existence a vliv Katedry dokumentární tvorby na pražské FAMU, která v současné době zaměstnává velmi kvalitní pedagogy a pracuje s externisty, kteří zaručují, že posluchači katedry i filmy, které vznikají, mají přehled o současném světě, umějí o něm kriticky a svým způsobem přemýšlet a nebojí se zaujmout postoj. Druhým je situace naší společnosti, která díky určité finanční zaopatřenosti, která neustále narůstá, má šanci se dívat více kolem sebe, přispívat na dokumentaristickou tvorbu, neboť ten, kdo má své problémy vyřešeny, může se začít podílet na problémech ostatních.

V současné době je tak sociální dokumentární film v rozmachu, neboť s přispěním internetu se mohou jeho diváci snadněji k danému tématu vyjádřit, či zorganizovat vhodnou akci, která přispěje k řešení problému nebo tématu, který může sociální film nastolit.



## ZÁVĚR A DISKUSE

Cílem bakalářské práce bylo přiblížit zájemcům o problematiku vývoje dokumentárního filmu jeho stručnou historii. Dále podpořit význam a vývoj sociálního dokumentárního filmu v Československu a České republice. Práce samozřejmě obsahuje pouhý zlomek z velmi bohaté historie, i tak ale je možné udělat si např. představu o tom, kdo všechno stojí na počátcích vývoje filmu.

V úvodu se práce věnuje především tomu, proč má vůbec člověk potřebu, aby vznikaly sociální dokumentární filmy, či dokumentární filmy obecně. Člověk je od přírody tvor zvědavý, což potvrzují dochované historické prameny již v pravěku, kde si naši předchůdci vytvářeli „své“ vlastní filmy na zdi jeskyně.

V další části se práce věnuje výrobě samotného sociálního dokumentárního filmu od počátečních prací a náležitostí jako je především jeho financování. Právě nedostatek financí bývá velmi často důvodem zániku zrodu dokumentárního filmu, který by mohl rozšířit filmařské obzory. Naštěstí, což se také dozvíme v práci, mají dnešní dokumentaristé několik možností, jak problém financování filmu vyřešit.

Dále se práce věnuje samotné předvýrobní stránce sociálního dokumentárního filmu, kde rozebírá přípravné práce. V dalších kapitolách pak práce pojednává o samotném natáčení a filmovém štábu jako celku s přihlédnutím k jednotlivým profesím. V závěrečné části pak práce stručně shrnuje vývoj sociálního dokumentárního filmu v našem státě a přináší pohled na současnou tvorbu.

Součástí práce je také rozhovor s paní Silvií Dymákovou, velmi milou a skromnou ženou, která ukázala, že se nezalekne a ukáže všem, jaké nekalosti se odehrávají v zapadlých venkovských hospodách, kam prodejci lákají důvěřivé seniory.

Práce předkládá souhrnný pohled na sociální dokumentární film v českém prostředí a ukazuje možnosti, kterými se tento druh tvorby může ubírat. V budoucnu bude jistě záhodno dál tento proud mapovat, neboť s přicházejícím větším propojením médií a zrychlování toku informací budou dokumentární filmy se sociálními aspekty čím dál více hybatelem a prostředníkem mnoha občanských snah.

Žádný jiný záznam se dokumentárnímu filmu nevyrovná. Právě dokumentární film dává úžasný pocit cestování v prostoru i v čase. Dokumentární film se stává šířitelem naší kultury a ukazuje, jak my chápeme místo člověka v naší společnosti. Film

jako takový je umění plné vzletu, což dokazuje jeho jistě bohatá historie. Tato historie také poukazuje na skutečnost, že film je poplatný změnám a novým proudům a v poměrně krátké době dokáže změnit svoji povahu či ráz. Budoucnost nám tedy možná přinese tak rozsáhlé změny v oblasti filmu, že na dnešní filmy se budeme dívat se stejným úžasem a nedůvěrou jako na první filmy bratří Lumiérů.

