

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

**FUNKCE FIKTIVNÍHO DOKUMENTU
V RÁMCI NARATIVNÍHO FILMU**

Bakalářská práce

Lenka Příbylská
(Uměnovědná studia)

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2014

Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: „*Funkce fikčního dokumentu v rámci narativního filmu*“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne 9. 4. 2014

.....
Lenka Příbylská

Ráda bych touto cestou poděkovala svému vedoucímu práce, panu Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D., za odbornou pomoc, cenné rady a vedení.

Mé díky patří také rodině za veškerou podporu v dobrých i zlých časech nejen při tvorbě této práce.

Název diplomové práce: Funkce fikčního dokumentu v rámci narativního filmu

Autor: Lenka Příbylská

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Abstrakt:

Práce se zabývá fikčními filmy, které využívají dokumentární prostředky a v rámci uměleckého záměru je falzifikují. Terminologicky a metodologicky práce vychází jak z teorií dokumentárního filmu Guye Gauthiera a Billa Nicholse, tak i neoformalistické teorie Kristin Thompsonové. Na třech současných filmech hollywoodské produkce (*District 9*, *Cloverfield* a *I'm still here*) jsou charakterizovány jednotlivé prostředky a zda je ozvláštněna struktura filmu. Filmy využívají dokumentární prostředky, které vzbuzují autentičnost skrz svůj účinek na diváka. Tyto fikční dokumenty využívají účinek obrazu, který je v současné době díky technologii vysoce variabilní a zvukovou složku. Záznam samotný i obraz je upraven podle potřeb narativu. Stylisticky filmy doplňuje charakteristický pohyb kamery. Snímky tak vytváří umělou autenticitu, které si je divák vědom.

Klíčová slova: dokument, neoformalismus, fikční dokument, dokumentární prostředky

Title: Function of fictional documentary in narrative film

Author: Lenka Přibylská

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Supervisor of the thesis: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Abstract:

This work focus on fictional films which use documentary resources in their structure with artistic intent. Thesis is Terminological and methodological based on theories of documentary film by Guy Gauthier and Bill Nichols, and neoformalist theory Kristin Thompson. The three current films of Hollywood (*District 9*, *Cloverfield* and *I'm still here*) are characterized by individual devices and their position in the work. All of these films using a conventional documentary resources that create authenticity through their effect on the viewer. These fictional documentaries use the effect of the image that is currently highly variable through technology and the sound component. Records and image is modified according to the needs the narrative. Stylistically, the film are complemented by characteristic movement of the camera. The images thus creating an artificial authenticity, which the viewer is aware.

Key words: documentary, neoformalism, fiction documentary, documentary resource

ÚVOD	- 7 -
TEORETICKO-METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA	- 8 -
REFLEXE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	- 11 -
KRITÉRIA DOKUMENTU	- 13 -
DOKUMENTÁRNÍ PROSTŘEDKY	- 14 -
DOKUMENTÁRNÍ PROSTŘEDKY VYUŽÍVANÉ VE FILMECH	- 15 -
DISTRICT 9	- 19 -
PREKOMPOZIČNÍ FAKTORY	- 19 -
PROSTŘEDKY HRANÉHO FILMU	- 20 -
DOKUMENTÁRNÍ PROSTŘEDKY	- 25 -
SHRNUTÍ	- 28 -
CLOVERFIELD	- 29 -
PREKOMPOZIČNÍ FAKTORY	- 29 -
PROSTŘEDKY HRANÉHO FILMU	- 30 -
DOKUMENTÁRNÍ PROSTŘEDKY	- 33 -
SHRNUTÍ	- 36 -
I'M STILL HERE	- 37 -
PREKOMPOZIČNÍ FAKTORY	- 37 -
PROSTŘEDKY HRANÉHO FILMU	- 37 -
PROSTŘEDKY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	- 39 -
SHRNUTÍ	- 44 -
ZÁVĚR	- 46 -
RÉSUMÉ	- 49 -
PRAMENY	- 50 -
LITERATURA	- 52 -
PŘÍLOHY	- 55 -

Úvod

Tato bakalářská diplomová práce se bude zabývat propojením dvou rozdílných filmových oblastí, dokumentu a narativního filmu. Obě tyto oblasti mají svá pravidla, která se propojují, aby vytvořily druh narativního filmu působící jako dokument. Dokumentární film se sice nepyšší velkou popularitou jako jiná odvětví kinematografie, ale zato divákům dopřává specifický druh zážitku. Již samotné označení dokumentární film nese s sebou určité úskalí v podobě stěžejních pojmů: skutečnost, realita, její reprezentace, pravda a etické problémy spojené s jejím zveřejněním. Základní dokumentární teze jsou zde porušeny a upozaděny. Film tak čerpá z dokumentu jen určité prostředky, které navíc falzifikuje.

Tématem práce je analýza tří filmů rozdílných žánrů, a to sci-fi, hororu a komedie (*District 9*, *Cloverfield* a *I'm Still Here*) využívajících tyto prostředky. Cílem pak je tyto prostředky charakterizovat, jak jejich přítomnost ovlivňuje stavbu filmu a obzvláště pak, jaký vztah bude mít obraz dokumentu k vizuální stránce fikčního filmu. Zda je tímto postupem ozvláštěna struktura filmu.

Dokument se těší zájmu teoretiků i historiků. Někteří považují dokument za čistou pravdu¹, jiní za čistou lež², další za obojí³. Je velmi složité se přiklonit k jedinému názoru. Oproti dokumentu je narativní film mnohem probádanější, ale i divácky oblíbenější. Avšak dokumentární fikce jako taková, si stejně jako dokument, své diváky neustále hledá. Svoboda, kterou získala označením „fikce“ ji dovedla k větší nezávislosti, dostupnosti a toleranci.

¹ *Zastáncem byl například Dziga Vertov, jehož cílem bylo zachycení skutečnosti skryté oku, ale viditelná pro kameru. Na podobný koncept pak navázali režiséři Cinéma Verité v 60. letech.* (GAUTHIER, 2004)

² *Teorie, že okem, ale ani kamerou nelze zachytit absolutní pravda vychází například z tvůrce dokumentárních filmů Maria Ruspoli.* (GAUTHIER, 2004)

³ *Hledání pravdy se vzdává Frederick Wiseman, tvůrce hraného i dokumentárního filmu, podle něhož dokument je v jistém smyslu fikcí skutečnosti, která si uchovává přesvědčovací schopnost.* (GAUTHIER, 2004)

Teoreticko-metodologická východiska

Při analýze si budu všimnout konstruktů, které vznikají při vzájemné interakci dokumentárního a narativního filmu. Ve vybraných filmech dochází k falzifikaci narativní linie dokumentu. Tu napomáhá falzifikovat právě styl filmu.

Jako výchozí metodologický postup jsem zvolila neoformalistickou analýzu teoretiků Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. Základní neoformalistické principy vysvětluje Kristin Thompsonová v článku *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*⁴. K analýze stylu využiji literaturu věnující se postupům formální analýzy Davida Bordwella a Kristin Thomsonové *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*⁵. Potřebnou terminologii a metodologický aparát čerpám z teorie Guye Gauthiera obsažené v knize *Dokumentární film, jiná kinematografie*⁶. Stěžejní je jeho rozlišení dokumentu a „hraného filmu“ a žánrové dělení. Další informace pak nacházím v *Úvodu do dokumentárního filmu*⁷ Billa Nicholsna.

Neoformalistická metoda je vhodná hlavně díky své flexibilitě. Oproti ostatním typům analýzy, které staví do popředí jen jednu premisu, neoformalismus jako takový, nemá přesně danou strukturu. Proto jej lze přizpůsobit dokumentární povaze filmů. Kristin Thompsonová určila obecným neoformalistickým termínem ozvláštňení od ruských formalistů tvořící účel umění v našem životě. Tento pojem, chápaný jako součást účinku díla, je vlastní v určité míře každému filmu. Ozvláštňení působí na divácké smysly a emoce prostřednictvím určitých prostředků, které se od sebe liší. Jelikož neustále dochází k vývoji, staré prostředky se automatizují, vznikají nové, nebo se umělec snaží o výraznější ozvláštňení, což na rozdíl od ostatních estetických teorií, vylučuje rozpor mezi formou a obsahem. Tyto prostředky⁸, vytvářející charakter díla, se v neoformalismu analyzují použitím konceptu funkce a motivace, který je stěžejní pro tuto práci.

⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. In.: *Illuminace*, 1998, č. 1, s. 5-36.

⁵ BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁶ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

⁷ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

⁸ Jedním z takových prostředků je i význam, který napomáhá k dešifrování. Druhy významů jsou denotace (referenční a explicitní) a konotace (implicitní a symptomatické).

Funkce je ve vztahu se všemi prostředky, ospravedlňuje jejich použití vzhledem k celkové struktuře filmu a kontextu. „*Funkce je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla, neboť zatímco mnohá umělecká díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku může být v každém díle jiná.*“⁹ Funkce si všímá úzkého vztahu díla s historií. Ona sama je však historicky stabilnější právě díky obnovující se schopnosti prostředků. Motivace udává danému prostředku důvod jeho využití ve filmu. Aby toho byla schopna, sleduje aktivitu diváka a strukturu díla. Thompsonová stanovila typy motivace na kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou. Kompoziční motivace motivuje přítomnost prostředku jako spolutvůrce narativní kauzality, prostoru nebo času. Její přítomnost vytváří pro dané dílo určitá pravidla, která jsou platná pouze pro něj. V případě realistické motivace diváci využívají informace vyplývající z reálného světa. Ty však souvisí s diváckými znalostmi skutečnosti a orientaci v estetických kánonech realismu daného období. Transtextuální motivace pracuje se zažitými konvencemi, tedy odkazy k jiným uměleckým dílům. Umělecká motivace se vyznačuje, jak z názvu vyplývá, výrazným projevením estetické kvality díla. Pro motivaci uměleckou platí, že jelikož je umělecky motivovaný do určité míry každý prostředek ve filmu, nastává tehdy, nedominovali-li jiná z předchozích motivací.

Většina dokumentů má narativní složku. Nepřítomnost vyprávění je patrná jen v případech, kdy je dokumentární film vědecky zaměřen a snaží se o objasnění nějakého úkazu či procesu. V případě analyzovaných filmů proto budu pracovat s vyprávěním, které je jim vlastní. K analýze narativní složky využiji formalistický koncept rozlišující u vyprávění syžet a fabuli. „*Syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.*“¹⁰ Syžet má dvě linie: proaretickou a hermeneutickou¹¹. Proaretická linie umožňuje chápat propojení jednotlivých scén podle logických souvislostí. Naopak hermeneutická tvoří hádanky, kterými divákovi odpirá informace. Tyto dvě složky se navzájem ovlivňují za účelem navýšení napětí. Syžet je výsledkem práce filmaře, za to fabule je specifickou dovedností diváka. Zkušenosti potřebné k následné

⁹ cit. THOMPSONOVÁ, s. 14.

¹⁰ Tamtéž, s. 31.

¹¹ Tamtéž, s. 32

chronologizaci událostí prostřednictvím mentální konstrukce, divák získává sledování filmů.

Pro analýzu je rozhodující koncept dominanty. Jedná se o hlavní formální princip, který určuje specifickou formu ozvláštnění. Právě prostřednictvím dominanty jsou k sobě vázány stylistické, narativní a tématické roviny filmu. V případě analyzovaných filmů je sjednocujícím prvkem využití postupů směřujících k napodobení dokumentu.

Reflexe dokumentárního filmu

Guy Gauthier

Dokumentární film, jiná kinematografie (2004)

Práce Guy Gauthiera se zabývá historicko-teoretickými¹² aspekty dokumentárního filmu. Předkládá teoretické problémy na pozadí historie filmu. Hned v první kapitole se věnuje problematickým pojmům: pravda a skutečnost. Určil, že nejsou specifickými vlastnostmi dokumentu pro svou vyvratitelnost. Jako základní podmínky dokumentu tak stanovuje: odmítnutí scénáře,¹³ nepřítomnost herců¹⁴ a autenticitu postav,¹⁵ jimiž se odlišuje od hraného filmu.¹⁶ Významným tématem, kterému se dále věnuje, je realita. Podle Gauthiera je dokumentární film umělecky reprezentovaná realita, která sice nezobrazuje skutečnou realitu, ale její esteticky upravenou verzi.

Gauthier také představuje vlastní klasifikaci dokumentárních filmů. Ty člení podle pěti základních os (vztah k prostoru, vztah vůči času natáčení, technické postupy, způsob přítomnosti mluveného slova, posloupnost řazení záběrů). Knihu zakončuje shrnutím významných názorů teoretiků, kteří se vyjadřují k problematice pojmů, etiky a formě.

Nichols Bill

Úvod do dokumentárního filmu (2010)

Autor se na začátku práce věnuje problematice fikce a dokumentu. Přiznává, že jejich hranice je proměnlivá, i když ve většině případů je zřetelná. Divák obvykle nemá problém s jejich rozeznáním.

¹² V historických souvislostech dělí dokumenty do hlavních period nejprve podle času a dále pak podle teoretických myšlenek, které doplňuje odkazy na příslušné autory a jejich díla. To vše nedělá však za účelem vytvoření seznamu tvůrců a jejich prací, ale k jejich názornosti. Na některých pak prezentuje problematiku etiky a potřebu co nejmenšího zásahu (režie, střih a zvuk).

¹³ Může být využíván, ale nabízí pouze směr, nikdy konečnou představu.

¹⁴ Pro herce platí, že se v dokumentu také mohou vyskytovat, ale musí být sami sebou a nesmí být placeni.

¹⁵ Určité informace jsou stále ověřitelné, důležité je přesvědčení diváka.

¹⁶ Zatímco dokument operuje hlavně s prostorem v přítomnosti viditelného, hraný film má velká prostor neviditelného, hypotetického, ale také minulého.

Různé definice dokumentu pak podrobuje Nichols kritice a na závěr představuje svou vlastní: „*Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.*“¹⁷ Na druhou stranu však přiznává, že dokumentární označení může přisoudit i sám divák a to na základě jeho očekávání.¹⁸ Divákovi tak Nichols přisuzuje spoluúčast na dokumentární tvorbě, jelikož je důležité jeho vnímání. U dokumentu tak existuje specifické vyprávění, které obsahuje hned tři verze jednoho příběhu. Je to příběh snímku, tvůrce a diváka.

