

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOSOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

DOKUMENT NA HRANICI

ANEB

SOUČASNÝ ČESKÝ DOKUMENTÁRNÍ PORTRÉT MÍSTA

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor práce: **Kristýna Němcová**

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

OLMOUC 2010

**Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou
diplomovou práci vypracovala samostatně,
s využitím pramenů a literatury, jejichž seznam
je uveden v závěru.**

Kristýna Němcová

.....

Za cenné rady děkuji vedoucímu práce Mgr. Petru Bilíkovi Ph.D.

Za podporu děkuji rodičům a přátelům.

Obsah

1	ÚVOD	5
2	TEORETICKÁ VÝCHODISKA	9
2.1	Problematika pojmu dokumentární film	9
2.2	Problematika žánrového dělení	12
2.3	Dokumentární portrét (místa).....	15
3	GENIUS LOCI V PORTRÉTU MÍSTA	16
3.1	Co je to místo?.....	16
3.2	Genius loci.....	16
3.3	Severní Čechy.....	17
3.4	Běšiny	19
3.5	Dolní Poustevna.....	19
4	ANALÝZA VYBRANÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ ...	21
4.1	Úvod k analýze	21
4.2	Kamenolom boží	24
4.3	Poustevna, das ist Paradies.....	29
4.4	Sejdeme se v Eurocampu	34
4.5	Shrnutí analýz.....	39
5	ZÁVĚR	44
	ANOTACE	47
	RESUMÉ	48
	SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	49

1 ÚVOD

Práce, kterou právě držíte v rukou je tematicky rozdělena do dvou částí. V té první (první kapitola) se budeme věnovat teoretickým východiskům ke zkoumání dokumentárního filmu. Porovnáme základní rozdíly v pracích zahraničních a českých teoretiků. Prozkoumáme problematiku definice samotného pojmu „dokumentární film“ a to z toho důvodu, protože ač je řadovými diváky i filmovými tvůrci či teoretiky běžně užíván, bývá (nejen) v českém prostředí coby pojem zavrhován jako nevhodný.

Zároveň se budeme zabývat problematikou terminologie této filmové oblasti. Především se pak zaměříme na možnosti dělení dokumentárních filmů na žánry či subžánry. Nastíníme světové i české trendy v rozlišování dokumentárních filmů dle žánrů, modů, autorských přístupů a témat.

Cílem druhé části práce (druhá kapitola), která je více praktická, je popsat, na základě komparace užitých filmových postupů, tendence v současném českém dokumentárním portrétu místa. Zkoumat budeme nejen standardní filmové prostředky, za které považujeme kameru, střih, použití zvuku apod. Analyzovat budeme i prostředky a postupy, které považujeme za ryze dokumentární. Těmi jsme na základě nastudované literatury zvolili *ideologický přístup režiséra, osobní scény, použití kulis a kritický čas*.

Předmětem druhé části této bakalářské práce je tedy analýza tří současných českých dokumentárních filmů, kterými jsou *Kamenolom boží* (2005) režiséra Břetislava Rychlíka, *Sejdeme se v Eurocampu* (2007) režisérky Eriky Hníkové a *Poustevna, das ist Paradies* (2007) režisérů Martina Duška a Ondřeje Provazníka. Tyto dokumentární filmy se zaměřují na různé skupiny lidí či jednotlivce, kteří jsou sledováni a natáčeni na geograficko-kulturním pozadí regionu, ve kterém žijí. Autoři filmů sledují nejen jejich všední dny, ale i významné životní milníky. Tyto události zůstávají v pevném sepjetí s toposem města či okolní krajiny.

Výběr analyzovaných filmů byl podmíněn rokem jejich vzniku i věkovou odlišností tvůrců (mezi jednotlivými režiséry je generační rozestup). Čímž je dopředu vyloučena možnost vzájemné inspirace při vzniku těchto filmů. Stejně tak předcházející tvorba tvůrců¹ je svými tématy i zpracováním odlišná od námi

¹ Výjimku snad tvoří jen snímek B. Rychlíka *Jeden rok* (1998), „v němž časosběrnou metodou zachytil průběh života sedmi lidí žijících v obcích a samotách Bílých Karpat a narozených ještě za Rakouska-Uherska... „

vybraných dokumentů. Díky tomu můžeme tyto filmy považovat za vhodný vzorek současné dokumentární tvorby daného žánru. S termínem *žánr* pracujeme prozatím jako s hypotetickou podmnožinou v rámci množiny dokumentární film. Vzhledem k tomu, že žánrové dělení zatím není ustanoveno (viz kapitola 2.1).

Zařadit námi vybrané filmy do žánru portrét místa jsme mohli díky tomu, že přesně spadají do definice, kterou vymezil Jan Gogola (viz kapitola 2.3).

Analýzy vybraných dokumentárních filmů budou následně vyhodnoceny a na základě výsledků doložíme či vyvrátíme tezi, že portrét místa coby možný žánr v rámci dokumentárního filmu je v českém prostředí svými filmovými postupy kodifikován a ustálen. A je tedy možné jej žánrem nazývat

Tento text je inspirovaný přednáškou² Jana Gogoly ml. *Dokumentární český film dokumentální*³, ze které čerpá ideologicky i terminologicky⁴. Za výchozí a určující jsme tento text vybrali pro jeho pojmovou vytríbenost a ucelenost. Na rozdíl od zahraničních teoretiků se Jan Gogola ml. nebojí žánrového dělení a terminologie. Což považujeme za vhodné (viz naše teze výše). Dokumentaristu a dramaturga Jana Gogolu ml. volíme také z toho důvodu, že stál za vznikem dvou ze tří námi analyzovaných filmů.⁵ Jeho myšlenky považujeme za stěžejní i proto, že je jedním z vůdčích osobností současné české dokumentární scény.

Filmové odvětví, které v této práci budeme zkoumat, se dle našeho názoru potýká s velmi malým množstvím až nedostatkem odborné literatury. Ze zahraničních textů budeme pracovat s knihou od světově uznávaného teoretika v oblasti dokumentárního filmu Billa Nicholse *Introduction to documentary*, samozřejmě nebude opomenut ani neustále citovaný, první teoretik dokumentárního filmu John Grierson se statí *První zásady dokumentárního filmu* a jeho současník Joris Ivens, jehož práce jsou dostupné ve sbírce prací *O vývojových a estetických*

ŠTOLL, Martin. *Český film. Režiséři - dokumentaristé*. 1.vyd. Praha : Libri, 2009. Rychlík, s. 478. ISBN 978-80-7277-417-3.

Narozdíl od námi vybraných dokumentů je tento natočen časosběrnou metodou, navíc se Rychlík zaměřil na úzkou skupinu lidí. Nejedná se tedy o portrét místa, ale film je možné definovat jako portrét skupinový.

² Text, ze kterého čerpáme, a který je již upraven do písemné podoby, zazněl na mezinárodním sympoziu „To nejlepší z dokumentu aneb Nové přístupy vyprávění v evropském dokumentárním filmu (17. - 19. září v Praze 2004).

³ GOGOLA, Jan *Dokumentární český film dokumentální*. In SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO.Revue pro dokumentární film*. Jihlava : Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2004. s. 199 - 204. ISBN 809035131X.

⁴ Především v otázce žánrového rozdělení dokumentárních filmů.

⁵ Poustevna, das ist Paradies, Sejdeme se v Eurocampu

problémech filmu. Podpůrným textem, který bychom rádi vyzvedli, pro jeho logickou strukturu a inspirativní rétoriku, nám bude i

knih *Dokumentární film, jiná kinematografie*, kterou napsal Guy Gauthier.