Tato práce mne velmi obohatila ve smyslu vnímání pojetí dokumentárního filmu. Vývoj kinematografu a dokumentárního filmu jako takového, by si určitě zasluhovaly více pozornosti a další zkoumání. Je smutné, že dnešní mladí lidé, dostatečně nedoceňují přínos dokumentárního filmu a dávají přednost komerčním seriálům většinou americké produkce. Musíme však věřit, že se tato nedůvěra v dokument brzy prolomí a získá si své příznivce i mezi mladšími ročníky.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

### Česká monografie

- **ADLER, R.** *Cesta k filmovému dokumentu*. 3. vyd. Akademie múzických umění v Praze, filmová a televizní fakulta, katedra dokumentární tvorby. Praha, 2001. ISBN 80-85883-72-4.
- **BARTOŠEK, L.** *Náš film, kapitoly z dějin (1896-1945)*. Mladá fronta, 1985.
- **BERNARD, J. , FRÝDLOVÁ, P.** *Malý labyrint filmu*. Albatros Praha, 1988.
- **BLECH, R.** *Malá encyklopédia filmu*. Obzor, Bratislava, 1974.
- **BORDWELL, D.** *Dějiny filmu*. Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-2.
- **GAUTHIER, G.** *Dokumentární film, jiná kinematografie*. AMU, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
- **MICHALEK, B.** *Film umění ve vývoji*. Panorama, Praha. 1980.
- **NAVRÁTIL, A.** *Cesty k pravdě či lži*. Praha, Nakladatelství AMU, 2002. ISBN 80-7331-909-8.
- **PLAZEWSKI, J.** *Filmová řeč*. Orbis, 1967.
- **PORYBNÁ, T., ZAJÍCOVÁ, H.** *Základy dokumentárního filmu*. Člověk v tísni, 2012. ISBN: 978-80-87456-24-8.
- **PTÁČEK, L.** *Panorama českého filmu*. Rubico, Olomouc, 2000. ISBN 80-85839-54-7.

- SADOUL, G. *Zázraky filmu*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1961.
- SADOUL, G. *Dějiny filmu*. Orbis, Praha, 1958.
- TOEPLITZ, J. *Dějiny filmu I. díl. 1895-1918*, Panorama nakladatelství a vydavatelství Praha, 1989. ISBN 80-7038-016-0.
- TOEPLITZ, K. T. *Chaplinovo království*. Mladá fronta Praha, 1965.
- VERTOV, D. *Revoluce kinooků*. 1923.
- ŠVOMA, M. *Karel Vachek etc.* AMU, Praha, 2008. ISBN 978-80-7331-122-3.

#### **Zahraniční monografie**

- KATZ, E. *The Film Encyclopedia*. New York, Collins, 2005. ISBN 978-0062026156.
- NELMES, J. *An introduction to film studies*. London, Routledge, 1996. ISBN 978-0231142939.

#### **Ostatní zdroje**

- KOLEKTIV AUTORŮ. *Revue pro dokumentární film*. JSAF, Jihlava, 2007. ISBN - 978-80-87150-01-6.

#### **Internetové zdroje**

- BOHÁČKOVÁ, K.: *Dva přístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu*, 2013. [online]. [cit. 2017 -1 - 10]. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky>.

- **SURMANOVÁ, K.** *Dokumentární film – Co je to dokumentární film?*, 2007. [online]. [cit. 2017-1-10]. Dostupné z: [http://www.25fps.cz/archiv/co\\_je\\_dokument.pdf](http://www.25fps.cz/archiv/co_je_dokument.pdf).
  
- **Jan 69.** [online]. [cit. 2017- 2 - 5]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/154057-jan-69>.
  
- **Český sen.** [online]. [cit. 2017 – 1 - 14]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%BD\\_sen](https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%BD_sen).
  
- **Český žurnál.** [online]. [cit. 2017- 2 - 2]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/327536-cesky-zurnal/prehled>.
  
- **ČERNÝ, A.** *Podíl ve firmě za pár tisíc. Přichází první český equity crowdfunding*, 2017 [online]. [cit. 2017-1-16]. Dostupné z.: [http://technet.idnes.cz/kicksterter-crowdfunding-09q-/sw\\_internet.aspx?c=A120806\\_133446\\_sw\\_internet\\_pka](http://technet.idnes.cz/kicksterter-crowdfunding-09q-/sw_internet.aspx?c=A120806_133446_sw_internet_pka).
  