K promlouvání skrz dokument tvůrce využívá všech filmových prostředků a souborně tento proces Nichols označuje hlasem dokumentu. Za základní prvky dokumentu stanovil: dojem autenticity¹⁹, sociální herci²⁰, nepřítomnost scénáře a institucionální rámec.²¹

¹⁷ NICHOLS, s. 34

¹⁸ Tamtéž, s. 52.

¹⁹ Ten je zajištěn pohyblivým obrazem.

²⁰ Lidé v přirozeném prostředí (neherci).

²¹ Natáčení iniciují specifické organizace a šíření probíhá prostřednictvím specifických distributorů a kin.

Kritéria dokumentu

Účinek dokumentární tvorby nestojí ani tak na věrohodnosti či poutavosti, ale spíše na sugestivnosti obrazů, zvuků a přesvědčivosti argumentů. To vše přichází k divákovi, který na základě toho vytváří svůj vlastní postoj. (Nichols 2010)

K podložení argumentů využívá dokument předměty s indexovými hodnotami²², které nás vedou k přesvědčení, že se jedná o reprezentaci reality. Tyto indexové hodnoty pochází z reálného světa zaznamenaného technikou (zaznamenávání obrazů a zvuků prostřednictvím média). Společně pak s diváckým očekáváním, že se dozvedí něco o světě, vytváří dojem autenticity. „*Jde o výrazný pocit, jehož lze dosáhnout základními kvalitami pohyblivého obrazu bez ohledu na médium.*“²³

Dokumentární tvorba se podle Gauthiera vyznačuje rysy usnadňující její identifikaci. Tyto rysy určují co je a co není dokument. Jedná se o kritéria: práce s neherci, bez kulis a nepřítomnost románové zápletky²⁴.

Neherci

Jedním z hlavních cílů dokumentu je přesvědčit diváka o autenticitě. Velký vliv na to mají právě postavy objevující se před kamerou. Jejich reakce a gesta by měla odpovídat osobě a jejímu charakteru. „*Sociální herci vedou svůj život dál víceméně tak, jak by jej vedli i bez přítomnosti kamery.*“²⁵ Od herců se odlišují finančním ohodnocením. Jelikož herec hraje (tedy pracuje) dostává zapláceno, ale sociální herec nehraje (dělá to, co by dělal i bez přítomnosti štábu).

Autentické prostředí

Stejně jako herci je i prostředí, ve kterém se natáčení odehrává, podmíněno autentičností. Tvůrce dokumentu nesmí do prostředí výrazně zasahovat. Jakýkoliv zásah by se považoval za manipulaci a aranžování. Autentická místa a předměty mají

²² Tamtéž, s. 60

²³ cit. Tamtéž, s. 15

²⁴ GAUTHIER, s. 44

²⁵ cit. NICHOLS, s. 63

totiž vlastní vypovídací hodnotu, která není vykonstruovatelná. Hraný film prostředí přizpůsobuje a formuje, aby odpovídal požadavkům režiséra a scénáristy.

Absence románové zápletky

Dokumentaristé nepracují se scénáři, které by přesně určovali jejich postup práce. Dokumentaristická práce proto zahrnuje dlouhé časové období, a jelikož život není drama, nedějí se zajímavé a strhující věci neustále. Scénář vyplývá až z dokumentaristova prožitého vyprávění²⁶. Je na něm, zda objeví zajímavou událost sám, či bude natáčet co nejvíce materiálu, doufajíc, že se mu podaří něco zachytit. Roli tedy hraje i náhoda²⁷. Hraný film pracuje přesně podle scénáře, natáčení probíhá podle časového plánu a tvůrce ví přesně kdy, kde, co se bude natáčet.

Dokumentární prostředky

Dokumentární prostředky tvoří soubor postupů využívaných k tvorbě dokumentárního filmu. Stejně jako hraný film má i dokument svůj způsob vyjadřování. Hraný film využívá k souhrnnému označení těchto prostředků filmařův styl. U dokumentu mluvíme o hlasu dokumentu²⁸. „*Hlas dokumentu je specifický působ, jakým konkrétní film vyjadřuje své vidění světa.*“²⁹ Obojí vyjadřují tvůrcův záměr v díle. Avšak vyvolávají rozdílné pocity³⁰. Dokumentární film pracuje převážně s rétorickou formou sledující pět pracovních postupů³¹. Jsou to: vynalézání³², uspořádání³³, stylistická úprava³⁴, paměť³⁵ a přednes³⁶.

²⁶ GAUTHIER, s. 42

²⁷ Stejně jako v případech, kdy došlo k natočení něčeho, co jsme původně neměli v plánu.

²⁸ NICHOLS, s. 86

²⁹ Tamtéž, s. 85

³⁰ Hraný film buduje umělý svět, ale dokument vyobrazuje svět, jehož jsme součástí.

³¹ Vychází z Cicerových spisů *O řečnickovi*.

³² Pracuje s důkazy vytvářejících dojem nezvratnosti. Intepretace těchto důkazů však závisí na každém jedinci.

³³ Organizuje jednotlivé části filmu tak, aby jeho účinek byl co nejvyšší.

³⁴ Jde o projev hlasu dokumentu skrz filmovou formu (střih, rámování, synchronní a asynchronní zvuky, svícení atd.)

³⁵ Divák si při sledování jakéhokoliv filmu vytváří mentální mapu, kterou následně upravuje. V případě dokumentárního filmu divákovi film zprostředkovává hmatatelnou mapu a také se podílí na naší interpretaci dříve viděných záběrů a argumentů

³⁶ Tento prostředek souvisí hlavně s rétorickým obsahem (řečnická působivost a dekorum)³⁶ a neverbální komunikací, která vychází z chování postav.

Dokumentární prostředky využívané ve filmech

Rozhovor

„*Vyprávění v první osobě vždy vyvolává silný dojem skutečnosti, i když je vymyšlené.*“³⁷ Rozhovor je postup čerpající z obrazu a výkonu sociálního herce často označovaný jako „mluvící hlavy“. Zájem je o zachycení co největšího množství informací vyplívající z jeho osoby. Divák tak může vidět³⁸ a slyšet³⁹ informace navíc, které mu pomohou vytvořit si specifičtější názor na osobu, což může mít velký podíl na závěrečné recepci. Rozhovor se využívá k dosvědčení tvrzení či také k argumentaci, právě pro svou účinnost na diváka. Bývá natáčen ve studiu, které má neutrální vzhled či v prostorech vykonávající svou činnost dotazovaných. Tazatel je v obrazu nebo není vidět. Jeho otázky můžeme slyšet, ale ani nemusíme. V takovém případě otázky musí vyplynout z odpovědi dotazovaného. Pro rozhovor se využívá statická nebo dynamická kamera snímající dotazovaného polodetailem. Rozhovory probíhají se sociálními herci a herci ztělesňující vědce a svědky.

Archivní záběry

Jedná se o záběry, které mají vysokou indexovou hodnotu⁴⁰, přispívající k autenticitě. V dokumentárním filmu má proto významnou roli. Nejen, že přispívají k autenticitě a tak funguje jako důkaz, ale mají větší emocionální dopad. Takovéto záběry dokumentaristé čerpají z cizích zdrojů, jelikož se děly z nenadání a byly natočeny náhodou (například záznamy z bezpečnostních kamer). Nichols však upřesňuje, že jejich použití nemusí být jen pro dokumenty. „*V oblasti průniku se nacházejí formy, které za dokumentární film být pokládány mohou – i nemusí – v závislosti na cílech a záměrech kritika.*“⁴¹ Viz. Obr. 1

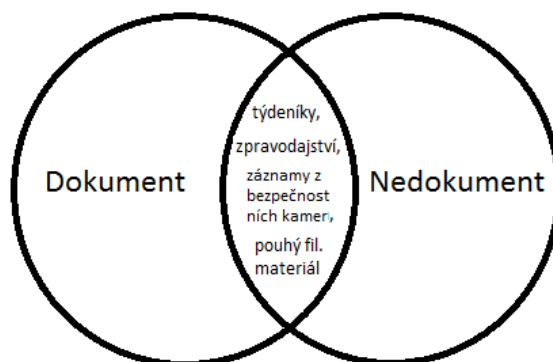
³⁷ cit JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. s. 65

³⁸ Neverbální aspekty komunikace - gesta a mimika.

³⁹ Verbální aspekty komunikace – rétorika – umění hovořit (slovní zásoba, intonace, zabarvení atd.).

⁴⁰ Viz. Kritéria dokumentu

⁴¹ cit. NICHOLS, s. 162



Obr. 1 hranice mezi dokumentem a nedokumentem

Média

Zaujímají diskutabilní pozici. Často se jim přisuzuje velký účinek na diváka. „Podstatná moc médií spočívá v tom, že se podílejí na socializaci jednotlivce, na jeho včlenění do společnosti, a tím jak na formování jedince, tak na utváření podoby společnosti a vztahů, které v ní panují.“⁴² Stejně jako archivní záznamy, i jejich dokumentárnost posuzuje kritik.

Zpravodajství

Záběry, které pochází z mediálních zpravodajství⁴³. Svou povahou působí seriózním dojmem. U zpravodajství funguje opačným způsobem emocionální důkaz. Diváci nejsou zasaženi událostmi, protože je uklidňuje každodennost událostí. Uvědomují si, že se pořád něco děje a nemohou jejich průběh nikterak ovlivnit. Úkolem zpravodajství je nás přesvědčit, zatím to účelem předvádí zjevné důkazy se zdánlivými⁴⁴. Konvenční způsob je umístění moderátora do televizního studia⁴⁵,

⁴² cit. BURTON, Graeme a JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2001. 15 s. ISBN 80-85947-67-6

⁴³ Od dokumentu je odlišuje hlavně délka, kterou jejich získání trvá. Reportáže obsahují rychle zprostředkované informace. Dokument je založený na dlouhodobém pozorování.

⁴⁴ „K zdánlivým důkazům patří způsob, jakým může být svědectví interpretováno, aby byl podpořen určitý argument.“ cit. NICHOLS, s. 98

⁴⁵ Působí dojem vzdáleného a bezpečného místa.

který po krátkém úvodu se obrací na reportéra. Jedním z příznaků skutečnosti je v současné době zapojení kameramanova těla⁴⁶.

Komentář

Tzv. voice-over, vychází z verbálního podávání informací. Autor hlasu nemusí být známý. Tento prvek často působí jako hlas shůry, který je původcem pravdy. Objevuje se již od počátku zvukového filmu a tvoří jeden z nejčastějších prostředků dokumentárního filmu.

Cinéma verité

Postup, který má přísně stanovené základní teze. Mezi ně patří co nejmenší zásah do zaznamenávaných situací a snaha o zachycení skutečnosti, v podobě nečekaných situací a lidí s jejich spontánními reakcemi. Zastáncem takového natáčení byl Dziga Vertov⁴⁷, ale také dokumentaristé Cinéma verité. Vznik se pojí s rozvojem ruční kamery v 60. letech, umožňující právě tento způsob natáčení.

Režie

Režie je vedení herců a přizpůsobování prostředí podle scénáře. U dokumentárního filmu režie jak ji známe, neexistuje. Dokumentarista je tvůrce, jehož práce stojí a padá na postavách či tématu. Jeho práce spočívá v trpělivé práci, sledování skutečného života bez velkého zásahu⁴⁸.

Střih

Střih je v případě dokumentu naprosto podřízen mluvenému slovu, které zajišťuje jeho logiku. Zajišťuje jeho uspořádání, ale nemusí být kontinuální. „*Dokumenty se*

⁴⁶ „... dnes kameraman drží svůj lehký přístroj na rameni a chová se jako obyčejný kolemjdoucí: když je zpovídána osoba menší, zabírá ji lehce shora, když je větší, natáčí ji zdola, a když jsou oba stejně vysocí, natáčí ji rovně.“ cit. JOST, s. 67

⁴⁷ Upřednostňoval bezzásahové natáčení, ale formu pak udával střih. U Cinéma Verité je střih minimální.

⁴⁸ Přítomnost dokumentaristy vyvolává vždy nějaký zásah. V přirozeném prostředí se objevuje jako nový jedinec, který se snaží být co nejnápadnější, na druhou stranu někdy působí kamera na sociálního herce tak, že „hraje“ a jeho přirozenost je podkopávána snahou zapůsobit.

*vždy silně spoléhají na mluvené slovo, ať již v podobě informací, jež nám o filmovém subjektu poskytuje vypravěč či přímé rozhovory se sociálními herci, nebo ve formě poznámek zaslechnutých z hovoru sociálních herců mezi sebou před kamerou. Mluvený projev zhmotňuje naše vnímání světa. Vyprávění události opět vyvolává prožitou minulost.*⁴⁹

⁴⁹ NICHOLS, s. 46

District 9

Prekompoziční faktory

Snímek District 9 vznikl v roce 2009 pod vedením režiséra Neilla Blomkampa, jež je také spoluautorem scénáře. Na něm se podílel se svou manželkou Terri Tatchell. Vycházeli z adaptace jeho krátkometrážního filmu *Alive in Joburg* z roku 2005. Název snímku odkazuje k reálnému místu Ovrsek 6⁵⁰ v Jižní Africe, ve kterém došlo taktéž k násilnému přesídlení všech ras mimo europoidní obyvatele v 70. letech.

District 9 je Blomkampův první celovečerní film. I v předchozí krátkometrážní tvorbě se soustředil na problematiku segregace spojenou s odlišností. Nejčastějšími tématy je ostrakizace robotů⁵¹.

Produkční tým tvořil významný režisér Peter Jackson a herec Sharlto Copley, ztvárňující hlavní roli Wikuse van der Merwe. Ke spolupráci s Peterem Jacksonem se Blomkamp dostal při natáčení krátkometrážního filmu *Crossing the Line* z roku 2008. Tato spolupráce vedla Jacksona k podpoře Blomkampova dalšího projektu, filmové adaptace počítačové hry *Hallo*⁵². Z té však sešlo z produkčních důvodů. Namísto *Hallo* se proto rozhodli natočit *District 9*.