V českém prostředí máme k dispozici pouze několik knih, které se zabývají historií dokumentárního filmu. Až donedávna byla asi nejprehlednější učebnicí historie českého dokumentárního filmu kniha A. Navrátila *Cesty k pravdě či lži*, která poprvé vyšla roku 1968. Novinkou z roku 2009 je kniha Martina Štolla, *Český film. Režiséři - dokumentaristé*, která je přehlednou encyklopedií filmových tvůrců tohoto odvětví, která na trhu dlouho chyběla.

Podnětnou prací je *Cesta k filmovému dokumentu* od Rudolfa Adlera. Jedná se o skriptum pro posluchače Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze, ve kterém autor shrnuje svoje poznatky z dlouholeté dokumentaristické praxe s úvahami jiných filmových teoretiků.

Dále budeme čerpat z textů, které byly zveřejněny ve filmových sbornících, především z již zmíněného textu *Dokumentární český film dokumentální* od Jana Gogoly.

Co se diplomových prací týče, je tematika dokumentárního filmu zpracována řádově v několika z nich.⁶ Z toho důvodu je nepovažujeme za směrodatné.

Prvním podnětem pro psaní bakalářské práce, která by pojednávala o portrétu místa byly mé osobní sympatie k analyzovaným filmům i dokumentárnímu filmu jako takovému. Český dokumentární film zažívá posledních několik let velký rozkvět a dosahuje i světových uznání. Což se jeví jako velký paradox k českým hraným filmům.

Po důkladnějším prostudování dostupné literatury se zpracování tohoto téma stalo i určitou výzvou. Teoretická část, která shrnuje názory na vhodnost používání termínu *dokumentární film*, a ve které se zabývám možnostmi žánrového dělení potvrdila, jak mizivé množství filmových vědců se tímto tématem zabývá a jak málo zmapované toto území je.

Ke stejnému závěru jsem došla i v další kapitole, kde se dostávám k analýze vybraných filmů. Dokonce i zahraniční autorita v oblasti teorie dokumentárního filmu, Bill Nichols, nenabízí více, než jen zcela základní rady ohledně psaní o dokumentárních filmech. Tyto rady je však možné stejně tak dobře aplikovat na film

⁶ Tolik prozrazují online databáze Univerzity Palackého v Olomouci a Masarykovy univerzity v Brně.

hraný či animovaný. Absence jakékoliv hlubší metody pro analýzu dokumentárního filmu mě vedla k vyvození dalších hodnot, které je možné zkoumat. Ty jsem však nevyvodila dedukcí, ale jsou podloženy odbornou literaturou, především pak příspěvky od Jorise Ivensa a Guye Gauthiera.

2 TEORETICKÁ VÝCHODISKA

2.1 Problematika pojmu dokumentární film

Přístup k pojmu *dokumentární film* a jeho definici je v českých filmových kruzích nahlížen poněkud skepticky. Tato nedůvěra však není nová, již Grierson k tomuto označení vyjadřuje nedůvěru, když říká, že dokumentární film - to není zvlášť vhodný termín.⁷

Za více než sto let existence tohoto filmového druhu (jako první dokumentární film můžeme považovat již *Příjezd vlaku* bratří Lumiérů z roku 1898) však nedošlo ke změně v jeho užívání či větší specifikaci.

Gogola navrhuje zavrnutí tohoto výrazu a jeho nahrazení slovním spojením *informační film*⁸, protože první možný postup⁹ budeme vnímat právě jako to, co slouží k informaci.¹⁰ Jedná se například o vzpomínkové rozhovory nebo o představování nějaké osobnosti, které je prokládáno ukázkami její tvorby.¹¹ Informační film rezignuje na používání metafor, analogií, symbolů. Jeho základní vlastností je významová apriornost.¹² Pojmenování *informační film* tedy nedokáže pojmut celou škálu témat a technik, kterými se toto odvětví vyznačuje. Mohl by ale označovat alespoň jeden z možných žánrů.

Jeho dalším návrhem je použití termínů vycházejících z humanitních věd. Proč se na film nevztahují termíny z estetiky, literární vědy, společenských věd, které umožňují pojmenovat a myslet Špátovy portréty, medailóny, črty, fejetony, (...) Proč nevnímáme i film filosoficky, když v jeho rámci lze samozřejmě vysledovat obrysy paradigmat tohoto století?¹³

Zajímavou myšlenku, která pojem dokumentární nezavrhuje, ba naopak, uvádí Bill Nichols. Every film is a documentary. Even the most whimsical of fictions gives evidence of the culture that produced it and reproduces the likenesses of the people who perform within it. In fact, we could say that there are two kinds of film:

⁷ GRIERSON, John. První zásady dokumentárního filmu. In BROŽ, Jaroslav ; OLIVA, Lubomír. *Film je umění*. Praha : Orbis, 1963. s. 103.

⁸ GOGOLA, Jan. Od díla k dění! : Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film!. In KOFROŇ, Václav. *Hranice (ve) filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 1999. s. 50. ISBN 8070040963.

⁹ při natáčení dokumentárního filmu

¹⁰ „*Dokumentum* latinský výraz pro to, co slouží k informaci, k poučení.“ Viz É. Souriau, s. 196

¹¹ GOGOLA, Jan. Od díla k dění! : Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film!. In KOFROŇ, Václav. *Hranice (ve) filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 1999. s. 50. ISBN 8070040963.

¹² Tamtéž, s. 53.

¹³ Tamtéž, s. 51.

(1) documentaries of wish-fulfillment and (2) documentaries of social representation. Each type tells a story, but stories, or narratives, are different sorts.

Documentaries of wish-fulfillment are what we would normally call fictions. These films give tangible expression to our wishes and dreams, our nightmares and dreads. Documentaries of social representations are what we typically call nonfiction. These films give tangible representation to aspect of the world we already inhabit and share.¹⁴

Podobně hovoří i Gauthier. Budeme-li postupovat po této cestě, dojdeme ke zjištění, že fikce má dokumentární hodnotu a že dokument může být přestrojená fikce.¹⁵

Encyklopedie estetiky manipuluje s pojmem *dokumentární film* v širších souvislostech a nesnaží se ho tematicky ani formálně omezit.

Filmová montáž reálných a nikoliv vizuálních obrazů a zvukových faktů. Různé aspekty geografické, etnografické, sociální a jiné reality jsou nafilmovány, pak sestříhány a v nové, upravené podobě prezentovány s příslušným vysvětlujícím komentářem. Dokumentární film je na samých hranicích uměleckého díla a představuje z hlediska posledních analýz uměleckou produkci, neboť k jeho konečnému vyznění přispěla i estetická a ideologická kritéria.¹⁶

Pomineme-li problematiku pojmu *reálné* a častou absenci *vysvětlujících komentářů* u mnoha dokumentárních filmů, můžeme se se slovníkovou definicí pro tuto chvíli (a práci) uspokojit a nadále termín dokumentární film používat.

Pravdou ovšem zůstává, že dělení na hraný a dokumentární film je všeobecně kodifikované a dává divákovi jasný signál, jaký druh filmu se bude v programu kina hrát. Stejně tak o pojmu animovaný film je možné prohlásit, že u běžných diváků se jeho definice v podstatě shoduje. Aniž by bylo dále potřeba rozlišovat, zda půjde o film vytvořený metodou pixilace, film loutkový či animé apod.