- **PETRÁŇ, T.** Kapitoly z dějin světového a českého filmu. [online]. [cit. 2017-2-2]. Dostupné z: [https://www.famu.cz/docs/JanecelPetran-Dej\\_dok\\_6-7.doc](https://www.famu.cz/docs/JanecelPetran-Dej_dok_6-7.doc).
  
- **SUDA, V.** Proměny zobrazování násilné kolektivizace československého venkova na filmových plátnech a televizních obrazovkách. [online]. [cit. 2017-2-4]). Dostupné z: [https://theses.cz/id/8lknaj/Zlat\\_\\_edest\\_-\\_bez\\_prvn\\_strany.txt](https://theses.cz/id/8lknaj/Zlat__edest_-_bez_prvn_strany.txt).

## **SEZNAM PŘÍLOH**

**Příloha č. 1 – Rozhovor s dokumentaristkou Silvií Dymákovou.....I**

**Příloha č. 2 – Rozpočet filmu Sociální poprava.....IV**

**Příloha č. 3 – Fotodokumentace.....VI**

## **Příloha č. 1 – Rozhovor s dokumentaristkou Silvií Dymákovou**

Silvii Dymákovou se do povědomí většiny diváků dostala v roce 2013 svým dokumentem Šmejdi. Sám jsem tento dokument shlédl a musím konstatovat, že jsem velmi potěšen, že paní Dymáková našla odvahu a ukázala trestuhodné praktiky prodejců na naše seniory, veřejnosti. Velmi si cením toho, že si na mne paní Dymáková udělala ve svém nabitém programu čas a poskytla mi krátký rozhovor, který se týkal právě „Šmejdů“.

Dokument Šmejdi zachycuje, co všechno může dokázat dokumentární film a s ním spojená celospolečenská diskuse a mediální masáž. Po jeho odvysílání se zvedla vlna odpůrců těchto „podvodů na seniory“ a petici, která byla předložena Sněmovně, podepsalo více než 180 tisíc lidí. A co je hlavní, díky tomu, že paní Dymáková měla odvahu nestrkat před těmito praktikami hlavu do písku a poukázat na ně, došlo v Poslanecké sněmovně ke schválení novely na ochranu spotřebitele. Hlasování o zákonu bylo jednomyslné: pro bylo 184 poslanců ze všech sedmi stran zastoupených v dolní komoře parlamentu.

### ***Jak jste se dostala k Vašemu tématu?***

Nehledala jsem téma na film, vnímám to tak, že tohle téma za mnou přišlo samo.

### ***Proč jste měla potřebu natočit o tomto problému dokumentární film?***

Jako dobrovolnice jsem se seniory pracovala už dlouho, zajímala jsem se o způsoby trávení jejich volného času, bohužel, předváděcí akce k nim patřily a také moje babička byla jejich účastnicí. Neměla jsem potřebu natočit film, chtěla jsem jen poznat toto prostředí a pak udělat osvětu, jakoukoli formou.

### ***Měla jste do té doby tendence věnovat se sociálnímu dokumentu?***

Sociální problematika obecně mi je hodně blízká, ráda se v tomto prostředí pohybuji a nahlížím do něj. Předtím jsem například režírovala dokument o handicapovaných sportovcích, Tour de Labe handicap, který odvysílala Česká televize.

### ***Jak velký byl rozpočet filmu?***

Film byl nízkonákladový, dělaný „na koleni“. Finance poskytla Česká televize až na postprodukci a následně se nám podařilo získat peníze na distribuci. Jde o řády statisíců.

### ***Kde jste nejprve hledala finanční pomoc?***

Nejprve jsem vůbec žádnou finanční pomoc nehledala, protože jsem nechtěla být vystavena jakémukoli tlaku. Bylo pro mě hlavní, aby obsah filmu byl nezávislý. A to se podařilo udržet na sto procent.