Kromě prezentace filmu na Comic-conu v San Diegu roku 2008, využili k propagaci virální videa a plakáty odkazující na přistání mimozemšťanů. Hlavní tezí propagace byl strach z přistání cizorodé rasy. Náklady filmu byly vzhledem ke způsobu natáčení nižší a výdělek je daleko převýšil (náklady činili 30 000 000 dolarů a výdělek více než 115 000 000 dolarů)⁵³. Nominován byl snímek na čtyři Oscary (za nejlepší film, nejlepší adaptovaný scénář, nejlepší vizuální efekty a nejlepší střih).

⁵⁰ JOHNSON, Scott C.: *The Real District 9: Cape Town's District Six* [online]. *Newsweek* [citováno 2014-3-2]. Dostupný z WWW: <<http://www.newsweek.com/real-district-9-cape-towns-district-six-78939>>

⁵¹ Snímky *Tetra Vaal* (2004) a *Tempbot* (2006).

⁵² *Hallo* [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-15]. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0464037/>>

⁵³ *District 9* [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-15]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt1136608/?ref_=nv_sr_1>

Prostředky hraného filmu

Od dokumentárních rysů se film zásadně odvrací. Ve filmu se objevuje výrazná románová zápletka a práce probíhala jen s herci. Film zapadá motivem mimozemšťanů a jejich vesmírné lodi do žánru sci-fi. Avšak obsahem se dotýká citlivých témat sociální segregace, xenofobie a vykořisťování.

Syžet / fabule

Ve filmu probíhají dvě roviny vyprávění, rovina dokumentu a rovina události vedoucí k jeho vzniku. Sledujeme tak dokument v čase „přítomném“⁵⁴ o událostech, které se staly, a samotnou událost z pohledu hlavních aktérů.

Z úvodní části syžetu se dovídáme, že se nad povrchem Země objevila vesmírná loď. Zasaženou oblastí není žádné americké či evropské město, ale africký Johannesburg. Pohledem na město a jeho urbanizované oblasti s lodí v pozadí začíná úvodní přiblížení problému. Bližší informace se dovídáme z hlasu domnělého vypravěče. Ten vzápětí získává tvář, je součástí diegeze jako postava, se kterou probíhá rozhovor. Jeho hlas slyšíme v průběhu sledování archivních záběrů. Úvod je podáván klasickými postupy dokumentaristů prostřednictvím rozhovorů, archivních záběrů a médií.

Konceptuálně jsou scény dokumentu a narativního filmu řazeny tematicky. Propojení funguje na vzájemném doplňování rétoricky podané informace s odpovídajícím záběrem. Jednotlivé scény jsou propojeny v diskontinuální vyprávění apelující na naši pozornost. Hermeneutická linie syžetu vychází převážně z dokumentárního řazení událostí. Tento způsob umocňuje realismus, zároveň v kontrastu s informacemi musí divák svůj zážitek revidovat s dosavadními zkušenostmi. Příběh se odehrává, tak jako každý dokument, v minulosti a na základě informací, že se události odehrály v roce 1982, divákovi fiktivnost příběhu dochází. Je patrné, že nebyl záměr diváky jakkoli mást, což naznačuje velké množství časových údajů součástí diegeze.

Forma vyprávění je totožná s klasickým hollywoodským vyprávěním, proto očekáváme dramatický příběh s hlavní postavou, vyvíjející se zápletku a provázanost

⁵⁴ Filmový obraz je vždy zaznamenaný a promítaný s časovým zpožděním.

událostí na sebe navazujících ve vztahu příčina a následek. V případě dokumentárního filmu však nedochází k takovému zaujetí hlavní postavou. Všechny postavy bývají oproti pravdě zanedbatelné⁵⁵. Naraci filmu lze tedy považovat za klasickou. V centru dění je hlavní postava, sledující určitý cíl, který se jí přes určité překážky nedaří plnit.

Ve filmu sledujeme přípravy na stěhování mimozemšťanů z Okrsku 9 a hlavní postava Wikus van der Merwe je naším průvodcem v zastoupení dokumentárního kameramana MNU. Průvodcem je také novému kolegovi v zácvičku, Fundiswu Mhlangovi, který zastupuje nás, nevědomé diváky. Úvod do děje je ukončen poté, co skončí rozhovor s Wikusem. Přemístění do Okrsku 9 umožňuje pohled z helikoptéry MNU, ale také média sledující konvoj a veškeré dění. Diváci jsou konfrontováni s názory demonstrujících obyvatel. Zřetelný je tlak na MNU v podobě nepokojů a projevu nenávisti obyvatel.

Bílé vozy MNU vnikají do šedivého Okrsku 9. Všímáme si necivilizovaných mimozemšťanů rozrušených z jejich návštěvy. Wikus a jeho skupina prochází oblastí, jejich cílem je získání podpisů. V provizorní laboratoři Christophera Johnsona dojde k nákaze. Poslední zastávka je v chatrči Christophera. Setká se s mimozemšťanem zodpovědným za jeho nakažení. V tomto momentě jsme informovaní více než postavy. Po návratu do práce na sobě Wikus sleduje vnější změny a doma se plně projevují při ztrátě vědomí. V centrále MNU si vědci uvědomují jeho důležitost. Wikus je nucen uprchnout a přechází na jediné místo, kde je možné se ukrýt, Okrsek 9. Narazí zde na Christophera a dozvídá se okolnosti své nákazy. Jediné co jej však zajímá je jak se uzdravit, aby mohl jít zpět za svou ženou. Sám je svou proměnou znechucen a souhlasí se získáním paliva přímo z Centrály MNU. Při svém průniku potkávají Wikusovi šokované kolegy, kteří právě na tuto událost odkazovali v rozhovorech. S palivem pak unikají zpět do Okrsku 9. Wikus se dovídá, že jeho proměna bude delší, než očekával a v afektu Christophera omráčí. Rozhodne se sám lodí odletět. Letadlo je však okamžitě sestřeleno. V té chvíli Christopherův syn aktivoval naváděcí systém lodi a s ní došlo i k aktivaci obranných systémů, které zmutovanému Wikusovi paradoxně zachrání život. Když před něj vyvstane dilema, má-li zachránit Christophera či sebe, volí sebe, ale vzápětí si to rozmýšlí. Christopher je zachráněn a se svým synem odlétá vesmírnou lodí. Následně se dovídáme, že od

⁵⁵ GAUTHIER, s. 152

tohoto okamžiku je Wikus nezvěstný. Všechny tyto události vedli k odhalení nelegální činnosti MNU a ke vzniku dokumentu. Mezitím se situace s mimozemšťany v Okrsku 10 zhoršuje.

Stylisticky a obsahově spolu souvisí začátek a konec filmu⁵⁶. Forma výkladového dokumentu nám na začátku představí hlavní postavu a zároveň seznamuje s dalšími informacemi důležitými pro tvorbu fabule. Závěr stylisticky odpovídá úvodu. Stejná forma výkladového dokumentu nás informuje o událostech po uveřejnění nezákonného jednání MNU, ale vrací se i k postavě Wikuse, kterou připomínají v rozhovoru s jeho manželkou sentimentálně ukazující jeho domácí práce a zároveň zápasící s myšlenkou, že Wikus je stále na živu. Konstrukce filmu je otevřená⁵⁷, i když vidíme, že Wikus je naživu, stále nevíme, zda bude vyléčen. Ze závěrečných rozhovorů s vědci je situace ještě vygradována. Je možné, že se mimozemšťané vrátí a budou usilovat o odplatu. Klasická záhada žánru sci-fi, odkud se mimozemšťané vůbec vzali, je nepodstatná vůči dvěma zbývajícím.

Vztah ke skutečnosti

I když se film odehrává v paralelním vesmíru, příběh vychází z problémů dnešního světa. Typickým motivem a také nejvýrazněji vystupuje touha po moci. Společnost je závislá na penězích. Touží po získání mimozemské technologie. Můžeme tento stav citelně reflektovat v rozhovorech jako společnost odmítající nést finanční závazky vůči mimozemšťanům, nebo v samotném ději hraného filmu, kdy samotné Wikusovo mrtvé tělo má tak vysokou hodnotu, že nikomu nečiní problém se vyrovnat s jeho obětováním. Dokonce ani tchánovi, který tak staví peníze před štěstím své dcery.

Ve filmu se objevuje i odkaz na přetrvávající problém Jižní Afriky, kterým je rasismus. Ten je hluboce zakořeněn ve společnosti na základě historických událostí

⁵⁶ „Každý narativní film má začátek a konec. Tyto body nejsou nahodilými částmi celkového syžetu. Začátek nám obvykle poskytuje klíčové informace, se kterými si vytváříme své nejsilnější a nejvytrvalejší hypotézy o fabuli. A konec je v podstatě momentem, kdy ty nejdůležitější a nejvytrvalejší informace, jež nám vyprávění odpíralo, jsou odhaleny – nebo při nejmenším kdy zjistíme, že se nám oněch klíčových informací nikdy nedostane.“ – THOMPSONOVÁ, s. 33

⁵⁷ „Film, který nechává v nejistotě a nepodává úplné řešení hádanky má „otevřené“ vyprávění.“ – tamtéž, s. 33

vycházející z konceptu Apartheid⁵⁸. Patrný je ve scéně po Wikusově útěku. Wikus navštěvuje rychlé občerstvení a zde můžeme spatřit dvě fronty (Obr. 2). Rasově motivované rozdělení je patrné na první pohled. Wikus jako běloch stojí u prázdného okýnka, zatímco ostatní stojí ve frontě za sebou a čekají na vyřízení objednávky.

I když je hlavním zdrojem náš svět, pracuje s ním film variabilně. Platí zde sice všechna pravidla našeho světa (fyzikální tak i společenské), ale nebrání se skutečnost uzpůsobovat na základě příběhu. Jedním z projevů je význam slova MUTI, které v naší přítomnosti odkazuje na léčivý strom známý po celé Jižní Africe. V paralelním vesmíru je spojen s kanibalismem a čarodějnictvím. Nedochází zde však k mystifikaci informací, nýbrž toto nové označení vyplývá z rozdílu světů. Důkazem je rozhovor se socioložkou, která zmiňuje MUTI jako slovo pocházející z Jižní Afriky, které v současné době zapadá do tohoto kontextu. Nezmiňuje původ slova, které by mohlo původně vycházet ze skutečného světa, ale následkem výskytu mimozemšťanů došlo k jeho přijmutím.

Mizanscéna

Ve filmu *District 9* převládají postupy hraného filmu nad dokumentárním. Mizanscéna⁵⁹ filmu je tvořena realistickým prostředím. Skutečným prvkem bylo v tomto případě natáčení v exteriérech v Johannesburgu. Ve skutečném nigerijském ghettu, vzniklém před natáčením. Tamní Nigerijci byli přesídleni do jiné státem dotované oblasti. Po nich zbyly chatrče, které byly využity i ve filmu a také velké množství odpadků, dotvářící atmosféru kontrastu. Spořádaná společnost reprezentovaná bílými auty proniká do nevzhledné země Okrsku 9 reprezentující společnost mimozemšťanů. Dostavěly se jen chatrče pro Nigerijského vůdce a mimozemšťana Christophera Johnsona. Speciální efekty vznikaly převážně na Novém Zélandu ve společnosti Miramar, ve Wellingtonu. Vzhled mimozemšťanů, je

⁵⁸ „*Apartheid se do dějin kultury zapsal jako originální systémové řešení jihoafrického konfliktu „ras“, které všem skupinám umožní rozvíjet se odděleně, tudíž plnohodnotně, podle pravidel a norem jednotlivých kultur (anglický eufemismus separate development).*“ cit. HORÁKOVÁ, Jana: „*Rasa*“ a rasismus v Jižní Africe [online]. [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: <<http://socstudia.fss.muni.cz/?q=content/%E2%80%9Erasa%E2%80%9C-rasismus-v-ji%C5%BE%AD-africe>>

⁵⁹ Mizanscéna je pojem pocházející ze slova mise-en-scène. Ve filmu označuje vše, co se nachází před kamerou. Veškerý prostor, herce a kulisy sloužící pro účely tvůrce, režiséra, který ji uzpůsobuje pro potřeby filmu, více či méně. V případě dokumentárního filmu se mizanscéna jeví co nejpřirozeněji, jelikož vychází ze skutečnosti, ze zaznamenávání bez jakéhokoliv vnějšího zásahu a bez kulisy.

inspirován mořskými tvory (krevetami), ale jsou zachovány typické humanoidní rysy, jako jsou končetiny, trup a hlavně tvář. Všichni mimozemšťané, kromě jediného mrtvého modelu v Centrále, byli vytvořeni CGI technologií, stejně jako loď, nápis na budově MNU a efekty v boji.

Dalším z prvků mizanscéna jsou postavy. Ty se vyznačují autentickým hraním, i když se nejedná o sociální herce. Z velké části je tento projev podpořen improvizovanými dialogy⁶⁰. Režisér určil hlavně charakter postav, které vznikly dávno před scénářem, a vytvořil kostru příběhu, zbytek obstarali herci. Dojem autentického hraní spojený s dokumentárním stylem je jistě podpořen častým pohledem postav přímo do kamery, pohledem na kameramana, či kontaktem s kamerou vznikající při natáčení MNU záznamů.

Dokumentární část filmu využívá autentickou zvukovou složku. Zahrnuje vytvořené zvukové efekty cizorodých zbraní a jazyk mimozemšťanů. Ten připomíná klapavý zvuk afrických jazyků, kterým postavy fikčního světa již po dvaceti letech soužití rozumí. Divákům jsou v tomto případě dialogy zprostředkovány skrz titulky. Hraný film doprovází hudba nediegetická, která čerpá vlivy z afrického prostředí⁶¹.