¹⁴ NICHOLS s. 99

„Každý film je dokumentem. Dokonce i ta nejrozumnější z fikcí poskytuje důkazy o kultuře, jež si ji vyrobila, a zpodobňuje portréty lidí, kteří jsou součástí této kultury. Ve skutečnosti bychom mohli říci, že jsou dva druhy filmů: za prvé dokumentární filmy splněných očekávání a za druhé dokumenty zobrazující společnost. Oba typy však vyprávějí příběhy různého druhu.

Dokumentární filmy naplněných očekávání bychom mohli nazývat fikcemi. Tyto filmy uvádějí vcelku očekávaná, okřídlená vyjádření našich přání a snů, našich nočních můr a děsů.

Dokumentární filmy zobrazující společnost obvykle nazýváme naučnými. Tyto filmy konkrétně reprezentují jevy, problémy a aspekty světa, který obýváme a sdílíme.“

¹⁵ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2004. Promyšlené a smyšlené, s. 25. ISBN 80-7331-023-6.

¹⁶ SOURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. 1.vyd. Praha : Victoria Publishing, 1994. Dokumentární, s. 196. ISBN 808560518X.

Pro tentokrát zavrhneme pochybnosti nad jeho sémantickou vhodností a budeme se v této práci budeme pojmu *dokumentární film* držet.

2.2 Problematika žánrového dělení

Žánrový film divákovi naznačuje, co může očekávat, a zve ho do tak afektivního „domova“ jeho předchozí divácké zkušenosti.¹⁷ I přesto, že autor této teze myslel žánrovým filmem film hraný, můžeme ji uplatnit i na film dokumentární. Vždyť co jiného by divákům usnadnilo výběr filmu v programu kina, než jasné zařazení do určité skupiny podobných filmů?

Autoři Estetického slovníku mají na dělení filmových druhů jasný názor. Film se brzy po svém vzniku diferencoval do různých druhů (film dokumentární, hraný, trikový, atd. a jejich jednotlivých žánrů (kriminální film, melodram, western, atd.)¹⁸

Důvodem, proč se v této práci přikláníme k žánrovému rozdělení dokumentárního filmu, je snazší divácké zařazení jednotlivých filmů. Vymezení na žánry považujeme za tradiční a vhodné.

Bill Nichols rozděluje dokumentární filmy podle 6 způsobů zobrazení (6 modes of representations) a to tak, že je možné tyto mody nazývat sub-žánry dokumentárního filmu jako žánru takového.

Every documentary has its own distinct voice. Like every speaking voice, every cinematic voice has a style of „grain“. all its own that acts like a signature of fingerprint. It attests to the individuality of the filmmaker or director or, sometimes, to the determining power of a sponzor or controlling organization.

Individual voices lend themselves to a genre theory of cinema. Genre study considers the qualities that characterize various groupings of filmmakers and films. In documentary film and video, we can identify six modes of representation that function something like sub-genres of documentary filmgenre itself: poetic, expository, participatory, observational, reflexive, performative.

These six modes establish a loose framework of affiliation within which individuals may work; they set up conventions that a given film may adopt; and they provide specific expectations viewers anticipate havin fulfilled.¹⁹

¹⁷ SKOPAL, Pavel. Žánr, divák a protetické paměť. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 2004, s. 34. ISBN 8070041161.

¹⁸ HENCKMANN, Wolfhart. *Estetický slovník*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995, s. 70-71. ISBN 978802050478.

¹⁹ NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana : Indiana University Press, 2001. What Types of Documentary Are There?. s. 99. ISBN 0-253-33954-5.

Jan Gogola navrhuje podobné dělení a to podle formálních postupů při natáčení a do jaké míry a v jaké podobě je ze samého filmu patrná tvůrčí proměna toho, co bylo filmově zpracováno. Zde uvádí čtyři postupy: *informace, inscenace, situace, stylizace*.²⁰

Informačním postupem myslí Gogola takový, který má diváky poučit o reálných faktech. Inscenace stojí naproti tomu na samé hranici dokumentárního a hraného filmu a zpochybňuje ji. Při použití situačního postupu pak režisér/štáb vyvolává určité situace a staví do nich filmované osoby. Stylizací pak myslí režisérovu práci s natáčeným materiálem po estetické stránce.

Gogola dále rozvádí problematiku dělení dokumentárního filmu na další podskupiny. Vychází z již předem určeného seznamu filmů a z nich generuje základní skupiny - žánry, chceme-li.

Jan Gogola ml.²¹ určuje z počtu 26 filmů vybraných Institutem dokumentárního filmu na zahraniční přehlídku 10 žánrů, kterými jsou *portrét člověka, portrét skupiny, portrét místa, film faktu, esej, férie, freska, deník, drama, etuda*.

Další kategorií, kterou rozvádí, je kategorie konceptu neboli myšlenkově strukturovaného celkového vztahu ke světu. Tu rozděluje na *analýzu a syntézu*.²²

Gogola vystupuje proti používání pojmu dokumentární film jako nevhodného (viz výše), jeho pojmovou nadřazenost se snaží obejít používáním názvů konkrétních žánrů. Což se jeví jako cesta, ale pro širší divácké povědomí je přece jenom určující první klasifikace, na film hraný a dokumentární a až poté další dělení.

Databáze²³ nejrůznějších filmových portálů si pro snadnější zařazení a následné vyhledávání vytvářejí vlastní klasifikace. Ovšem neustálé prolínání

„Každý dokument hovoří svým vlastním, výrazně osobitým hlasem. Jako každý „mluvící“ hlas má také každý filmový hlas jistý "zrníčkový" styl, který funguje jako jednotlivé stopy po otiscích prstů. Svědčí to o individualitě filmaře nebo režiséra nebo někdy také o rozhodujícím vlivu sponzora či řídící organizace.

Jednotlivé hlasy samy o sobě zakládají žánrovou teorii filmu. Žánrové studium se zabývá vlastnostmi, které charakterizují různé skupiny filmařů a filmů. V žánru dokumentárního filmu a videa můžeme rozlišit šest způsobů reprezentace, které fungují na způsob podžánrů dokumentárního filmového žánru samého: poetický, výkladový, participativní, observační, reflexivní, performativní.

Těchto šest volně sdružených modů vytváří volný rámec, v rámci kterého jednotlivci mohou působit; zakládají konvence, jež daný film může přijmout, a poskytují specifická očekávání, u nichž divák předpokládá, že se naplní.“

²⁰ GOGOLA, Jan. Od díla k dění! : Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film!. In KOFROŇ, Václav. *Hranice (ve) filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 1999. s. 201-201. ISBN 8070040963.

²¹ Tamtéž, s.199.

²² Tamtéž s. 201.

technických i stylistických postupů a hledání nových, nevšedních témat při natáčení těchto filmů, komplikují situaci. Bylo by tedy vhodné nastolit jasnou klasifikaci pro toto odvětví.

²³ Například Institut dokumentárního filmu má ve svém vyhledávacím filtru nastavenou položku *kategorie*, kde rozděluje filmy podle toho, jestli jsou animované, časosběrné zabývají se hudbou nebo genderem. Tato klasifikace je ale pro teoretické práce příliš široká.