### ***Jak vám s filmem pomohla Česká televize?***

Česká televize je koproducentem snímku, pomohla ve fázi postprodukce. Postarala se o propagaci a dle mého posléze naprosto perfektně zvolila čas a datum odvysílání, 1.10. tedy na Mezinárodní den seniorů, ve 20,00 na ČT1. Víc jsem si nemohla přát.

### ***Jak vám s filmem pomohli ostatní partneři?***

Zásadní roli sehrál dle mého názoru deník Blesk. V tomto případě bych jednoznačně použila označení „smysluplný bulvár“. Právě tento kanál byl tím nejlepším směrem k seniorům. Téměř denně četli důchodci o praktikách „šmejdu“, toto označení se vžilo, zlidovělo. Veřejnost najednou viděla tváře prodejců, jejich domy, auta, další zvrácené praktiky. Kampaň byla tak masivní, že se podařilo změnit trend toho, jezdit na předváděčky. Neumím si představit, že by takovou sílu dokázalo vyvinout jiné tištěné médium na trhu. Dále považuji za mimořádný, až osvícený, přístup společnosti Aerofilms, která film poskytovala kinařům jen s podmínkou, že návštěvníci 65+ nebudou platit žádné vstupné. Skládačku skvěle doplnilo i zapojení časopisu Dtest, který pomáhá spotřebitelům. S jejich právníkem, Lukášem Zeleným, jsme společně



besedovali na desítkách míst po celé ČR, lidé s námi mohli mluvit, osvěta byla kontaktní a přímá.

***Jaké byly první reakce publika?***

Publikum bylo především zděšené. Mnoho lidí mi říkalo, že netušili, do jak hrozných a ponižujících situací se u nás senioři mohou dostat.

***Velmi děkuji za váš čas a přeji mnoho úspěchů v profesním a osobním životě.***

## **Příloha č. 2 – Rozpočet filmu Sociální poprava**

### **Předběžné vyčíslení nákladů na vytvoření díla**

dílo: Dokumentární film

pracovní název: Sociální poprava

předpokládaný termín dokončení: srpen/září 2014

produkce:

<b>Položka</b>	<b>typ/forma</b>	<b>jednotek</b>	<b>jednotka</b>	<b>termín</b>	<b>částka</b>	<b>celkem</b>
<b>PREPRODUKCE</b>						
předprodukční příprava	služba	20	den		2000	40000
Obhlídky	služba	10	den		3000	30000
zajištění smluv pro natáčení a postprodukcí	služba	40	hod		900	36000
administrativa /pošta, povolení, úřady/	služba				20000	20000
<b>PRODUKCE</b>						
osvětlovací technika /panavision, noon/	pronájem	18	den		5000	90000
kamerová technika	pronájem	18	den		3200	57600
zvuková technika + obsluha	pronájem	18	den		4000	72000
produkční	služba	28	den		2000	56000
Kameraman	služba	18	den		2500	45000
honoráře účinkujících /cca 30 lidí/	služba	25	osoba		2000	50000
výdaje na natáčení /provoz, občerstvení/	materiál	1	projekt		28000	28000
asistentka režie/skript	služba	29	den		2000	58000
zahraniční cesty	služba	1	projekt		50000	50000
<b>POSTPRODUKCE</b>						
nakoukávání materiálu		12	den		1000	12000
natažení materiálu pro off-line	služba	3	den		2000	6000
Offline	služba	55	den		2000	110000
příprava exportu pro hudbu	služba	18	hod		250	4500
archivní materiály ČT /exekutoři, další/	služba	1	projekt		50000	50000
spotřeba materiálu /harddisky, dvd/	služba	1	projekt		12000	12000
grafické zpracování obrazu	služba	12	den		2000	24000
barevné korekce, finalizace obrazu, grading	služba	8	hod		3000	24000
příprava obrazu a zvuku pro export	služba	4	den		2000	8000
Trailer	služba	8	den		2000	16000
překlady AJ/NJ/ČJ	služba	8	den		1500	12000
nasazení titulků do offline	služba	8	den		1500	12000
příprava nasazení zvuku	služba	4	den		2500	10000
čištění zvuku, finalizace, komentář	služba	12	den		6000	72000
Zvukový mix 5.1	služba	9	den		12000	108000
převedení zvuku do DCP	služba	2	den		15000	30000
export kopie DCP	služba	1	den		15000	15000
výstup finálního obrazu pro DCP	služba	4	den		2000	8000
výroba DCP kopie	služba	1	projekt		60000	60000
DCP klíče pro vysílání /12 klíčů/	materiál	12	klíč		2000	24000
pronájem HDD od distributora /12 kopií/	služba	7	den		200	1400
testovací projekce DCP	služba	1	den		5000	5000
mastering pro DVD	služba	10	den		2500	25000
střih bonusové materiály	služba	1	projekt		6000	6000
příprava pro print	služba	2	den		4000	8000
výroba DVD /min. 500/	materiál	500	ks		40	20000
webové stránky obsluha servis	služba	1	projekt		30000	30000
grafické práce, plakát, DVD	služba	1	projekt		30000	30000
Propagace	služba	1	projekt		180000	180000