Styl

Akční film se vyznačuje prací se střihem k podpoření dynamizace vyprávění. Střih odpovídá akci tak, aby zvyšoval divácké napětí a budil zájem. Zde tomu není jinak. Svědčí o tom rychlý střih a také fakt, že je film téměř neustále v pohybu. Průměrná délka záběru je 3,8 vteřin o délce filmu 112 minut. Přibližně 1670 záběrů. Nejdelší záběry, které dosahují až 35 vteřin, jsou vyhraněné pro situace citově vypjaté (oba hovory s manželkou), ale také první setkání Wikuse s Christopherem, které je tímto vyzdvižené vzhledem k ostatním scénám. Nejkratší, cca 0,1 vteřiny, jsou zaměřené převážně na akční scény.

District 9 kombinuje rychlý střih mezi vícero kamerami, z nichž některé jsou původem archivní záběry. Jejich kombinací scény nezískávají jen prostorovost

⁶⁰ District 9 [Blu-ray]. Magic Box, [2010-09-01]

⁶¹ Autorem hudby je Clinton Shorter, který využívá africké bubny a vokální zpěv.

podpořenou umístěním kamery v nadhledu, ale jistý dojem autentičnosti, která je vytvořena uměle.

Kamera se neustále hýbe. Není stabilní. Tento prvek je charakteristický nejen pro dokumentární část filmu, ale stylově propojuje celý film. Za normálních okolností⁶² tento prvek propůjčuje snímku dojem autentičnosti. V tomto případě však film tento cíl nesleduje. Nevyplývá totiž z potřeby narativu, který hned na začátku informuje diváka o jeho falešnosti. Spíše než autentičnost vyjadřuje realismus.

Dokumentární prostředky

Již od začátku filmu máme přesnou představu, kdy se co děje. Jsme informováni, že jsme svědky dávné události. Svědčí o tom postavy, které mluví v minulém čase a také velké množství explicitního vyjádření času. Jsou buď součástí diegetického světa, obrazu kamery, či jako titulky. Rozhovor s Wikusem probíhá podle přítomného kalendáře v roce 2008. Rozhovory s ostatními nemají takové časové určení. Wikus ale jako jediný mluví v přítomném čase. Dokumentárními prostředky jsou nám podávány informace, jejich časové zhodnocení je tak na nás. Čas v tomto případě spoléhá na vizuální stránku a naši zkušenost. Odkazuje implicitně svým různorodým filmovým materiálem na průběžný vývoj záznamového zařízení. Kvalita obrazu roste s jeho vývojem v průběhu dějin. Rozdíl mezi prvními záběry lodi (Obr. 3) a současné záběry dokumentu (Obr. 4) jsou markantní. Plynutí času se tedy projevuje skrz tento prvek ozvláštnění.

Čas hraje velkou roli právě pro postavu Wikuse. Po té co se nakazí, sledujeme jeho postupné vnější změny prostřednictvím času v záběru. Uvědomujeme si, že změna probíhá rychle, vše však vygraduje po jeho diagnostikování. Od této chvíle není určující čas jako takový, ale čas nákazy.

Další z postupů plynutí času vyplývá z postupů hraného filmu. Úprava rychlosti záběrů probíhá ve scéně v laboratoři. Scéna využívá dělené plátno, záznam je zrychlený. Čas plyne rychle, což vede ke zdůraznění Wikusova trápení. Naopak

⁶² Dokumentární natáčení je typické využíváním ruční kamery, která nedisponuje vyrovnávací technologií.

zpomalení se objevuje ve scéně vstupu Koobuse na palubu vesmírné lodi. Napětí z odletu ustalo, sledujeme Wikuse, který ztratil naději. Dramatické zpomalení odráží frustraci postavy ze zmařeného cíle.

Prostředky dominantně vystupují z celkové struktury díla. V následující části textu bude provedena jejich analýza v rámci filmu *District 9*.

Rozhovor

Jednotlivé rozhovory fungují jako expozice. Využívají specifický způsob vyprávění formou zprostředkování. *District 9* využívá oba typy záběrů, statický i dynamický. Rozhovory probíhají s odborníky a svědky. Každý z nich má však rozdílnou funkci.

Sledujeme odborníky, kteří nás seznamují s danou problematikou klasicky situované v jejich pracovnách, snímání z polodetailu. Jejich přítomnost je motivovaná narativem. Vysvětlují a objasňují nám syžet. Jsou tvůrci zprostředkované fabule.

Rozhovory s obyvateli Johannesburgu jsou snímání na ulici. Jejich reakce jsou oproti rozhovorů s odborníky vždy citově zabarvené. Převážně projevují záporný postoj až projev nenávisti a agrese. Můžeme si všimnout pouze a jen odmítavé reakce odkazující nejen na strach z nevhodného chování mimozemšťanů, ale i na finanční stránku problému.

Rozhovory s Wikusovými kolegy jsou taktéž citově zabarvené. Jejich funkce je motivována hermeneutickou linií syžetu. Nutí nás hádat a vytvářet předpoklady. Rozhovory nás postupně nasměřovávají blíže k zápletce. Hledáme tak nejprve odpovědi na otázky: co se stalo s Wikusem, co Wikus provedl špatného, proč je zrádcem druhu, proč je hrdinou.

Dokumentární rozhovory nám zprostředkovávají informace, ale taktéž vodítka děje. Dozvíme se z nich například o další záporné postavě, nigerijském vůdci toužícím po síle mimozemšťanů či implicitně postoj lidí k mezidruhovému sexu⁶³.

I když se velká většina rozhovorů soustředí na začátek a konec filmu není jejich umístění specifikované. Jelikož vycházejí ze své funkce osvětlovat a vysvětlovat pro účely syžetu a fabule, objevují se v průběhu, aniž by narušovaly soudržnost díla. V určitých případech zastávají také funkci komentáře. Markantní je to v případě

⁶³ Plakát s nápisem „Infikovaný? Neriskuj. Všichni jsou přenašeči.“

úniku Wikuse do Okrsku 9, kdy nám hlas socioložky napovídá, že se jedná o jediné místo, kde se může schovat.

Archivní záběry

Ve filmu nalézáme několik typů archivních záběrů. Barevné jsou odlišeny od ostatních záběrů kvalitou obrazu, ale převažuje černobílý záběr ze záznamu bezpečnostních kamer doplněn o nejrůznější explicitní informace. Většina ze záznamů vyobrazuje datum a čas uskutečňující orientaci v čase, dále ale mohou obsahovat číslo kamery, číslo záznamu či umístění kamery, které nejsou pro potřeby filmu nikterak podstatné. Ve filmu jsou využívány ve spojení s akčními scénami způsobem akce (Obr. 5) a výsledek akce (Obr. 6).

Média

Nejen, že ilustrují probíhající informace, konflikty mezi občany a mimozemšťany a vyhocené situace, taktéž se podílí na konstrukci narativní kauzality. Film, zde reflektuje moc médií, když smyšlené informace prezentuje jako pravdivé. Wikuse tak očerní z mezidruhového sexu a šíření nemocí. Reakce přihlížejících odpovídá mediálnímu vlivu a postavy následují rady moderátora. Média falzifikují svůj obsah za účelem vystrašení obyvatel, což by mohlo vést k Wikusově chycení. Síla médií je následně vygradovaná zbraní vedoucího bistra, který se ze strachu z nákazy nebojí i zabíjet.

Cinéma verité

Cinéma verité lze pojmut jako jednotný styl charakterizovaný určitými přístupy k natáčení, které film falzifikuje. Často je doprovázen určitými vlastnostmi kamery, stříhem, pohybem a zaznamenáváním.

Nejvýrazněji se projevuje v pohybu kamery, jejich záměrem je sledovat vše podstatné. Jelikož Cinéma verité vychází z toho, že nikdy nepracuje s předem stanovenou akcí, probíhá její zaznamenávání neorganizovaně a díky ruční kameře je doprovázen těkavými podobami pohyblivého rámování, které *District 9* napodobuje. V centrální části rámu se však snaží udržet postavy, převážně Wikuse, a sleduje je po

jejich trajektorii. Snaží se tento postup více autentizovat pomocí uměle vytvořených chyb – příliš velký třes znemožňující identifikaci předmětů a orientace, zvukové nedostatky a přeostření.

Natáčení záznamu zásahu MNU je charakterizované přítomností kameramana. Postava Wikuse jej několikrát osloví a i ostatní postavy jeho přítomnost vnímají a mluví na něj. Pohledy do kamery a na něj zdůrazňují jeho přítomnost. Tento prvek upravuje postup Cinéma verité⁶⁴ tak, aby svědčil o pravdě. Pravdivě líčí událost za cenu porušování těchto pravidel. Obsah má větší důležitost než forma což splňuje dokumentární předpoklady o nadřazené pravdě.

Shrnutí

Neill Blomkamp chtěl vytvořit sci-fi zasazené do přirozeného prostředí. Záměrem nebylo vyjevit, jak se obyčejný svět vyrovnává s mimozemšťany, ale jak se svět vyrovnává sám se sebou. Zprostředkovává nám umělý reflexivní účinek nejtypičtějším reflexivním filmovým druhem, dokumentem. Snímek využívá indexových obrazů reality, poetických a emotivních asociací, charakterem vyprávění a rétorickou přesvědčivostí vlastní výkladovému modu. Ten tvoří rám narativního vyprávění podávající mystifikované informace na základě důkazů a argumentace divák vytváří fiktivní svět. Na stejné úrovni stojí hraný film. Oba filmové druhy vypráví svou část příběhu. Čemu nemůže být svědkem dokument, tomu přihlíží hraný film doprovázený dokumentárními prostředky ozvláštňující strukturu díla svou hrou s prostorem, časem a obrazem. Emoční stránku vytváří obě části. Divák je nucen k větší aktivitě, rozlišováním různorodých postojů postav k událostem.

Pro dílo hrála roli i autentičnost, v dokumentu prvořadá v rámci vyprávění. Zde se prosazuje snaha o autentičnost jako ozvláštňující prvek mizanscény. Dalo by se říci, že sci-fi je stylizováno realistickými postupy. Dochází tak k tomu, že sci-fi je upozaděno, umělost ztrácí na významu a stoupají preference reality a s ní spojené nedostatky. Fiktivní vykonstruovaná autentičnost je v rámci formy vyprávění. Snahou však není diváka přesvědčit.

⁶⁴ Minimální zásah a neviditelnost štábu.

Cloverfield

Prekompoziční faktory

Režisér Matt Reeves natočil snímek Cloverfield v roce 2008. Jedná se o jeho druhý samostatný film. Režijní debut zažil ve spolupráci na sci-fi *Smrtící iluze* (1994), samostatný na romantickém dramatu *Smuteční host* (1996). Jeho tvorba se orientuje převážně na seriály (např. *Relativity*). Spolupráce s J. J. Abramsem (režisér filmů *Mission: Impossible III*, *Star Trek*, ale i seriálů *Ztracení* a také *Kancl* využívající dokumentární postupy) vzešla z natáčení seriálu *Felicity* (1998). Autor scénář je Drew Goddard (seriál *Buffy, přemožitelka upírů*), který s Abramsem spolupracoval na seriálu *Ztracení* (2004-2010).

S filmem je spojena velká propagační kampaň vedená producentem J. J. Abramsem⁶⁵. Kampaň využívala internetové stránky s omezeným množstvím informací⁶⁶, které měly budit zvědavost a zájem. Z těchto informací bylo jasné, že se v New Yorku něco objeví. Nebylo však jasné co to bude, jelikož štáb držel záměrně veškeré informace v utajení. Abrams taktéž založil všem postavám MySpace a Facebook, podporující jejich existenci, která končí posledním přihlášením 18. 1. 2008, tedy podle filmu, dnem útoku monstra. Stejný datum připadl pro americkou premiéru snímku. K premiéře teaseru byla využita premiéra filmu *Transformers* (rež. Michael Bay, 2007) ze stejného studia Paramount. Teaser zachycoval právě část prvního kontaktu, party s přerušenou elektřinou, a zahrnoval datum útoku jako datum premiéry. Nezmiňoval však název filmu.

Název Cloverfield, pochází z označení místa natáčení, konkrétně ulice, na které se nachází studio Bad Robot J. J. Abramse. Původně se jednalo pouze o krycí název a i ten se mnohokrát měnil, ale nakonec se uchytilo toto označení. V českém prostředí je oficiální název Monstrum. Forma natáčení navzdory množství efektů umožnila nižší náklady, které činily okolo 25 000 000 dolarů, a výtěžek filmu byl okolo 80 000 000 dolarů⁶⁷.

⁶⁵ Těchto stejných postupů využívá Abrams často ve své tvorbě. Dokonce se snaží o zasazení určitých detailů z dřívější tvorby do nově vzniklých. V Cloverfieldu tak můžeme spatřit například symbol Dharmy ze seriálu *Ztracení*.

⁶⁶ Oficiální stránky filmu <<http://1-18-08.com/>>

⁶⁷ *Cloverfield* [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-15]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt1060277/?ref_=rvi_tt>

Prostředky hraného filmu

Těžko definovatelný žánr

Žánr hororu je specifický svým účinkem na diváky. Strach, který vytváří monstrum, souvisí s diváckým postojem k reálnému světu. Monstrum⁶⁸, jako takové, je cizorodým prvkem v jinak reálném prostředí. Právě reálnost prostředí v divácích vzbuzuje pocit možné existence monstra i mimo filmový svět. V tomto případě se jedná o subžánr hororu, monster film, využívající obrovské monstrum ohrožující město. V Cloverfieldu monstrum, které se blíží japonské Godzilla, útočí na známé prostředí New Yorku. Sám J. J. Abrams přiznal, že inspirací mu byla právě japonská Godzilla⁶⁹. Tradiční vyprávění monstr filmu se zabývá hledáním původu monstra a způsobů jej zničit. Nic z toho se však ve filmu nedozvíme. Jsou nám upírány žánrové konvence v podobě informací souvisejících s monstrem. Monstrum je přítomno jen jako prvek dotvářející děsivé prostředí. Dokonce jej lze spatřit kompletně až mnohem později. Observační způsob vyprávění vede jinou linii příběhu, která upozadila monstr příběh. Došlo tak k tomu, že monstrum a její menší verze mají pouze epizodní vstupy.