2.3 Dokumentární portrét (místa)

Kategorii dokumentárního portréru rozděluje Gogola na další tři, přičemž je ponechává na stejné úrovni. Jedná se o portrét člověka, portrét skupinový a portrét místa. Portrét skupinový tvoří více aktérů spjatých sociálními, generačními, prostorovými či duchovními vztahy a obyvateli s jejich společenskými i osobními událostmi a portrétem místa je určitý prostor s historií, krajinou, architekturou a obyvateli s jejich společenskými i osobními událostmi.²⁴

Podle této definice byly vybrány dokumentární filmy, které budeme v další kapitole analyzovat. Je-li jejich zařazení do daného žánru správné, shoduje-li se jejich obsah a téma s Gogolovým vymezením, bude rozhodnuto v kapitole, která následuje hned po analýzách jednotlivých filmů.

Vzhledem k tomu, že v námi vybraných filmech jejich autoři vytvářejí celkový portrét místa mozaikou mini-portrétů jednotlivých občanů a krajiny, považujeme za vhodné ocitovat zde několik postřehů dokumentaristy a pedagoga Rudolfa Aldera týkajících se právě žánru portréru.

Natáčení dokumentárního portréru s sebou nese řadu úskalí, která popisuje Rudolf Adler v knize *Cesta k filmovému dokumentu*. V první řadě jde o výběr vhodných lidí, kteří budou hlavními hrdiny připravovaného dokumentu. Důležité je, aby dokumentarista hledal a nacházel takové lidi, jejichž osobní, jedinečné vlastnosti jsou mimořádně výrazné a modelují skutečnou individualitu - osobnost, charakter.²⁵

Za nesmírně složitý proces před a během natáčení je považována spolupráce s těmito lidmi, a to taková, aby se necítili nervózně z přítomnosti kamery a byli se schopni zcela otevřít. Proto taky Adler píše, že s natáčením je nejlépe začít teprve tehdy, až mezi dokumentaristou a portrétovaným člověkem vznikne otevřený, aktivní, nebo dokonce přátelský vztah.²⁶ Zda-li se tohoto cíle podařilo filmařům námi vybraných dokumentárních filmů docílit, budeme zkoumat v jednotlivých analýzách, konkrétně v kategorii problematika osobních scén a práce s filmovanými osobami.

²⁴ GOGOLA, Jan. Dokumentární český film dokumentální. In SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO.Revue pro dokumentární film*. Jihlava : Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2004. s. 199. ISBN 809035131X.

²⁵ ALDER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2. upr. vydání. Praha : Nakladatelství AMU, 1997. Dokumentaristický portrét a osobnost, s. 76. ISBN 8085883228.

²⁶ Tamtéž, s. 72.

3 GENIUS LOCI V PORTRÉTU MÍSTA

3.1 Co je to místo?

Dokumentární portrét místa stojí na výběru místa a osob, které jsou s místem spjaty. Místem může být jak obec, tak větší územní celek, například region či kraj. Ve filmech *Poustečna*, *das ist Paradies* a *Sejdeme se v Eurocampu* je místem dění a natáčení obec. U filmu *Kamenolom boží* by se místo dalo specifikovat spíše jako oblast. Dokument nese podtitul „jeden rok v severních Čechách“, čímž specifikuje oblast natáčení, ovšem lokace, ve kterých byl natáčen bychom díky širokému vymezení obsahu území „severní Čechy“ hledali nesnadno.

Místo samotné se v dokumentu může stát hlavním, ale i vedlejším tématem. Může být jediným elementem, který spojuje jinak rozličné příběhy portrétovaných osob (Dolní Poustečna), ale i oblastní, jejíž prokletí a primární charakteristika vyvstane obyvatelům (především místním, ale i dané země) již při vyslovení samotného názvu místa (severní Čechy, mostecko, litvínovsko). Vizuální stránka místa může být potvrzována verbálními projevy obyvatel (Běšiny), ale i jejich sociologickou rozličností (pohraničí).

Místo je tvořeno nejen zástavbou, ale i přírodou a průmyslovým či zemědělským zaměřením, ekonomickou a demografickou situací. V dokumentárním portrétu místa jsou důležité maličkosti, které dané místo vystihují. Bez leteckých záběrů na Dolní Poustečnu bychom si film mohli představit, ale záběry na oprýskané domy a staré vývěsní tabule jsou právě tím významným prvkem, který nám o místě řekne mnohem víc.

3.2 Genius loci

Genius loci je římský pojem. Podle přesvědčení starých Římanů má každá „nezávislá“ bytost svého *genia*, ochranného ducha. Tento duch dává lidem i místům život, doprovází je od narození do smrti a určuje jejich charakter či povahu (...) antický člověk uznával, že pro jeho existenci má velký význam, aby v dobrém vycházel s geniem lokality, v níž žije.²⁷

²⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian . *Genius loci : k fenomenologii architektury*. Praha : Odeon, 1994. s. 18. ISBN 8020702415.

Každé místo má svůj charakter či povahu a závisí na člověku, jak se s geniem loci svého bydliště vyrovná a bude žít ve společném sepjetí, nebo ho nebude tolerovat.

Ducha místa již nemusíme chápat v antickém transcendentálním významu, ale můžeme ho chápat jako určité vyzařování či atmosféru daného místa. Přičemž tato atmosféra vychází na větší části Země z civilizace a zásahů člověka do krajiny. Specifičnost genia loci je v dnešní době způsobená především architekturou, která si klade za cíl vytvářet taková místa, jejichž atmosféra doposud nebyla vytvořena a bude jen těžko znovu napodobena.

Při zkoumání genia loci nesmíme zapomenout ani na osoby, které v daném místě žijí. Právě jejich jednání a smýšlení dotváří jedinečnost každého místa. A toto vzájemné ovlivňování vytváří konečnou, celistvou atmosféru a genia loci každého místa.

3.3 Severní Čechy

Oblast severních Čech je významná svým těžebním průmyslem. Především pak v Mostecké pánvi najdeme zásoby hnědého uhlí, které je povrchovým způsobem těženo a následně spalováno v elektrárnách. Povrchová těžba měla v minulosti za následek zánik mnoha obcí, na jejichž území se nacházela naleziště uhlí. Stigma zaniklých obcí si s sebou nese ne jeden starousedlík. Na druhou stranu vyniká okres Most rozlohou zemědělských pozemků, která tvoří až třetinu z celkové rozlohy okresu.²⁸

Atmosféra severních Čech je ovlivněna rozsáhlým a dlouholetým těžebním průmyslem, který měl vliv na tisíce lidských životů. Hornické regiony s sebou vždy nesly předpoklad chudoby a sociální nestability. Továrny vybudované v těsném sousedství se zemědělskými pozemky působí stejně paradoxně jako potřeba uhlí a ekologické protesty proti jeho těžbě.

Sociální nestabilita vede mladé lidi do okrajových skupin, přivádí je k anarchistickým či satanistickým spolkům, zatímco jejich prarodiče tiše sedí v kostele a modlí se za lepší zítřky.

Člověk je utlačován místem, ve kterém žije a omezen krátkým rozhledem natolik, že nepřekročí pomyslné hranice místa nebo v něm naopak hledá inspiraci.

²⁸ Informace převzaty z *Wikipedia, otevřená encyklopedie* [online]. 2010 [cit. 2010-05-02]. Okres Most. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Okres_Most>.

Severní Čechy jsou tedy místem protikladů a paradoxů, které činí z lidí osoby vyhraněné, které se nesnaží o kompromis, ale buď zoufale bojují za svůj cíl nebo jen tiše přihlíží okolnímu dění.

Takto nám je ukázal režisér Břetislav Rychlík. Jako místo temné až depresivní. Kde lidé až rezignovaně přihlížejí kouřícím továrenským komínům ze svých políček či vinic.