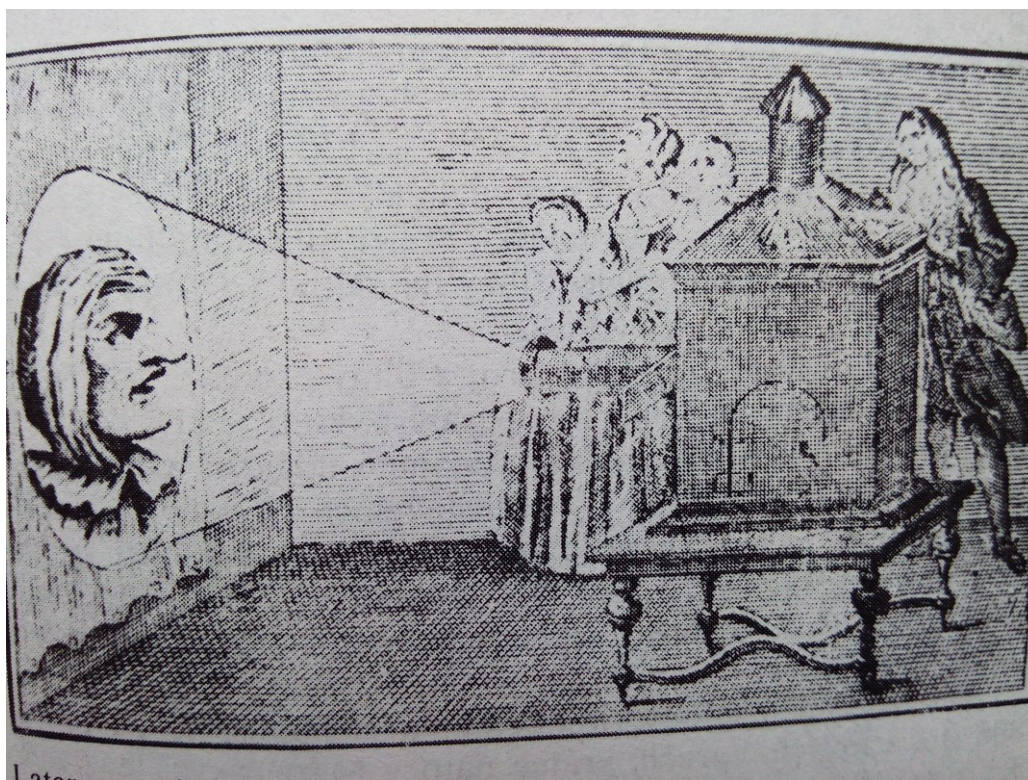
rezerva filmu	rezerva	1	projekt	50000	50000
Režisér	služba	1	projekt	140000	140000
Producent 1	služba	1	projekt	150000	150000
Producent 2	služba	1	projekt	150000	150000
Koproducent	služba	1	projekt	55000	55000
Stříhač	služba	1	projekt	100000	100000
Dramaturg 1	služba	1	projekt	20000	20000
Dramaturg 2	služba	1	projekt	20000	20000
mistr zvuku	služba	1	projekt	100000	100000
asistent zvuku	služba	14	den	2500	35000
Námět	služba	1	projekt	30000	30000
Kompars /12 osob/	služba	12	osoba	700	8400
Ekonom	služba	1	projekt	50000	50000
odborný konzultant/garant (obor právo)	služba	100	hod.	890	89000
Hudba	služba	1	projekt	80000	80000
<b>Celkem</b>				<b>2632900</b>	