Žánrovou analýzou filmu se zabývá Radomír Kokeš⁷⁰, který charakterizuje snímek na rozmezí katastrofického filmu (zkázu přináší monstrum), monstr filmu (převážně střetávání armádních složek s monstrem) a remarriage film (obnovující se vztah Roba s Beth). Narativní uspořádání děje a monstra člení strukturu filmu podle Kokeše nejdříve do devíti a poté do tří minutových intervalů, jejichž motivace vychází z potřeby úkrytů a následných úniků postav směřujících za cílem. Epizodní vstupy monstra tedy jsou narativně podmíněné.

Tyto vstupy monstra také umožňují postupné vyjevení jeho vzhledu. Poprvé vidíme monstrum jen jako pohyb za mrakodrapy, následně jen jako cosi co smetlo most. Celkový pohled na monstrum nabízí až televizní zpravodajství, které vlastně celé

⁶⁸ „V hororech bývá monstrum nebezpečná hříčka přírody, která popírá naši zažitou představu toho, co je možné.“ cit. BORDWELL, THOMPSON, s. 436

⁶⁹ BILLINGTON, A. (2007), 'Comin-Con live: Paramount panel – Star Trek, Indiana Jones IV and more ...', [online] [citováno 2014-03-17], Dostupné z WWW: <<http://www.firstshowing.net/2007/07/26/comic-conlive-paramount-panel-star-trek-indiana-jones-iv-and-more/>>

⁷⁰ KOKEŠ, Radomír D.: Útok na pohled. Monstrum jako vedlejší postava. *Cinepur*, 2008, č. 56, s. 21-23.

charakterizuje ve filmu dobu technologií a potřebu vše na ně zaznamenávat. Když se například před lidmi objeví hlava Sochy svobody, jako národní symbol, je doprovázena údivem, ale také neustálými blesky fotoaparátů a svícením kamer. Toto charakteristické jednání se promítá do děje jako hlavní motiv natáčení. Ve scéně na mostě se tak dovídáme od samotného kameramana, jak je nutné vše zaznamenávat.

Hud: „Lidi bude zajímat, jak se to stalo.“

Rob: „To jim snad můžeš jenom říct, Hude.“

Hud: „Ne to by nestačilo. Lidi to musej vidět, chápeš? Tohle bude důležitý.

Lidi to budou chtít vidět.“

Sám tak přisuzuje natáčení důležitost v rámci lidské potřeby vše zaznamenávat. Není tedy potřeba být svědkem na vlastní oči, ale již stačí zprostředkovaně, prostřednictvím audiovizuálního záznamu. Podobnost najdeme i v dalších případech. Ať se jedná o scénu v elektru, kde všichni sledují televizní záběry namísto, aby pozorovali skutečné dění odehrávající se nedaleko nebo Hudova snahu zachránit kameru zapříchující jeho smrt.

Syžet / fabule

Ve filmu sledujeme dvě roviny vyprávění – šťastný den Roberta s Beth ze dne 27. dubna 2008 a událost nevydařené oslavy probíhající ze dne 22. na 23. května 2008. Právě toto prolínání dvou rovin se promítá do vyprávění jako diskontinuální v rámci technického vybavení kamery přemazávající původní záznam ze dne 27. dubna.

I zde je forma vyprávění totožná s klasickou hollywoodskou narací. Nejedná se o vyprávění přímo se zabývající monstrem, jak mohlo vzejít z propagace. Vyprávění sleduje příběh skupiny, v jejímž čele stojí Robert. Klasické vyprávění, kdy akce je podmíněna určitým cílem (nejdříve záchrana Beth a poté záchrana všech), který se jí nedaří plnit přes vzešlé překážky (útoky monstra).

Tato osobní kamera se zapíná v bytě Bethinina otce 27. dubna v 6:42 ráno. Neznámý kameraman jej prochází a končí až při rozhovoru s Beth. Seznámení s aktéry proběhlo velmi povrchově. Znovu je kamera zapnuta na ulici 22. května v 6:43 večer, cestou do obchodu. Přátelé a rodina uspořádali party pro Roberta, který odjíždí do Japonska v rámci povýšení. Party organizuje Lily, přítelkyně Jasona, Robertova bratra. Na její žádost je záznam vytvářen jako upomínka na tuto událost. Party je v plném proudu,

když se objeví osoba, kterou Robert neustále vyhlíží, Beth. Hádka ji však donutí k odchodu.

Z nenadání dojde k větším výbuchům a je jasné, že se něco děje. Na ulici sice něco zahlédnou, ale nikdo si není jistý co a hlava Sochy svobody ležící opodál nebudí nic než úžas. Po té co spadne nedaleký dům, rozhodnou se prchnout z Manhattanu přes Brooklynský most. I ten je s nimi něčím smeten. A dochází k první ztrátě, zemře Jason. Na mostě se konečně Robert dovolal Beth, která jej žádá o pomoc. Vydávají se za ní a přitom ani stále nevědí, čemu čelí. Až teprve při rabování spatří v televizním vysílání záběry s celým monstrem. Když na monstrum pak narazí, jsou nuceni utéct do metra. V metru se poprvé setkávají s menšími verzemi monstra, na které diváky připravil záznam z televizního vysílání. Naštěstí unikají a setkávají se s armádou. Marlen pak umírá na následky kousnutí. I přes tohle všechno se Robert s ostatními – Hudem a Lily – pokusí o Bethinu záchranu. Dům je poničen a jsou nuceni lézt na vedlejší dům a z něj přelézt na Bethinin. Beth je raněná, ale živá. Helikoptéra je odváží na bezpečné místo. Postavy sledují jak je monstrum mnohokrát zasažené a oslavují, vzápětí se monstrum vrhne na helikoptéru. Všichni tři pád přežijí. Paradoxně Huda zabije potřeba vše dokumentovat, když se vrací pro zapomenutou kameru. Tu následně získává Robert. Ukrývají se, ale uvědomují si střízlivě svou situaci. Nahrají tedy na pásku svá jména, stejně jak to původně zamýšlel Hud, tedy zaznamenávat jako důkaz. Ozývají se sirény ohlašující vojenský zásah Kladio, který označuje svržení bomby. Vše se otřásá a postavy jsou zasypány. Konec filmu je uzavřený v rámci Robova vyprávění (Viz. Archivní záběry). Naopak v rámci monstra si nemůžeme být jisti.

Začátek a konec spolu souvisí obsahově. Jedná se o záznam z výletu na Coney Island. V závěru zobrazuje Beth, která shledává den výletu pěkným. Ten kontrastuje s předešlou scénou, ve které Beth pláče a neví proč se to děje.

Mizanscéna

Natáčení probíhalo ve studiu a malé množství scén přímo na ulici New Yorku. Počítačové efekty byly vytvořeny prostřednictvím CGI technologie. I když se zdá, že natáčení probíhá pouze z jedné kamery, technologie CGI musela být natáčená větším

množstvím kamer, aby byl obraz schopen dalších úprav. Některé efekty však vycházející přímo z technického vybavení kamery vlastníci samostatný zdroj světla a dokonce noční vidění vygradující objevení malých monster v metru.

Ze začátku je nám tímto způsobem čas explicitně uváděn v obraze kamery. Z obrazu mizí časový údaj s nástupem hlavního kameramana v rámci odepření porovnávání reálného času s časem záznamu. Od této chvíle nejsou časové údaje nijak podstatné dokonce ani čas odletu helikoptéry. Diváci ani postavy nejsou na první pohled časem omezení, ale události mají přesné vymezení, jímž je toto omezení přisuzováno dodatečně.

Dokumentární prostředky

Archivní záznam

Film začíná jako záznam ve vlastnictví americké vlády. Jeho obsah je vysoce důležitý a chráněný. Pro diváky toto sdělení znamená, že se ve filmu objeví důležité informace, které by neměli přehlédnout. Záznam je opatřen komentářem, který důležitost ještě podporuje. Komentář označuje událost jako Cloverfield a zasazuje ji do oblasti US-447, dříve známé jako Central Park. Následující obsah se sdělením o vládní důležitosti nekoresponduje. Jedná se totiž o osobní záznam natáčen osobní kamerou. Stejnou informací o státní důležitosti je označen i na konci.

Vzápětí si divák uvědomuje, že se jedná o found footage. Z tohoto označení vyplývá jisté omezení. Divák již ví, že kamera byla někde objevena a očekává, že její autoři jsou nezvěstní nebo mrtví. Takové zpracování pracuje s konvencemi žánru hororu stejně jako v tomto případě.

Televizní zpravodajství

Televizní zpravodajství jsou součástí diegetického světa, přítomné vysílání v bytě oslavy. Po nárazu tankeru sledují postavy zapnuté zprávy. Ty předkládá skutečná moderátorka Roma Torre⁷¹. Informace, kterou předkládá je mylná a nepodstatná pro

⁷¹ Pracovala pro stanici Channel 2 News, ale v současné době se soustředí na herectví.

výstavbu syžetu, ale podstatná pro tvorbu fabule. Je prvním projevem toho, že je něco špatně.

Cinéma verité

Film je celý zaznamenáván falzifikovanými postupy Cinéma verité. V rámci příběhu jsou všichni kameramani, to znamená tvůrci záznamu, součástí diegetického světa a jsou postupně představováni a prozrazováni svou prací s kamerou. Kdo vypráví, je tedy ospravedlnitelná otázka. Původní majitel kamery natáčí první linii vyprávění, která se odehrává 27. dubna s Beth. Tato linie se objevuje v rámci druhé linie vyprávění. Funkce tohoto záznamu je nás postupně uvést do vztahu Roberta a Beth. Vyskytování těchto záběrů souvisí s manipulací kamery, například když Hud přehrává zmateným lidem záznam něčeho zachyceného na pásce. Přestup je ohraničen porušeným záznamem (Obr. 7). Oba tyto záznamy lze od sebe snadno rozeznat, příhodně je totiž rozlišují explicitní časové údaje v obraze. Robert se k natáčení znovu dostává v závěru filmu, kdy natáčí závěrečný komentář.

Dalším kameramanem je na velmi krátkou chvíli bratr Roberta, Jason. Jeho záběry jsou charakteristické zbrklejším zacházením, které vede až k rozmazání obrazu. Tento nedostatek ospravedlňuje v přiznání, že kamera není jeho, takže s ní neumí zacházet. Několikrát dokonce otočí kameru svým směrem a lze vidět jeho tvář. Jason vybere za dalšího kameramana Huda, kamaráda obou bratrů. Ten se stává hlavním kameramanem celé události.

Hud natáčí prostředí party a rozhovory s přejíci hosty. Několikrát dochází k projevu jeho amaterismu, charakteristický pro jeho práci s kamerou. Tradiční je tak necentrování rámu, příliš prudký pohyb, vertikální pohled nebo neočekávaná změna plánu jako například uprostřed natáčení přání s Lily (Obr. 8, 9 a 10), během něhož projevuje Hud svůj zájem o Marlen. S jeho způsobem natáčení souvisí naše vidění, neboli vidíme přesně to, co nám Hud ukáže. Hud je tak vnímán jako tvůrce zprostředkující pomocí osobní kamery vše, co vidí a tak nám umožňuje být svědkem těchto událostí. Tato subjektivní kamera se tak stává diváckým okem, přítomným přímo ve fikčním světě. Současně si je divák tohoto subjektivního zaznamenávání vědom. Jeho ochuzení o celkový záběr, který by usnadnil orientaci, je nahrazen jeho vlastní tvořivou aktivitou. Ta je zřejmá v případech postupného objevování monstra.

V akčních sekvencích funguje tato kamera jako hlediskový záběr vtahující diváka doprostřed dění. Ten umocňuje scénu, kdy se Hud vrací pro kameru a střetává se s monstrem. Hud je strnulý strachem a diváci s ním. Je to první přímý kontakt s monstrem a taky poslední, kterým se plně monstrem projeví. Hudova práce s kamerou je zdrojem napětí, vedená z nedostatečné informovanosti. Divák sleduje záznam s co největším zájmem, aby viděl co nejvíce. Jasona neuvidí padat, Marlenina smrt probíhá za závěsem a při Hudově smrti si kamera jen tak lítá v tlamě monstra. Je mu tak odepřeno být očitým svědkem a musí se spokojit pouze s náznaky, i když zcela jasnými.

S natáčením Cinéma verité souvisí i zvuková složka filmu. Ta má na přesvědčivost dokumentu vždy velký účinek⁷². Ve filmu je přizpůsobena narativní složce. Výrazně působí zvukové efekty, ale hudba, typická součást hraného filmu, zde není. Dominují tedy zvuky synchronního natáčení, i když pro podpoření existence monstra musely být přidány uměle vytvořené. Hudba, jako taková, zaznívá ve scénách party. Jedná se však o dietetickou hudbu vycházející z přehrávače v příběhu. Jde o mix populárních skladeb⁷³. S nediegetickou hudbou se setkáváme jen v případě závěrečných titulků. Ani tehdy však nezačíná hned. Předchozí scéna doznívá ještě zatmívačkou. Když se objeví titulky, nejprve jsou doprovázeny ruchy techniky. Samotná hudba začíná až po zhruba minutě těchto ruchů soundtrackem *Roar!*, jejím autorem je Michael Giacchino⁷⁴.

Styl

Styl je charakteristický tím, že natáčení je určováno Hudovou manipulací. Natáčení je přerušováno zastavením běhu kamery, tzv. stříhem v kameře (scény hlavně na party), nebo přerušením spojeného s manipulací kamery (přehrávání záznamu zmateným obyvatelům). Manipulace se záznamem je patrnější například v záznamu z party zaujímající jen malý úsek z celkového filmu. K patrně k nejasnějšímu takovému zásahu patří scéna transportu k Brooklynskému mostu. V prvním záběru (Obr. 11) se Hud Marlen ptá, co viděla. V dálce již lze osvětlený most spatřit. Jelikož

⁷² NICHOLS, s. 46

⁷³ Seznam písní na WWW stránce <<http://www.what-song.com/Movies/Soundtrack/74/Cloverfield>>

⁷⁴ Giacchino Michael [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-25]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/name/nm0315974/?ref_=fn_al_nm_1#soundtrack>

nedostane Hud odpověď, kameru vypne. V následujícím záběru (Obr. 12) jsou postavy již na mostě a Hud natáčí škody.