3.4 Běšiny

Obec Běšiny, kterou si pro natáčení vybrala Erika Hníková se nachází v Plzeňském kraji, v okrese Klatovy. Podle statistických údajů žije²⁹ v obci 814 obyvatel, jejichž průměrný věk je čtyřicet let přičemž poměr mezi muži a ženami je stejný.

Díky takto malému počtu obyvatel o poměrně vysokém průměrném věku se jeví absence hospody jako místa společného sdružování jako zásadní problém. Demografické údaje mohou být i vodítkem k tomu, proč si režisérka Hníková do svého filmu vybrala zástupce tří zájmových sdružení - jedná se o tři největší zájmové skupiny v obci.

Duch místa Běšin utkví divákovi jako změt' malebných zákoutí obce, ve které se mnoho neděje a pokud ano, jedná se o akci, kterou navštíví velká část místních obyvatel. Občané jsou však srdeční a sdělní a všeobecně zde vládne dobrá nálada. jedná se o vesnici, do které by se člověk asi nenastěhoval, ale navštěvovat příbuzné či známe by sem jezdil rád právě kvůli její přátelské atmosféře.

Zdá se, že jediným narušitelem obce je (paradoxně) místní starosta, který se zde snaží podpořit cestovní ruch, a proto nechal kousek za obcí vystavět rekreační středisko Eurocamp, který by měl být místem setkávání zahraničních i českých turistů apod. V tomto okamžiku cítíme z obyvatel Běšin zášť. Objekt Eurocampu se pro většinu z nich z ruky a dřívější hospůdka, která byla místem setkávání občanů je dávno zrušená. Je jen na obyvatelích, jestli se spokojí s navštěvováním vzdáleného Eurocampu nebo

3.5 Dolní Poustevna

Vesnice na hranicích s Německem, jejíž jedinou dominantou a lákadlem je jak se zdá, několik vietnamských stánků, do kterých si němečtí občané navykli jezdit nakupovat za nízké ceny. Podobným lákadlem je pro zahraniční návštěvníky i blízký nevěstinec.

Blízkost státní hranice je tedy asi nejvýznamnějším faktem pro film a portrétované osoby (ale i jiné osoby žijící v pohraničí). Je tato zapomenutá obec

²⁹ Informace převzaty z *Obec Běšiny* [online]. 2010 [cit. 2010-05-02]. Současnost obce. Dostupné z WWW: <<http://www.besiny.cz>>.

místem, kde by člověk chtěl strávit celý život? Co je na tomto místě lákavé, a jaké výhrady vůči němu místní obyvatelé mají?

Sudetoněmecká minulost je druhým „lákadlem“ pro natáčení dokumentárního filmu v tomto místě. Vynechání tohoto jevu by v dokumentárním portrétu místa této vesnice znamenalo velký nedostatek a opomenutí.

Otázkou zůstává, je-li Dolní Poustevna opravdu jediným místem na Německé hranici, které má vietnamskou tržnici, nevěstinec a sudetoněmeckou minulost? A kolik podobných osudů v podobných obcích bychom našli?

Název filmu i geografické vymezení Dolní Poustevny, které bylo na začátku filmu vytyčeno pomocí leteckého snímku jasně dávají najevo, kde se dokumentární film natáčel a co je jeho hlavním obsahem. Kdybychom ovšem vynechali název obce (a pro jistotu i nekonkretizovali dané území), pak bychom mohli dospět k názoru, že se jedná o univerzální film ukazující život v německém pohraničí.

4 ANALÝZA VYBRANÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ

4.1 Úvod k analýze

Východiska pro analyzování dokumentárního filmu ještě nebyla zformulována. Teoreticky vzato bychom se v této práci mohli držet *kapitoly How To Write Effectively about Documentary*, ve které autor Bill Nichols podává návod pro napsání kritiky na dokumentární film. Pro naše potřeby si ovšem k jím vybraným filmovým prostředkům, jichž bychom si měli všimnout, ale které je možné vztáhnout i na ostatní druhy filmů, přidáme další. A to takové, které dle našeho názoru dotváří charakter dokumentárního filmu a odlišují se tím od filmu hraného. Tyto prostředky byly postupně vygenerovány z odborné literatury a je možné je uplatnit na všechny žánry tohoto filmového odvětví. Jsou jimi *ideologický přístup režiséra, problematika osobních scén a práce s filmovanými osobami, použití kulis, kritický čas*.

Kritický čas definuje již Joris Ivens. Každý záběr má určitý kritický čas. Jako zkušený mistr střihu musíte poznat, jak dlouho může vytrvat určitý kruh diváků, aniž by se nudil.³⁰ Naším cílem bude zhodnotit délky záběrů a jejich narativní význam ve filmu. Dále nás bude zajímat, je-li použití různých délek záběrů v námi analyzovaných filmech založeno na stejném principu, nebo je tvůrci využívají pro jiné narativní či hodnotící významy.

Zkoumání použití *kulis* se může pro odvětví dokumentárního filmu zdát na první pohled zbytečné - vždyť se filmuje v reálném prostředí. V hraném filmu se často používají reálné kulisy, reálné prostředí (Gauthier uvádí jako příklad film *U konce s dechem*). Ty jsou sice určitým dokumentem místa a doby, ale pro diváka mají i přesto význam kulis. Dokumentární dosah tohoto ztotožnění je nicméně omezen a vychází z „efektu skutečnosti“, rétorického postupu, jenž je součástí takzvané „realistické“ fikce.³¹

My se zaměříme na lokace, v nichž byly natáčeny nejen scény s obyvateli daného regionu, ale i na záběry, které dokumentují danou oblast, město, či interiér. Zajímat nás bude včlenění záběrů do filmu, jejich funkce na daném místě i délka záběru. Zaměříme se i na lokace, v nichž jsou natáčeny portrétované osoby, jsou-li

³⁰ IVENS, Joris. O některých ideových, etických a estetických problémech dokumentárního filmu. In GRIERSON, John. *O vývojových a estetických problémech dokumentárního filmu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 43.

³¹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1.vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2004. Promyšlené a smyšlené, s. 26. ISBN 80-7331-023-6.

vylákány z jejich přirozeného prostředí, nebo je režiséři filmují i na jiných, pro ně netypických místech. A jakého cíle se tak autoři snaží dosáhnout.

Problematiku osobních scén považujeme za ryze dokumentární. Takové scény nechávají osoby, které vystupují ve filmu, projevit se reálněji, zdůrazňují lidský prvek v ději a umožňují vystoupit do popředí mužům a ženám, kteří jsou s tématem filmu těsně spojeni a jsou pro jeho celý děj charakterističtí. Apelují na city, které jsou divákovi blízké, čímž vývoj tématu se stává tak říkajíc vlastním zážitkem.³² Osobní scény považujeme za důležité proto, že mají asi největší emocionální dopad na diváka - pokud se režisér dostane natolik blízko k natáčeným lidem, aby se mu tito lidé otevřeli.

Takové okamžiky - pravdivostí a bezprostředností, zakotvenou v realitě, a výlučností, týkající se pouze portrétovaného - okamžitě aktivizují diváckou pozornost, upevňují emotivní kontakt s filmem a řeknou mnohdy o člověku na plátně více, než rozsáhlý odstavec komentáře nebo nenápaditá, popisná obrazová sekvence.³³

V této kategorii budeme tedy zkoumat výpovědi filmovaných osob. Jejich natočení z technického hlediska a přístup režiséra k těmto výpovědím. Jsou díky použitým úhlům kamery, střihu či případným komentářům režiséra brány samotným autorem vážně? Je jejich smyslem potvrzení filmované skutečnosti, tedy zapadají do režisérova celkového přístupu k filmovanému tématu? Ironizují situaci v daném regionu? Popírají své okolí a snaží se vůči němu vymezit či představují archetypální postavu v daném regionu a filmu?