**Rozpočet filmu Sociální poprava byl původně 2 638 100.**

### Příloha č. 3 – Fotodokumentace

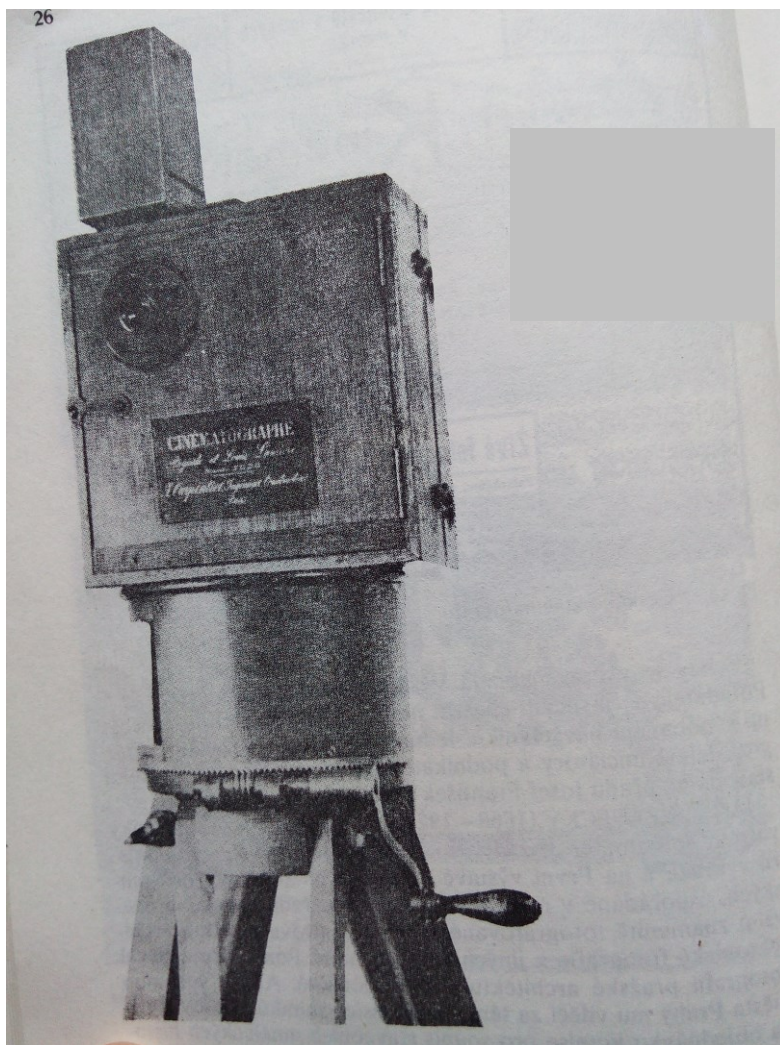


Obr. č. 1. – Plakátek českého kinematografu (Bartošek, 1985, str. 25)





Obr. č. 2 – *Laterna magika* (Bartošek, 1985, str. 15)



Obr. č. 3 – *Lumiérův přístroj, kterým Kříženecký natáčel své první filmy* (Bartošek, 1989, str. 26)