Průměrná délka záběru se pohybuje okolo 28,9 vteřin na celkovou délku filmu 85 minut, tedy okolo 150 záběrů. Zde se však průběžná délka prodlužuje, jak se blíží závěr. To je dáno akčními scénami omezující Hudovu manipulaci s kamerou.

Shrnutí

Tomuto filmu žánru monstr film a hororu dominují postupy Cinéma verité umožňující sledovat příběh z jiné perspektivy. Kontinuální stříhová skladba, přerušovaná předchozím záznamem, na první pohled vytváří dojem observačního módu, které podporuje samotná postava Huda a jeho nízká angažovanost ve vyprávění. Divákův pohled je svázán s jeho postavou a díky tomu se neubrání pocitu, že Hud je vlastně divák sám. Upozaděný monstr film je tak součástí reflexivního vyprávění omezující jeho konvence. Struktura filmu je tak ochuzena. Divák nedostává dostatek informací z marketingové kampaně, ale ani ze samotného filmu. Děj je podáván náznakově. Ozvláštnění vychází z narativní i stylistické struktury, zprostředkované pomocí Cinéma verité.

Takové omezené vyprávění na hlavní postavy vede diváka jiným směrem než by očekával v monstr filmu. Záměr falešná autentičnost vychází však z konvenčního žánru hororu. Jako horor k vytvoření žádaných emocí využívá nejen stylistické prostředky podpořené postupy Cinéma verité, ale i sugestivní strach vyplývající právě z tohoto snímání.

Styl je však upraven pro potřeby narativní složky, aby byl osobnější a bližší divákovi. Vychází z úhlu pohledu vyprávění. Postava, která by měla být zaujatá svým osudem, je zaujatá dokumentární potřebou vše zaznamenávat.

I´m still here

Prekompoziční faktory

I´m still here vzniká v roce 2010 pod režisérským vedením Caseyho Afflecka. Jedná se o Affleckův režijní debut. Kromě režie se věnuje také herectví⁷⁵ a psaním scénářů (*Gerry*, Gus Van Sant, 2002). Na scénáři spolupracoval s Joaquinem Phoenixem, svým dlouholetým přítelem a bratrem své manželky Summer Phoenixové.

Komedie vznikla v produkci této dvojice. Oba dali všanc svou kariéru, i když s nápadem na natáčení přišel Affleck. Film vydělal okolo 400 000 dolarů⁷⁶. O produkci filmu se kromě samotného zájmu médií starala také společnost *Magnolia Pictures*, studio orientující se na produkci nezávislých filmů.

Prostředky hraného filmu

Syžet / fabule

Syžet filmu zaznamenává proces změny úspěšného herce⁷⁷ na hip-hopera formou osobní výpovědi a nezávislým sledováním. Diskontinuální dokumentární způsob vyprávění Phoenixe nejdříve představí jako dítě z archivních záběrů z 12. 2. 1981 v Panamě, kde již jako mladý vystupoval se svými sourozenci k pobavení diváků. Dnes na místo tradičně očekávaných rodinných diváků, je sledován novináři, fotografy a paparazzi. Celý svět Phoenixe zná jako výherce Oscara. Fabule vzniká i na základě těchto informací, které se odvíjí od diváckého zájmu o slavné osobnosti. Záběry ze showbyznysu tvoří kontrast k následujícímu rozhovoru, kde je Phoenixova tvář divákovi skrytá. Doposud hlučné záběry s pózujícími lidmi vystřídala tma a ticho dvorku. Jak Phoenix mluví o své tíživé situaci, jako alegorie nám slouží záznam chytání ptáčka do deky s jeho následným vypuštěním. Ptá se: „Hraje herec roli nebo

⁷⁵ Známý z trilogie *Dannyho partáci* (rež. Steven Soderbergh, 2001, 2004 a 2007), *Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem* (rež. Andrew Dominic, 2007) či *Gone, Baby, Gone* (rež. Ben Affleck, 2007).

⁷⁶ *I´m still here* [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-25]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt1356864/?ref_=nv_sr_2>

⁷⁷ Obdržel cenu Akademie za hlavní roli ve filmu *Walk the line* (rež. James Mangold 2005), ale světově se již proslavil díky roli ve filmu *Gladiátor* Ridleyho Scotta z roku 2000.

role hraje herce?⁷⁸ Po oznámení jeho odchodu do hereckého důchodu jsou diváci rozdělení na ty, co věří v jeho odchod, a ty co nevěří. Celý jeho proces tvůrčí hudební dráhy bude zaznamenáván jako dokument. V jeho cestě mu pomáhají jeho asistenti, Anton a Larry. Aby byl brán vážně, musí jeho album produkovat slavný producent, ale nemá štěstí. Média jej vnímají jako otrhance. Jeho nová image, která se nestará o okolí, se promítá do vzhledu a divák je nucen jej porovnávat se známým obrazem Phoenixe z filmů. Právě tato image lehkomyšlného náfukey mu málem zabránil se setkat s hudebním producentem P. Diddym. Nyní je buřič a vše je pro něj stejně těžké jako dřív, možná i těžší. Tato skutečnost se projeví v Show Davida Lettermana, kdy si z něj Letterman veřejně utahuje. Při další návštěvě P. Diddyho je konfrontován s nedostatečnou úrovní své tvorby. K tomu všemu nemá takové jméno a dost peněz, aby mohl spolupracovat právě s P. Diddym. Krach a neúspěch jej nervově vysílí, přátelé ho opouštějí. Na posledním koncertu je vyprovokován, až skočí za provokatérem do publika. V tom okamžiku se v něm něco zlomí. Jede domů za svým otcem, ale odpovědi na to, kdo je nenachází ani zde. Klid Panamy jej však přivede do stavu oproštění se od vnějšího světa.

Konec, stejně jako začátek, evokuje záběrem na vodopád klid a spokojenost spojenou s přírodou. Jelikož není jasné, jak příběh končí, měl by být konec otevřený. V tomto momentě proti vyjádření autora, určeného poslední úpravou filmu, stojí jeho následující vyjádření v rozhovoru⁷⁹, že vše je podvrh. Hermeneutická linie je neustále snižována pokusy o vysvětlování jeho motivace. Dochází to až do fáze, kdy je tato informace irelevantní. Diváka udržuje u sledování potřeba vědět, jak film dopadne pramenící z konzumace televizní zábavy (převážně reality show).

Děj filmu byl vytvořen na základě scénáře a natáčení probíhalo podle předem určeného plánu tak jako vznikají narativní filmy. Vzdálenost mezi jednotlivým natáčením byl však přizpůsoben vnějšímu světu, který s narativní strukturou spolupracoval. Sledujeme klasickou hollywoodskou naraci, hlavní postavu směřující za určitým cílem, na nějž nemůže dosáhnout přes překážky. Dokumentární styl formy však může svést diváky ke zmatení a někteří mohou skutečně uvěřit v probíhající události. Toto zmatení však není konečným cílem. Tvůrce jej využívá po celou dobu

⁷⁸ Is the actor playing a role or is a role playing the actor?

⁷⁹ CIEPLY, Michael: *Documentary? Better Call It Performance Art*. [online] *The New York Times* [citováno 2014-03-29]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2010/09/17/movies/17affleck.html?_r=2&src=tptw&>

natáčení, ale po jeho skončení už není potřebné. Affleckův záměr byl, aby se svět stal na okamžik součástí diegetického světa filmu⁸⁰.

Prostředky dokumentárního filmu

Dokumentární rysy

I'm still here je ze všech zmíněných snímků nejbližší dokumentárnímu filmu, i když vychází ze scénáře a připraveného herectví. Strukturu filmu podporuje autentičnost vycházející z dokumentárních rysů, sebereprezentace postav a autentického prostředí. Postavy přispívají k autentičnosti hlavně díky tomu, že jsou slavnými osobnostmi. Vidíme tak většinou herce z televizních obrazovek, kteří jsou sami sebou. Nehrají roli, tedy aspoň na první pohled. Phoenix je obklopen právě těmito lidmi. Tvoří jeho přátelé, ale i rodinu.

Postavy takto můžeme rozlišit na:

- a) *Sebereprezentující* - reprezentující sebe svým jménem a chováním

Jsou to všichni herci, které poznáváme. Slavné osobnosti, zdravící se s Phoenixem na dobročinné akci i při dalších událostech. Mezi ně patří například Jack Nicholson, Billy Crystal nebo Danny Glover. U nich si nemůžeme být jistí, zda o natáčení něco vědí. Nemají totiž žádný prostor pro své vyjádření, jelikož se ve filmu jen mihnou. Jejich funkce je podpoření Phoenixe jako oblíbeného herce mezi svými kolegy. Nicméně jsou i postavy reprezentují sami sebe, ale vědí o Phoenixově záměru a co více, přímo se zapojují do vyprávění. Hlavním tvůrcem lineární narativní kauzality se tak stává P. Diddy, který splňuje Phoenixovu představu o tvůrčím cíli. Edward James Olmos reprezentuje na druhou stranu duchovní stránku příběhu. Nesnaží se jej přemlouvat, ale nastiňuje možné ubírání se v showbyznysu.

Osobnost Bena Stillera, který se při návštěvě snaží Phoenixe přesvědčit k hereckému návratu, vzápětí jej však paroduje se svým skečem z udílení cen, je taktéž motivována narativem. I když tyto události proběhly v opačném pořadí. Stiller znající Phoenixův

⁸⁰ EBERT, Roger. *Casey Affleck levels about "I'm Still Here"* [online]. [citováno 2014-03-30] Dostupné z WWW: <<http://www.rogerebert.com/rogers-journal/casey-affleck-levels-about-im-still-here>>

záměr si z něj na Oscarech jakoby vystřelil a režisér Affleck toho využil a dodatečně dotočil Stillerovu návštěvu⁸¹.

Jednou z kontroverzních postav je moderátor talk show David Letterman. Scény s ním vzbuzovaly rozpaky, ale podle potvrzení obou aktérů při následujícím vystoupení⁸² nebylo nic předem organizováno. Phoenix tehdy využil plánované propagace předchozího filmu (*Milenci*, rež. James Gray, 2008), aby tak zahrál své představení.

Natáčení umožnilo i zprostředkované zhodnocení náhodných posluchačů umocňující problém identity postavy Phoenixe. Na prvním z koncertů jeden z posluchačů Phoenixe označí J. P., ale zmiňuje i jméno předchozí výrazné role, Johnnyho Cashe⁸³.

b) *Smyšlené postavy*

Postavy vyskytující se pouze ve fikčním světě tohoto filmu plnící potřeby vyprávění. Tento postup využívá hlavně hraný film, ale také filmové rekonstrukce. Phoenix paroduje postavu namyšlené hvězdy, ale způsob vyprávění evokuje jeho autentičnost se skutečnou osobností. Dále ve filmu vystupují postavy jako provokatéři, na které Phoenix útočí, nebo postava otce. Jelikož Phoenixův otec je již mrtví, ztvárnil jej otec režiséra Caseyho Affecka. Phoenixův kamarád, Antony Langdon⁸⁴ vytvořil postavu, neustále shazovanou a uráženou, ale ve filmu není ani tak jasné proč.

c) *Postavy nejasného vymezení*

U některých postav není jasné, jaké je jejich místo v rámci vyprávění. Pro narativní kauzalitu tyto postavy nejsou podstatné. Dosvědčují pouze věrohodnost jeho činů. Jedná se například o Phoenixova producenta, zabíraného z dálky, snažící se neúspěšně vymluvit mu odchod.

⁸¹ MARKOVITZ, Adam: *Joaquin Phoenix's 'I'm Still Here' hoax: Ben Stiller and Diddy were in on it... or so Phoenix says* [online]. *Entertainment weekly*. [citováno 2014-03-20]. Dostupné z WWW: <<http://insidemovies.ew.com/2010/11/18/ben-stiller-diddy-joaquin-hoax/>>

⁸² Proběhlo 22. 9. 2010

⁸³ Naráží na autobiografický film *Walk the line* (James Mangold, 2005), ve kterém Phoenix ztvárnil hlavní postavu Johnnyho Cashe.

⁸⁴ Kytarista a zpěvák ze skupiny Spacehog.

Autentické prostředí

I když se natáčelo podle scénáře, byl i ten částečně upravován v rámci skutečných událostí. Můžeme tak několikrát být svědky skutečných reakcí diváků na události, které se v té době odehrávaly. Skutečně proběhlo veřejné vyjádření o ukončení filmové dráhy na dobročinném vystoupení, koncerty, návštěva v Letterman show a skutečné byly i reakce diváků na ně. Film tak využívá převážně přirozeného prostředí, nejen proto, že pracuje se sociálními herci, ale vyžaduje to narativ.

Dokumentární prostředky

Komentář

Komentář zaznívá na začátku filmu a propůjčuje mu pro tento krátký okamžik dojem skutečného, výkladové dokumentu doplňující archivní záběry. Reflektuje, jak se z malého chlapce vystupujícího se sourozenci stala hvězda červeného koberce.

Archivní záběry

Archivní záběry mají převážně reflexivní funkci. Reflektují osobnost Phoenixe známou z televizních obrazovek⁸⁵. Jejich původ je autentický a vychází z jeho skutečného povolání herce, či v případě mladého Phoenixe, jsou ze soukromých zdrojů. Jeho velmi dobré postavení v showbiznysu můžeme vidět hlavně ve scénách v televizních talk show. Právě tyto scény taktéž usvědčují showbiznys z automatizování a nerespektování individuálnosti, když stejné informace v témže pořadí zazní ze čtyř hlasů rozdílných moderátorů (David Letterman, Conan O'Brian, Jay Leno, Regis Philbin). Celý tento prvek je zdůrazněn použitím split screenu (Obr. 13). Avšak taktéž útočí na samotného Phoenixe, který v následujícím split screenu (Obr. 14) odpovídá na otázku taktéž téměř totožně.

Některé archivní záběry pocházejí ze skutečných událostí, ale jejich využití ve filmu je podrobena příběhu. V rozhovoru s Antonym vidíme skutečné záběry na vystoupení

⁸⁵ Záznamy pocházejí z televizních stanic jako NBC, CBS, ABC, CNN, ale i The Historical Channel, Fox, Splash TV, Hollywood TV atd.

jeho skupiny Spacehog, o jejímž názvu se film nezmiňuje. Kapela v téže roce, kdy začalo natáčení, znovu koncertovala, přitom v rozhovoru zazní, že kapela zanikla.