S kategorií osobních scén přímo souvisí kategorie *ideologického přístupu režiséra*. Ta je odvozena z Ivensových úvah, tentokrát však týkajících se objektivity či subjektivity režiséra. Myslím, že lze říci, že dokumentární film je emocionální předvedení faktů. Divák se může pokusit být objektivní, režisér dokumentárního filmu však nikoli.³⁴

Pokud tedy přijmeme fakt, že režisér je v podstatě podjatým pozorovatelem - ač se tomu může bránit - je naším cílem vypořádat jeho vlastní stanovisko

³² IVENS, Joris. O některých ideových, etických a estetických problémech dokumentárního filmu. In GRIERSON, John. *O vývojových a estetických problémech dokumentárního filmu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 56.

³³ ALDER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 2. upr. vydání. Praha : Nakladatelství AMU, 1997. Dokumentaristický portrét a osobnost, s. 74. ISBN 8085883228.

³⁴ IVENS, Joris. O některých ideových, etických a estetických problémech dokumentárního filmu. In GRIERSON, John. *O vývojových a estetických problémech dokumentárního filmu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 42.

k natáčené skutečnosti. Budeme analyzovat režisérův přístup jak k jednotlivým osobám i filmované oblasti (připomeňme, že se jedná o portrét místa) tak k filmu jako celku. Je jeho přístup idealistický? Ironický? Dává ve svém filmu prostor širší skupině obyvatel a názorů nebo jen jedné ideologii, kterou se rozhodl zprostředkovat divákům?

Standardní filmové prostředky, které budeme dále analyzovat jsou zvuku, kamera, střihu a chronologie scén.

U kategorie *zvuku* se zaměříme na to, jestli jsou zaznamenány pouze vyjádření natáčených osob, nebo slyšíme rozhovor mezi režisérem a osobami, případně, jestli režisér sám komentuje dění. Nebude opominuto ani použití hudby jako skladebného a narativního prostředku.

Při analýze kamery budeme sledovat, jaké druhy záběrů jsou používány nejčastěji, je-li natáčeno pomocí nadhledů či podhledů. Je-li použita kamera ruční, nebo autor používal stativ.

Dále budeme zkoumat *střih* a *chronologii scén*. Je-li dokumentární film sestříhán lineárně, dle časového průběhu událostí. Jakého střihu je použito, aby bylo dosaženo dramatické návaznosti. Použití vysvětlujících titulků ve filmech bude též analyzováno

4.2 Kamenolom boží

(Jeden rok v Severních Čechách)

Anotace

Režisér Břetislav Rychlík natáčel svůj dokumentární film v období jednoho roku od Velikonoc 2003 do Velikonoc 2004 na území Severních Čech. Což je i obsahem podtitulu filmu Jeden rok v Severních Čechách. Divákům je postupně představeno několik obyvatel této oblasti různých sociálních vrstev i společenského zázemí. Průvodcem krajem a v podstatě celým filmem nám je bývalý důlní inženýr Vladimír Petrovský, který je zastáncem těžebního průmyslu a obhájcem všech opatření (i těch, která nejsou ekologická či šetrná k obyvatelstvu) spojených s dalším rozšiřováním těžby. Dále se setkáváme se sedlákem Janem Rajterem, vinařem Ivanem Váňou, básníkem Radkem Fridrichem, který se ve svém volném čase zabývá hledáním zničených německých hřbitovů. Stavební technik Vladimír Vuřt je protipólem důlnímu inženýru. Pochází z vesnice, která musela být kvůli těžbě zrušena a tento osud hrozí i jeho současnému bydlišti. Skupinu portrétovaných spoluobčanů uzavírá romská dvojice Karel Dzurko se svojí družkou Evou Mikšovou. Nejmladší a nejvíc vyhraněnou osobou je pak metalista Karel Zídek.

Zvuk

Rychlík se svými neherci nediskutuje, pouze se vyptává a pobízí je. Natočené monology často používá asynchronně k jiným záběrům (které ovšem tematicky korespondují s výpovědí). Například když básník Radek Fridrich jede na kole na další ze zapomenutých hřbitovů, slyšíme ho jak nám recituje některé ze svých básní.

Použitá hudba má emocionální dopad na diváka a Rychlík s ní manipuluje tak, že nese konotační významy. Dva filmové hrdiny přesvědčí, aby zpívali, využívá recitace vlastních básní Radka Fridricha a také používá hudbu jedné z metalových kapel. Krátký záběr z jejího koncertu je vsazen mezi záběr na továrnu a sekvenci o návštěvě prezidenta Václava Klause na vinicích.

Zemědělce Jana Rajtera pak Rychlík přesvědčil, aby zazpíval prostonárodní píseň na zasněženém poli. O nezaměstnaném Karlovi Dzurkovi téměř od začátku filmu víme, díky jeho družce, která má v tomto páru hlavní slovo, že má rád Karla Gotta a umí jeho písně dobře interpretovat. Tato informace vytváří samostatnou

dramatickou linii filmu, protože diváky napíná a ti jsou zvědaví, jestli jeho družka nelhala. A s napětím očekávají kdy Karel Dzurko konečně zazpívá.

V chvíli, kdy se Dzurko zapojuje do rozhovoru Mikšové a Rychlíka a dodává, že *Karel Gott má dobré refrény* už se zdá, že ho uslyšíme zpívat. Do tohoto napětí provádí Rychlík střih a tím satirizuje danou situaci. Slyšíme hudbu metalové kapely a sledujeme panorama litvínovských továren a kouřících komínů. Dzurkův zpěv uslyšíme až v druhé polovině filmu. Po závěrečné konfrontaci názorů zazpívá Dzurko píseň *Žaluju ptákům*. Ta později doprovází i závěrečné titulky.

Metalový hudební doprovod využívá Rychlík téměř u všech záběrů a scén, ve kterých vidíme pouze továrny. Tímto hudebním stylem zostřuje vizuální i ekologickou ošklivost továren, dopřává nám i svůj názor na životní prostředí kraje.

Úsměvně - ne však ironicky - pak působí použití písně *Kávu si osladím* při sekvenci, kdy Dzurko jede s károu plnou kovového šrotu do sběrný.

Střih

Režisér si díky zvolenému tématu a počtu osob, které filmuje, vybral paralelní montáž jako hlavní druh střihu. Nutno ovšem dodat, že mezi jednotlivými hrdiny nestříhá pravidelně, ale zdánlivě nahodile. Zdánlivě proto, že nás do děje uvádí sérií poměrně krátkých záběrů z Velikonočního pondělí. Ve kterých v podstatě vidíme jen dva hlavní protagonisty. Ostatní natáčené osoby přidává postupně, jako by na konci každého kolečka, kdy prostříhá všechny dosud známé tváře přidával další, novou. Asi v první čtvrtině filmu zjišťujeme, že nahodilý střih je ve skutečnosti střihem tematickým. Rychlík stříhá scény, ve kterých se hrdinové vyjadřují k podobným tématům. Například když jeho subjekty mluví o své minulosti. Zde se prolínají příběhy cikánky, inženýra a zemědělce a vinaře. Ve chvíli kdy dojedeme na téma ekologie a stavu Mosteckého kraje, sledujeme postupně inženýra, vinaře a ekologického aktivistu, jejich názory jsou díky tomuto střih vzájemně konfrontovány a získávají na důrazu.