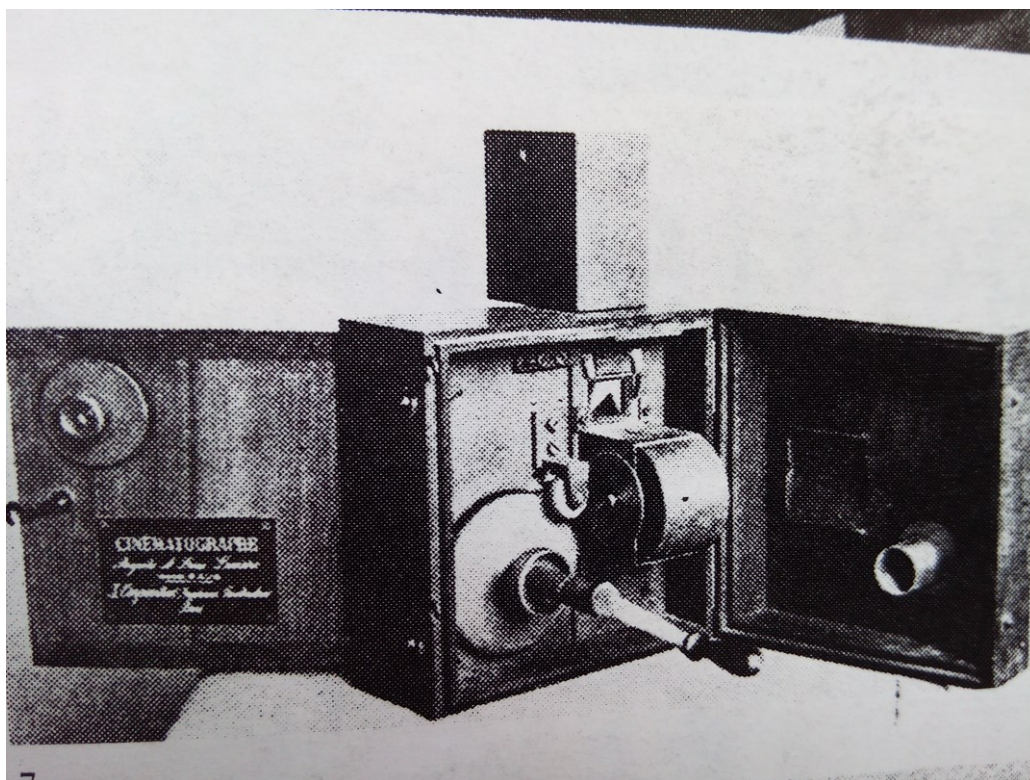


Obr. č. 4 – Plakát na Český kinematograf Jana Kříženeckého (Bernard, Frýdlová, 1988, str. 75)





Obr. č. 5 – Thomas Alva Edison (1847-1936) sestrojil kinetograf (Toeplitz, 1989, str. 81)



Obr. č. 6 – První kamera Louise Lumiéra vyrobená v Paříži (Toeplitz, 1989, str. 83)

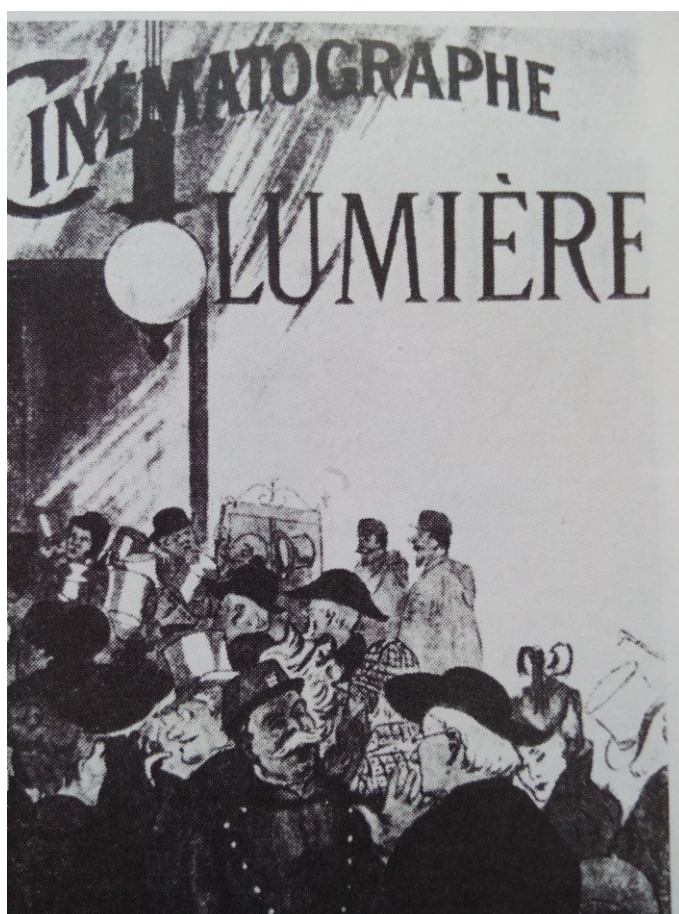


Obr. č. 7 – Vstupenka na veřejné promítání kinematografu bratří Lumiérů je podepsaná Louisem (Toeplitz, 1989, str. 83).