Archivní záběry se staly součástí spekulací, když došlo na vystoupení Phoenixe v *Show Davida Lettermana* 11. 2. 2009. Sestříhaná verze se stala součástí filmu a budila rozporuplné reakce, které umocnilo Lettermanovo konstatování: „*Škoda, že jsi tu dnes nemohl být.*”⁸⁶

Cinéma verité

Postupy Cinéma verité jsou falzifikovány v rámci narativní linie. Kamera tak sleduje vyprávění mající určitý cíl, ale nemá nad procesem plnou kontrolu, jelikož pracuje i s neherci. Kamera je přítomná, ale vzhledem k Phoenixově minulosti není nikterak postřehnutelná. Tvůrce záznamu, tedy postava kameramana, není vždy známá. Kdykoliv jej však někdo osloví, je jím pokaždé Affleck. Postavy s ním komunikují nehledě na natáčení. Nejvýrazněji působí rozhovor, který zdůrazňuje režisérův vztah k jeho vlastní práci, když se na něj P. Diddy otáčí s otázkou na jeho nový film. Affleck zmiňuje nesprávný film a spíše než o odpověď se zajímá o kameru.

Několikrát dochází k tomu, že se natáčení připomene, aby si divák uvědomil, že se stále nachází v dokumentu. Proto Phoenix reaguje v některých scénách tak, aby natáčení zdůraznil. Jedná se především o první scénu s prostitutkami, ve které nabádá kameramana, aby již přestal točit, či jízda v limuzíně, kde se ptá, zda bude točit i blbou jízdou autem.

Postup Cinéma verité se několikrát snaží o navození intimity. Tajně sleduje Phoenixe a jeho okolí do krajních situací. Ve scéně, kdy Phoenix nechce jít na prezidentskou party ve Washingtonu DC, se se svým problémem svěřuje Larrymu za zavřenými dveřmi, ale divák vše vidí díky kameře natáčejí dvojici skrz kukátko. Podobný postup skrývaného natáčení lze spatřit při rozmluvě Phoenixe s Affleckem po prvním neúspěchu u publika. Kamera natáčí rozhovor škvírou mezi dveřmi, přitom se houpe ze strany na stranu. Jedním z dalších postupů k navození intimity nastává při návštěvě prostitutek, jejich tvář je v zájmu zachování identity rozmazaná.

⁸⁶ „I'm sorry you couldn't be here tonight.“

Ve filmu je tomuto postupu přizpůsobena i zvuková složka. Objevuje se hudba diegetická a zdrojem je většinou přítomný klavír a zpěv postav. Dále i hudba nediegetická, která je podmíněna dokumentárním účinkem filmu v závěru. Zde slouží k podpoření nálady.

Média

Stejně jako archivní záběry osvětlují média vnímání osobnosti Phoenixe ve světě. Na rozdíl od archivních záběrů zprostředkovávají reakce soudobého světa, které tvoří jeden z hlavních pilířů filmu. Jejich přítomnost je podstatná v rámci narativu. Prostřednictvím médií Phoenix sleduje reflexi sebe ve společnosti, i když několikrát zdůrazní, že se o ní nezajímá. Tento moment nám zprostředkovává účinek na lidi a jejich zájem o jejich okolí. Split screen je využit i v tomto případě. Důvodem je zdůraznění mnohočetnosti zmiňování, že o Phoenixe projevují zájem média.

Film si však k ještě většímu zájmu dopomáhá a to tak, že využívá uměle nasazeného amatérského kritika, Eddie's Hollywood. Eddie kritizuje Phoenixe jako osobnost ve virálním světě na streamování videí⁸⁷. Tuto postavu Eduarda Cordwainera hraje člen štábu, přesněji asistent redakce Elliot Gaynon. Aktivita tohoto profilu je omezená na červenec až srpen roku 2010, tedy těsně před premiérou filmu. Na svých stránkách se věnuje kritice hollywoodské produkce. Celkem bylo vytvořeno šest videí. V prvním z nich se Eddie vyjadřuje přímo o Casey Affleckovi. Kritizuje jeho vzhled, hlas a hraní. V závěru se pouští i do produkční společnosti Magnolia Pictures a IFC Film, které považuje za špatné, protože neumí komerčně oslovit diváky.

Rozhovory

I'm still here využívá oba typy rozhovorů, statický i dynamický. V úvodním rozhovoru s Phoenixem mu nejde vidět do tváře a rozhovor vyznívá spíše jako záznam Phoenixova bloumání v myšlenkách. Záběry, sledují jeho pohyb těla a gesta. Phoenixův pohled se vyhýbá kameře, působí rozrušeně, což vzbuzuje dojem skrývání identity. Teprve až oční kontakt s kamerou nás ubezpečí, že komunikuje na kameru a ne jen pro sebe. V jiných rozhovorech je Phoenix zachycován klasicky. Většinou

⁸⁷ Využívá nejen kanál Youtube.com, ale soukromý blog na stránce <<http://hollywoodieddie.blogspot.cz/>>

v sedě se vyjadřuje k osobní potřebě změny, která podmiňuje narativní strukturu vyprávění. Otázky však nejsou slyšet. Mezi další postavy, takto podporující vyprávění, jsou právě Phoenixovi asistenti. Jejich funkcí je vždy vysvětlit dění.

Styl

Jedná se o komedii, jejíž tempo se výrazně nemění. Snímek o délce 108 minut udržuje průměrnou délku okolo 6,3 vteřin což činí zhruba okolo 992 záběrů. Natáčení probíhalo z vícero kamer, jejichž záznam se různě kombinoval k dosažení větší dynamičnosti vyprávění. Patrné je to v případě konfrontace Phoenixe s Antonem o jeho údajném lhaní novinářům. Natáčení tak získává větší autentičnost díky jednotné akci zachycené z vícero úhlů. K podobnému zakomponování využívá i cizí záběry. Z dokumentárních záběrů můžeme sledovat Phoenixovo ohlášení odchodu následně na to znovu proběhne ohlášení v archivních záběrech Splash Tv. Efekty filmu vycházejí z funkcí kamery a práce kameramana například jako umělá intimita vycházející z umístění kamery za předměty. Kamera je vnímána hlavně jako nezávislý pozorovatel, od kterého se odprošťuje převážně v zájmu postavy Afflecka. Případem, kdy se kamera stává vnímaným divákem (scéna je jakoby hraná přímo pro kameru), je její zapojení do Antonovy odplaty.

Shrnutí

Affleck vytvořil komedii karikující známou hvězdu zprostředkovanou observačně-participačním dokumentem zesměšňující kult osobnosti. Čerpá především z diváckých znalostí a jejich schopnosti uvědomování si, co je na zobrazovaném špatně. Aby film dosáhl potřebného účinku, tak zapojil do vyprávění přesahy z reálného světa, které ovšem stylizoval.

V některých případech mu to vyšlo (opravdu vzbudil zájem diváků), v jiných se jeho záměr málem prozradil (Letterman byl nařčen ze spoluúčasti). Ve filmu dochází k vlastní reflexi, taktéž zpochybňující objektivitu filmu a autentičnost. Zjištění, že film je falešný, pak doprovází proces uvědomování. Film není skutečný, herec hrál jen roli. Fiktivnost vymaže doposud kladené otázky typu: Byly vystříženy nějaké scény? Opravdu Affleck jen sledoval, jak se jeho příbuzný ničí?

Vizuální stránka slouží k podpoření autentičnosti. Film využívá autentických zdrojů tvořící základ fikčního vyprávění. Tyto zdroje vystupují přirozeně a zapadají do struktury díla. Převážně velký zájem médií podporující vyprávění. Jejich zapojení bylo účelné. Korespondence s narativní strukturou byla vždy úmyslná. Bez ní by film neměl čím argumentovat.

ZÁVĚR

Fiktivní dokument není záležitostí posledních let. Dokumentární postupy byly využity již ve filmu *Kanibalové* režiséra Ruggera Deodata (1980), *Hraje skupina Spinal Tap* (1984) režiséra Roba Reinera ad. Největší úspěch však zažil film využívající dokumentární postupy k zobrazení každodenního života až s příchodem hororového filmu *Záhada Blair Witch* (1999) Daniela Myricka a Eduarda Sáncheze. *District 9*, *Cloverfield* a *I'm still here* představují jejich nástupce v současném hollywoodském filmu.

Prvním krokem, kterým se filmy vymezují vůči tradičnímu hranému filmu je začátek a konec. Dochází ke vzniku pevné struktury okolo centrálního vyprávění. Takové orámování sděluje mnoho informací. Divák z něj nezískává pouze základní informace, ale také představu, jak bude příběh vyprávěn. V případě fikčního dokumentu jsou informace zprostředkované právě skrz dokumentární prostředky.

Fikční dokumenty využívají převážně prostředky, které se soustředí na autentičnost díla, jejichž účinek je největší. Funkční využití dokumentárních prostředků zajišťuje větší zprostředkování emocí a tedy větší zapojení diváka. S tím souvisí rozhovory. Filmař si dobře uvědomuje účinek lidské osobnosti na diváka. Informace z úst člověka je nejen věrohodnější, ale i přijatelnější. Stejně jako komentář, jehož označení „hlas shůry“ evokuje jeho význam. Dalším častým prostředkem je využití archivních záběrů působící jako nezvratné důkazy, nebo médií, sloužící převážně k podpoření daného tvrzení či jejich vlastní reflexi. Reflexí médií se snaží poukázat na jejich vliv na jednání diváka. Celkovou autenticitu podporuje i absence hudby a dominance reálných zvuků a ruchů. Fikční dokumenty se však vyhýbají prostředkům, které jsou blíže hranému filmu, jako jsou rekonstrukce.

Na základě autenticity se pak fikční filmy snaží napodobovat vizuální vzhled dokumentů. Vizuální stránka filmu je tak obohacena růzností obrazu a pohybu kamery. Obraz je v současné době díky vyspělé technologii vysoce variabilní. Může fingovat ruchy a typové odlišení záznamu. Není problém rozlišit od sebe časově diferencované záznamy. K tomu slouží nejen explicitně vyjádřené informace (časové a informační značky), ale i obraz samotný, který může získat úplně nový „starý“ kabát.

Na diváka působí jeho zhoršená kvalita, související s jeho historickým vývojem, ale i ruchy a jiné nedostatky. V každém případě slouží svému účelu, přenést diváka do doby, kterou si někteří z nich ještě pamatují.

Ozvláštnění může film dosáhnout nejen skrz úpravu obrazu, ale i jeho pohybem. Postupy Cinéma verité se tak podepisují na kvalitě viděného. V *Cloverfieldu* je vše v náznacích, zatímco film *I'm still here* chce ukázat vše. Nemusí se však držet jen viděného, ale stylově označí charakter pohybu kamery v *District 9* tak, že stabilní záběry působí až nepřírozeně. Tradičně dynamický pohyb dokumentu již není chápán jako autentický, ale stává se dalším projevem filmaře.

Dojmem hodnověrnosti záznamu působí jak použití jedné kamery, tak i vícero. Jedna kamera svým honosným postavením, jako jediný zprostředkovatel vyprávění, určuje náš pohled. Více kamer působí spíše dynamicky a akce natáčená z více úhlů napomáhá k realističnosti jedné akce probíhající v jednu chvíli. Hraný film naopak natáčí opakovanou akci, tak aby docílil potřebného výsledku. Zde dochází k volnosti. Fikční dokument může pracovat jen s jednou akcí, ale ani nemusí. Často z našeho prvního pohledu nepovedených záběrů vznikají nejlepší scény svou přirozeností.

Hraný film zasahuje do fikčního dokumentu hlavně svým scénářem a s ním související vykonstruované události, ale také hraním. Tvůrci se však snaží o určitý stupeň spontánnosti tak, že využívají autentické dialogy a herci se snaží napodobovat sociální herce uvědomující si, že stojí před kamerou. Typickým diváckým projevem pak je uvědomování si, že kamera je součástí diegetického světa jelikož postavy hledí do kamery, kameraman mluví či kamera je součástí akce.

Diváci si fiktivnost filmů uvědomují, nebo je jim tato informace sdělena a přijímají ji v rámci smlouvy o fikčním prožívání⁸⁸. Falzifikovaná autentičnost vycházející z filmů využívajících těchto postupů není na prvním místě tvůrčova zájmu. Stává se jen vedlejším produktem stylu. Ústřední pozici zastává vyprávění. Fikční dokumenty tak nezneužívají dokumentárních prostředků za účelem zesměšnění či navození strachu, ale pracují s nimi v zájmu stylizace vyprávění. Všechny aspekty stylu jsou uzpůsobeny tak, aby právě narativní film ozvláštnily.

⁸⁸ JOST, str. 44

Všechny tři filmy využívají propracovanou kampaň zajišťující publicitu, kterou by neměl žádný dokumentární film. V *District 9* se kampaň soustředila na cizorodý prvek filmu, mimozemšťany. Představení filmu na Comic-conu zaručuje specifický druh diváků s podobnými zájmy. *Cloverfield* měl významnější postavení díky osobnosti J. J. Abramse, který přitáhl zájem diváků. *I'm still here* se do podvědomí zase dostal díky novinářům a bulváru zajímajících se o osobnost Phoenixe. Podpoření filmu zapojením sociálních sítí a médií propagaci jen přispělo.

Pro hollywoodská studia vytváří tento minoritní koncept levnou metodu produkce divácky úspěšných snímků. Akční filmy jsou divácky oblíbenější i v případě filmů využívajících dokumentárních postupů. Existují však diváci, jež se takovému ztvárnění záměrně vyhýbají. Odrazuje je právě složitá recepce. Dokumentární prostředky totiž předkládají fakta o skutečném světě. Kombinací fikčního světa s fakty překračují filmy divákem stanovené meze, určené přesným vymezením co je skutečné a co ne. Nezáleží tedy jen na žánrových preferencích.