Napínavý je potom střih mezi záběry z protestu proti rozšiřování těžebních oblastí a rušení vesnic a monologem Ing. Petrovského, který se snaží v klidu domova vysvětlit důležitost uhlí coby nerostné suroviny a zdroje tepla.

Kamera

Kamera je po celou dobu natáčení pohyblivá a režisér nezná stativu. Což není u dokumentárního filmu nijak neobvyklé. Narozdíl od filmu hraného to můžeme považovat za standardní metodu. Rychlíkova kamera je klidná. Vyvaruje se přehnaných, nepřirozených úhlů, nahlledy či podhledy používá jen minimálně. Lidé jsou při svých výpovědích natáčení převážně v polocelcích. Detaily tváře jsou použity jen u intimních scén - například když sedlák Rajter zpívá na poli (viz výše). Panorama jsou pomalá a dlouhá. Pokud to jde, používá Rychlík přiblížení pomocí zoomu a vnitro- záběrový střih.

Ideologický přístup režiséra

Režisérův názor na ekologickou situaci kraje je možné vyčíst již na samém začátku filmu. Na první sekvenci, která je natočena v jedné z hornických šachet a v níž Ing. Petrovský zpívá oslavnou píseň na hornictví, navazuje provokativní záběr ukazující potrubí, ze kterého vytéká odpad do řeky. Tento úvod, který ještě není samotnou expozicí filmu (za tu se dá považovat až postupné představování zdejších obyvatel), jasně ukazuje zásadní problém dané oblasti. Těžební průmysl je strůjcem ekologické nerovnováhy a občanské nespokojenosti, a má vliv na socioekonomickou situaci obyvatel.

Rychlík nehodnotí portrétované osoby. Nechává jim volný prostor a jejich názory nezkoumá ani nezpochybňuje. Na druhou stranu se ani nesnaží dále vyptávat a získat jejich hlubší portrét. S jejich názory pracuje pouze tak, že je pomocí paralelního střihu vzájemně konfrontuje. Což je nejcitelnější v sekvenci, kdy inženýr Petrovský hovoří o potřebě těžebního průmyslu a jeho názor je konfrontován s demonstrací ekologických aktivistů (viz kapitola střih).

Otázkou tedy zůstává nakolik je Kamenolom boží dokumentárním filmem, který mapuje Jeden rok v severních Čechách (jak prozrazuje podtitulek filmu), když k žádným zásadním událostem během tohoto období nedojde. A neměl-li by podtitulek prozrazovat ekologickou stránku filmu.

Problematika osobních scén a práce s filmovanými osobami

Rychlík se ke svým portrétovaným osobám nedostává tak blízko, jako například dokumentaristky Olga Sommerová nebo Helena Třeštíková, udržuje si odstup s kamerou a nepoužívá přehnané detaily. S lidmi nediskutuje, jen se vyptává, jeho otázky však většinou zůstávají divákům skryty. Osoby, které se rozhodl portrétovat jsou pobízeny k vlastním úvahám a vyjádřením. Proto se některé monology zdají být až příliš inscenované a dopředu naučené - což souvisí s tím, že se k lidem nedostal dostatečně blízko, aby se skutečně otevřeli a před kamerou nebyli napjatí. Snad jen u romského páru se Rychlíkovi daří určité otevřenosti. U ostatních osob se ale nedostal dál, než za hranice jejich pracovního či zájmového života. O portrétovaných osobách netušíme, z jakého rodinného zázemí a u většiny se ani nedozvíme, jaký vztah mají k oblasti, ve které žijí. Tato povrchnost by nevadila, pokud by se autorovi filmu podařilo proniknout hlouběji buď do ekologicko-průmyslové stránky filmu nebo kdyby se alespoň dramaturgicky držel v podtitulku vymezené časové ose filmu (viz předchozí kapitola).

Použití kulis

Břetislav Rychlík natáčí jak v přirozeném prostředí svých hrdinů - u nich doma - tak na příklad na pracovišti, ve vinném sklípku v případě vinaře Váni. Na druhou stranu se se svými hrdiny vydává do exteriérů a snaží se je z tohoto jejich přirozeného prostředí vytrhnout. Jeho cílem je konfrontace jejich výpovědí s krajinou Mosteckého kraje. Tu ukazuje jak přímo - tedy v záběrech na továrny a panoramaty jejich reliéfu, tak pomocí průhledů. Například v záběru, kdy hovoří vinař Váňa na jedné ze svých vinic o ekologii, vidíme za jeho zády díky postupnému, pomalému přiblížení výhled na panelové sídliště.

Vytrhnutí ze standardního prostředí je nejvíc patrné u cikánky Evy a její rodiny. Nejdříve nás žena provází městem, ve kterém žije, přičemž za nejpodstatnější považuje centrum města s několika obchody a obchodním domem Prior. Poté je Rychlík bere na místo, odkud je výhled na továrny. Pro skupinu je to zjevně vzácný výlet do přírody, vidíme jejich nadšení.

Poslední sekvence filmu, ve které se postupně všichni protagonisté představí a poté navzájem diskutují se odehrává na štábu vybraném místě u zříceniny v lese nad městem.

Kritický čas

Diváckou trpělivost pokouší Břetislav Rychlík hned na začátku filmu, kdy nám představuje jednotlivé osoby. Nejnápadnější to je při scénách, kdy hovoří romská žena v domácnosti Eva Mikšová. I přesto, že její výpovědi nemají žádnou informační hodnotu, dalo by se říct, že jsou redundantní, dává jí režisér ve svém filmu velký prostor. Zatímco se Eva snaží něco sdělit, je divák vystaven tlaku jejího výrazného vzhledu, rétorické neschopnosti a omezeného vzdělání. Její výpovědi jsou na druhou stranu nejotevřenější, před kamerou se zdá být nejuvolněnější a zcela bez ostychu. Další scénu, ve které můžeme hovořit o kritickém čase je ta, kdy zemědělec zpívá lidovou píseň na zasněženém poli (viz kapitola zvuk).

Pokud bychom chtěli kategorii kritického času aplikovat i na jiné než lidské objekty, pak konkrétně u dokumentu Kamenolom boží můžeme mluvit o kritickém čase továren. Ty jsou zobrazovány buď v pomalých panoramatech nebo jako statický³⁵ obraz. Délky těchto záběrů je možné považovat za kritické, protože trvají o něco déle tak, aby měly ten správný divácký efekt. (I proto jsou doprovázeny buď metalovou hudbou nebo jsou zbaveny jakéhokoliv zvuku.)

³⁵ Statický ve smyslu stálý ne však nepohyblivý. Jak bylo zmíněno výše, Rychlík nepoužívá stativ.

4.3 Poustevna, das ist Paradies

Anotace

Dolní Poustevna, malá obec na hranici s Německem, je místem, které si pro svůj dokumentární film vybrali režiséři Ondřej Provozník a Martin Dušek. Filmem nás provázejí mentálně postižení chovanci zdejšího Ústavu sociální péče. Setkáváme se s důchodkyní, která zažila druhou světovou válku a jejíž rodina byla odsunuta. Vietnamská dívka Denisa, která zde žije tři roky vzpomíná na svoji rodnou zemi a plánuje cestovat do zahraničí. Nezaměstnaný elektrotechnik Volker z blízkého německého města několikrát týdně přijíždí do Dolní Poustevny, aby zde nakoupil a navštívil místní nevěstinec. Pestrou skupinu portrétovaných osob uzavírá nizozemsko-český manželský pár, který se v Dolní Poustevně rozhodl žít, nakonec jsme ovšem svědky jeho odjezdu do Velké Británie.