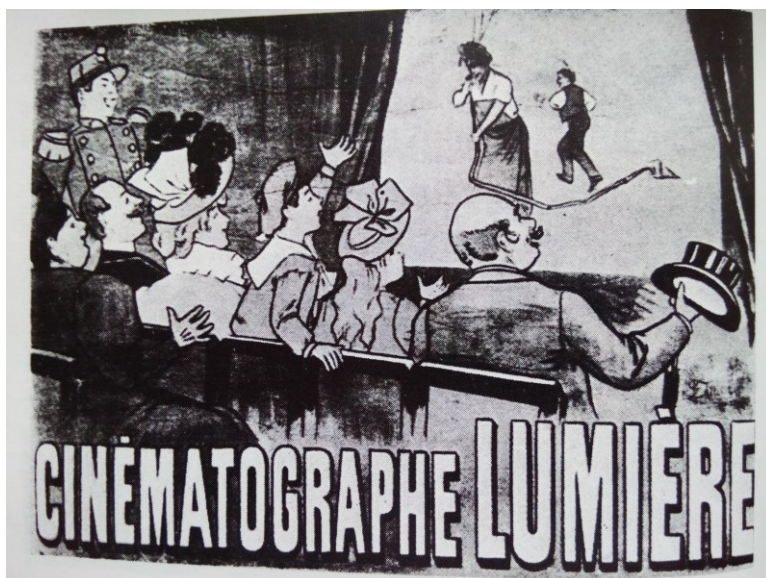


*Obr. č. 8 – Dobová fotografie bratří Lumiérů (Toeplitz, 1989, str. 84)*





Obr. č. 9 – Plakát kinematografu bratří Lumiérů (Toeplitz, 1989, str. 85)



Obr. č. 10 – plakát Pokropený kropič, první filmová komedie (Toeplitz, 1989, str.86)

Dnes výtečné domácí jaterničky a jelítka. 23654

**Hotel „U saského dvora“ v Praze.**

**Živé fotografie**  
představené

**Kinematografem**  
pánů **Auguste & Louis Lumière** z Lyonu.

Každý týden nové obrazy ze všech dílů světa.

**Důležitá poznámka.** Pánové Lumière z Lyonu jsou jediní vynálezci pravého a skutečného „Kinematografu“, který v celém světě dosáhl bezpříkladného úspěchu.

Ve Vídni (I., Kärtnerstrasse 39) poctil dne 17. dubna 1896 Jeho cis. a král. Apoštolské Veličenstvo císař František Josef I. „Kinematograf“ pánů Lumière Nejvyšší návštěvou a byl dotyčný podnik od veškerých členů panovnického domu několikrát navštíven a vzdán mu plná chvála.

Veškeré dosud ukazované padělky jsou nedosta-  
tečné oproti dokonalosti a bohatému střídání pánů Lu-  
mière předváděných předmětů.

Představení denně od 10 hod. ráno do 9 hod. večer.  
Vstupné 30 kr., dívky 10 kr. 23670

025

Obr. č. 11 – Kinematograf bratří Lumiérů v roce 1896 (Toeplitz, 1989, str. 209)

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Filip Mareš**

**Obor: Sociální a mediální komunikace**

**Forma studia: kombinované**

**Název práce: Historie dokumentárního filmu a sociální dokument**

**Rok: 2017**

**Počet stran textu bez příloh: 42**

**Celkový počet stran příloh: 12**

**Počet titulů české literatury a pramenů: 17**

**Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 2**

**Počet periodik a internetových zdrojů: 9**

**Vedoucí práce: PhDr. ThDr. Radek Mezuláník, Ph.D.**