RÉSUMÉ

In my thesis called *Function of fictional documentary in narrative film*, I analysed three films using documentary resources in their structure with artistic intent. For analysis I chose films Hollywood contemporary production, but different genre: sci-fi (*District 9*), horror (*Cloverfield*) and comedy (*I'm still here*). The method of analyse, which I used, is the neoformalist concept Kristin Thompson. The concept is complemented by methodological theory of documentary film Guy Gauthier and Bill Nichols.

Work focus on the documentary resources used in the film, describes and characterizes them. Films are using conventional devices of the documentary production (interview, archive materials, commentaries, media etc.), which are mediate fiction narration. Analysis shows that the documentary resources in the narrative may emerge as the dominant narrator (*I'm still here*), but may also limit the audience (*Cloverfield*), or to cooperate in creating the plot and story along with a feature film (*District 9*). However each of the films are based on our world and work with our memories. The traditional idea of trustworthiness record plays a minimal role in the case of *District 9*, but important in the film *I'm still here*. On the contrary *Cloverfield* requires only plausible within the horror genre. It is, however, limited the already ingrained conventions that seek to modify the combination of film monster genre. To use the feature film documentary techniques ensures low costs, but also emotional involvement. This not only due to the reorientation of the image to the rhetorical reception, characterized by a number of interviews, but through the medium of the camera. Fictional films try to imitate the visual appearance. This is reflected in the characteristic black and white images for a camera system within diegetic world, but also the quality of the recording itself, which is artificially modified. It works authentically its deterioration, associated with its historical development, as well as noise and other flaws. In any case, serve a purpose, to transfer the viewer into the time that some of them still remember. Tangents film can be achieved only through image editing, but his movement. The Cinéma vérité so signed by the quality of the seen. In *Cloverfield* is all the signs, while film *I'm still here* wants to show everything. However it does not hold only seen but stylish character marks the movement of the camera in *District 9*, so that a stable shots act unnaturally.

PRAMENY

District 9 [Blu-ray]. Magic Box, [2010-09-01]

(USA / Nový Zéland / Kanada / Jižní Afrika)

Rok: 2009

Délka: 112 min.

Režie: Neill Blomkamp

Scénář: Neill Blomkamp, Terri Tatchell

Kamera: Trent Opaloch

Hudba: Clinton Shorter

Hrají: Sharlto Copley, David James, Nathalie Boltt, Jason Cope, Robert Hobbs, Kenneth Nkosi, Jed Brophy, Louis Minnaar

Monstrum / Cloverfield (USA)

Rok: 2008

Délka: 85 min.

Režie: Matt Reeves

Scénář: Drew Goddard

Kamera: Michael Bonvillain

Hrají: Lizzy Caplan, Jessica Lucas, T. J. Miller, Michael Stahl-David, Mike Vogel, Odette Annable, Anjul Nigam, Margot Farley, Theo Rossi, Brian Klugman, Kelvin Yu, Liza Lapira, Lili Mirojnick, Ben Feldman, Elena Caruso, Rob Kerkovich, Charlyne Yi, Rick Overton, Jason Cerbone, Pasha D. Lychnikoff, Chris Mulkey, Susse Budde, Tim Griffin, Billy Brown, Will Greenberg, Jake McLaughlin, Scott Lawrence, Jamie Martz, Baron Vaughn

I'm still here (USA)

Rok: 2010

Délka: 108 min.

Režie: Casey Affleck

Scénář: Casey Affleck, Joaquin Phoenix

Hrají: Joaquin Phoenix, Casey Affleck, Sean 'P. Diddy' Combs, David Letterman, Edward James Olmos, Ben Stiller, Bruce Willis, Jack Nicholson, Danny DeVito,

Jamie Foxx, Billy Crystal, Danny Glover, Robin Wright, Mos Def, Natalie Portman,
Sean Penn, Eddie Rouse

Další citovaná díla (abecedně):

Filmy

Gerry (Gus Van Sant, 2002)
Gladiátor (Ridley Scott, 2000)
Hallo (nerealizovaný projekt)
Hraje skupina Spinal Tap (Rob Reiner, 1984)
Kanibalové (Ruggero Deodato, 1980)
Mission: Impossible III (J. J. Abrams, 2006)
Star Trek (J. J. Abrams, 2009)
Smrtící iluze (Eric Parkinson, Matt Reeves, Oley Sassone, 1994)
Smuteční host (Matt Reeves, 1996)
Transformers (Michael Bay, 2007)
Walk the line (James Mangold, 2005)
Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem (Andrew Dominic, 2007)
Záhada Blair Witch (Daniel Myrick a Eduardo Sánchez, 1999)

Krátkometrážní filmy

Crossing the Line (Peter Jackson, Neill Blomkamp, 2008)
Tempbot (Neill Blomkamp, 2006)
Tetra Vaal (Neill Blomkamp, 2004)

Seriály

Buffy, přemožitelka upírů (Joss Whedon, David Semel ad., 1997)
Felicity (Scott Foley, Craig Zisk, Lamont Johnson ad., 1998)
Kancel (Ken Whittingham, Tucker Gates, Jason Reitman ad., 2005)
Ztracení (Stephen Williams, J. J. Abrams ad., 2004)

Tv pořad

Noční show Davida Lettermana (1993 - současnost)

LITERATURA

ALTMAN, Rick. *Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace*. In.: *Illuminace*, 2002, č. 4, s. 5–40.

ANDERSON, Hephzibah. *Joaquin Phoenix offers us a reality check on celebrity* [online]. [citováno 2014-03-29]. Dostupné z WWW: <<http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/sep/26/joaquin-phoenix-david-letterman>>

BILLINGTON, A. (2007), 'Comin-Con live: Paramount panel – Star Trek, Indiana Jones IV and more...', [online]. [citováno 2014-03-17], Dostupné z WWW: <<http://www.firstshowing.net/2007/07/26/comic-conlive-paramount-panel-star-trek-indiana-jones-iv-and-more/>>

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

BURTON, Graeme a JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2001. 391 s. ISBN 80-85947-67-6.

CIEPLY, Michael. *Documentary? Better Call It Performance Art*. [online] *The New York Times* [citováno 29. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.nytimes.com/2010/09/17/movies/17affleck.html?_r=2&src=tptw&>

Cloverfield [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-15]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt1060277/?ref_=rvi_tt>

COYLE, Rebecca. *Point of audition. Sound and music in Cloverfield*. In: *Science Fiction Film and Television*, 3.2, 2010. s. 217–238.

District 9 [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-15]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt1136608/?ref_=nv_sr_1>

EBERT, Roger. *Casey Affleck levels about "I'm Still Here"* [online]. [citováno 2014-03-30] Dostupné z WWW: <<http://www.rogerebert.com/rogers-journal/casey-affleck-levels-about-im-still-here>>

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

Giacchino Michael [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-25]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/name/nm0315974/?ref_=fn_al_nm_1#soundtrack>

Hallo [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-15]. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/title/tt0464037/>>

HORÁKOVÁ, Jana. „Rasa“ a rasismus v Jižní Africe [online]. [cit. 2014-03-10]. Dostupné z: <<http://socstudia.fss.muni.cz/?q=content/%E2%80%9Erasa%E2%80%9C-rasismus-v-ji%C5%BEEn%C3%AD-africe>>

I'm still here [online]. IMDB.com, Inc. 1991-2014. [citováno 2014-03-25]. Dostupné z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt1356864/?ref_=nv_sr_2>

JOHNSON, Scott C. *The Real District 9: Cape Town's District Six* [online]. *Newsweek* [citováno 2014-3-2]. Dostupný z WWW: <<http://www.newsweek.com/real-district-9-cape-towns-district-six-78939>>

JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. 107 s. ISBN 80-7331-056-2.

KARREN, Howard. *The Desire for Truth: Documentary style in fiction film*. In.: *Provincetown Arts*, 2010, Vol. 25, s. 148-151.

KOKEŠ, Radomír D. *Útok na pohled. Monstrum jako vedlejší postava*. *Cinepur*, 2008, č. 56, s. 21-23.

KRYLOVÁ, Jarmila. *Příspěvky k tvorbě dokumentárního filmu: určeno pro posl. fak. filmové a televizní. 1. díl*. 1. vyd. Praha: SPN, 1985. s. 176.

MARKOVITZ, Adam. *Joaquin Phoenix's 'I'm Still Here' hoax: Ben Stiller and Diddy were in on it... or so Phoenix says* [online]. *Entertainment weekly*. [citováno 2014-03-20]. Dostupné z WWW: <<http://insidemovies.ew.com/2010/11/18/ben-stiller-diddy-joaquin-hoax/>>

MEDSKER, David. *Interview* [online]. [citováno 2014-03-21]. Dostupné z WWW: <http://www.bullz-eye.com/music/interviews/2010/antony_langdon.htm>

NAVRÁTIL, Antonín. *Vývoj dokumentárního filmu*. Vyd. 1/1. nezm. Praha: Stát. ped. nakl., 1966. s. 34.

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

NORTH, Daniel. *Evidence of thing not quite seen: Cloverfiels's obstructed spectacle*. In.: *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 2010, vol. 10. 1, s. 7-24.

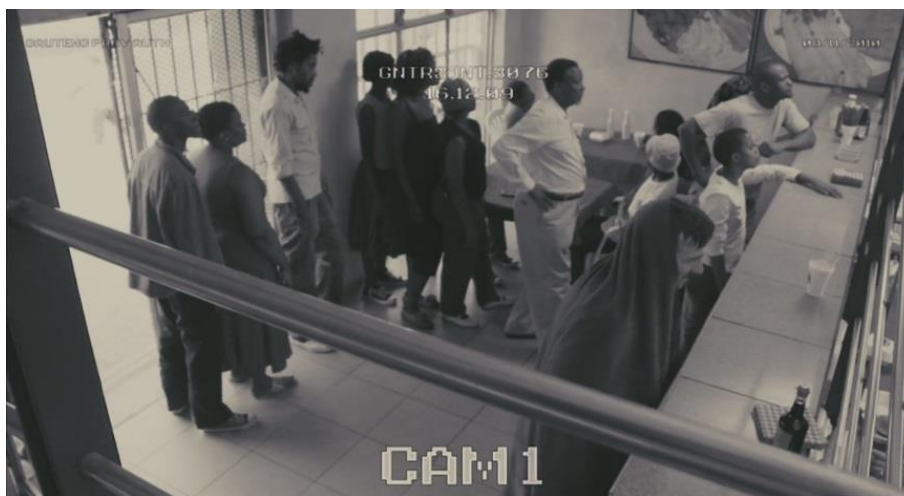
PLANTINGA, Carl. *What a Documentary is, After all*. In.: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005, Vol. 63, No. 2, s. 105-117.

RYAN, Mike. *Is I'm Still Here A Hoax? (And 24 Other Urgent Questions)* [online]. [citováno 2014-03-24]. Dostupné z WWW: <www.vanityfair.com/online/oscars/2010/09/is-im-still-here-a-hoax-and-24-other-urgent-questions>

SMITH, Krista. *Q&A: District 9 director Neill Blomkamp* [online]. [citováno 2014-03-28]. Dostupné z WWW: <<http://www.vanityfair.com/online/oscars/2009/08/qa-district-9-director-neill-blomkamp>>

THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. In.: *Illuminace*, 1998, č. 1, s. 5-36.

Přílohy



Obr. 2



Obr. 3



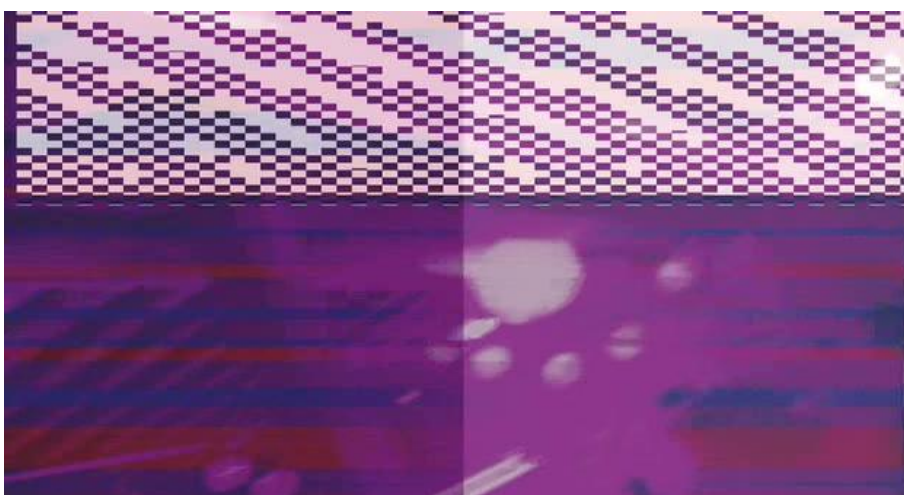
Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



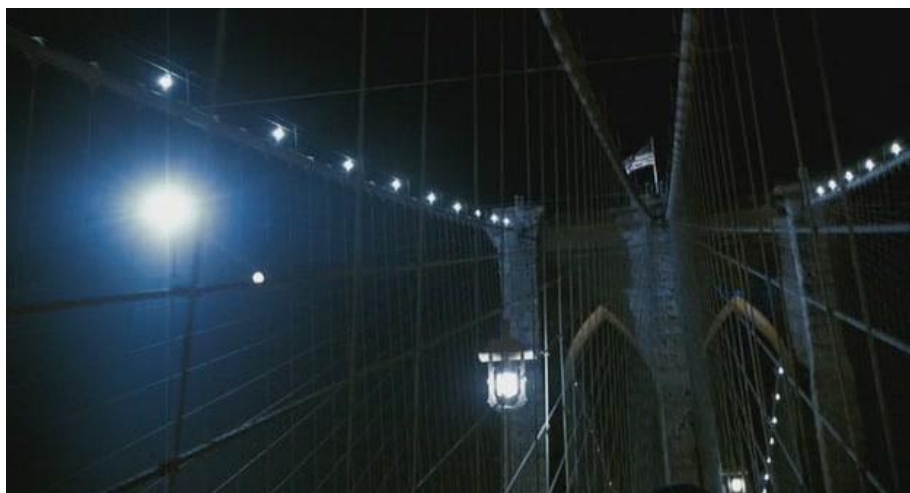
Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14