Zvuk

V tomto dokumentárním filmu je použita komponovaná hudba, která podkresluje atmosféru filmu, ale i jednotlivých scén. Dialogy jsou střihány jak synchronně, tak asynchronně. Při asynchronním střihu ale vždy alespoň korespondují s obrazem (například v záběru, kdy paní Váňová jede na kole, ale slyšíme její vyprávění, které bylo natočeno v rámci předchozího záběru). Použití kontaktního a nekontaktního zvuku je tedy určeno střihem jednotlivých záběrů. Filmaři se snaží vyprávění portrétované osoby oživit i dalšími záběry (případně fotografiemi) z jejího života, proto často od záběru s kontaktním zvukem, ve kterém daná osoba vypráví střihají další záběry, přičemž ponechávají zvukovou stopu a tedy i monolog portrétovaného. Tím se jim daří udržet divákovu pozornost a dostat do filmu i další informace (o osobě, ale i obci), které bychom z pouhého vyprávění nezjistili.

Ve filmu je použit jeden základní hudební motiv. Při významnějších scénách, na které je třeba položit zvláštní důraz se hudební motiv buď zcela změní, nebo je mnohem výraznější. Nejcitelnější je to asi při záběrech na fotografie z druhé světové války. Hudební motiv podkresluje i některé monology vybraných osob, nebo jejich části.

Dalším výrazným hudebním prvkem ve filmu jsou písně, které složil jeden z chovců Ústavu sociální péče. Ty jsou opět použity synchronně. Mentálně

postižený Luboš zazpívá v polovině filmu, kde je tento výstup součástí jeho portréту. Autoři ukazují jeho zájmy a schopnosti. Další Lubošovo vystoupení je závěrečnou scénou dokumentárního filmu. Což se dá považovat za pomyslný otevřený konec jeho příběhu či portréту, protože narozdíl od ostatních portrétovaných osob v Dolní Poustevně zůstane.

Střih

Jednotlivé záběry jsou stříhány tematicky. Všem protagonistům se ve filmu dostalo v podstatě stejného prostoru a je mezi nimi stříháno poměrně pravidelně. I přesto se nejedná o čistý paralelní střih, protože mezi scény s jednotlivými osobami jsou střiženy záběry na vesnici, státní hranici apod. Díky těmto záběrům zůstáváme neustále v kontaktu s obcí Dolní Poustevna a uvědomujeme si právě její polohu na hranici s Německem, která je nejen pro většinu protagonistů, ale i občany obce významným jevem. Ze střihu je patrné, že tvůrci pracovali i s inscenovanými scénami a také střihem pozměnili chronologii natáčených záběrů. Například na začátku filmu se nám představuje nezaměstnaný Němec žijící v pohraničí u něj v bytě. V polovině filmu ho navštěvujeme opět něj doma, ale je jasné, že se obě události konaly v jeden čas.

Střih je časově lineární a vytváří samotnou dramatickou linii filmu. Postupně nám odhaluje i osobní problémy portrétovaných osob. Film začíná i končí záběry s chovanci Ústavu sociální péče. Mezi scénami s jednotlivými postavami jsou často, ale ne vždy, stříhány statické i pohyblivé záběry na určitou část obce. Například před scénou s paní Váňovou je vložen záběr na panelové sídliště (ve kterém pravděpodobně bydlí), před záběry z vietnamské tržnice jsou střiženy statické záběry „průmyslové kamery“. Před tím, než se nám představí česko-nizozemská rodina, sledujeme manžela Dana, který jde po louce blízko jeho domu.

Kamera

Kamera je pohyblivá, není však příliš intimní, udržuje si od filmovaných osob odstup. Zároveň mají kameramani i své limity co se pohyblivosti týče. Veškeré jízdy a případné transfokace, kterých je ve filmu málo, jsou natáčeny velmi pomalu. Stejně tak jsou natáčena i panoramata na obci a krajinu. Zajímavé je použití záběrů

z průmyslové kamery, která natáčí vietnamské tržiště. Neměnnost obrazu má být analogií na neměnnost dění v tomto místě.

Zajímavým efektem, který ve filmu vytváří nový, historický a pravděpodobně i emocionální přesah, je upravení a následné natočení fotografií z druhé světové války ve formátu 3D. Užití trojrozměrných fotografií tímto způsobem nepovažujeme za zcela běžné. Nutno ovšem dodat, že se takto filmařům podařilo docílit větší imaginace na straně diváka a pravděpodobně tak tyto záběry mají i větší emocionální dopad. Nafilmování fotografií v 3D formátu bylo použito pouze na fotografie z doby války. Ostatní fotografie (například z rodinné dovolené pana Heymanna) jsou natočeny zcela standardně.

Ve filmu jsou použity i letecké záběry na Dolní Poustevnu. Jejich umístění na začátku filmu, ještě před názvem filmu je možné pojmenovat jako určitý druh ustavujícího záběru. Letecké záběry nám ustavují místo, ve kterém se budou dokumentaristé pohybovat a natáčet. Teprve po tomto záběru vidíme samotný název filmu.

Ideologický přístup režiséra

Na první pohled přistupují režiséři ke zvolenému tématu a filmovaným osobám objektivně. Nesnaží se pomocí formálních prostředků zesměšnit či vyzdvihnout názory portrétovaných osob, ani natáčené prostředí. Pouze dokumentují příběhy a názory osob, které si pro svůj film vybrali. Skupina vybraných osob je velmi pestrá a to ve všech ohledech. Tvoří ji lidé různých věkových skupin, národností, smýšlení a sociálních vrstev.

Použití komponované hudby by mohlo být snad jediným formálním prostředkem, díky kterému bychom objektivitu autorů filmu mohli napadnout. Už jen to, že nějakým způsobem podkresluje některé záběry (a ty musely být vybrány) je možné považovat za určité ovlivňování vyznění filmu. Navíc se celý film nesetkáváme pouze s jedním hudebním motivem, ale i s několika jeho variacemi, což znamená, že jednotlivé hudební motivy mají jiný význam. Hudbu, která je ve filmu použita bychom mohli označit za alternativní, na první poslech nejsou její primární významy příliš jasné, proto bychom možnost jejího použití coby nástroje pro pozměňování smyslu jednotlivých záběrů nechali jako otevřenou.

Z ideologického hlediska tvůrců je zajímavý výběr právě mentálně postižených osob pro tento dokument. Je otázkou, má-li tento výběr zpestřit skupinu portrétovaných osob za účelem získání více „humorných“ scén pro film. Nebo jde-li o snahu odlehčit vážnějším názorům ostatních protagonistů trefnými, ale vzhledem k postižení nesvéprávnými názory chovanců. Ohraničení filmu scénami s těmito osobami (na začátku nám ukazují obec, v poslední scéně sedí u ohně poslouchají zpěv jednoho z nich) by mohlo být důvodem, proč se naklonit k druhé možnosti.

Problematika osobních scén a práce s filmovanými osobami,

Ve filmu se od filmovaných osob dozvídáme i velmi soukromé informace o jejich životě. Například pan Heymann v jedné scéně vzpomíná na to, když jeho děti byly ještě malé, zároveň se nebojí prozradit svoji zálibu v navštěvování českého nevěstince a své city k jedné s prostitutek. Paní Váňová zase vzpomíná na těžké časy, které pro její rodinu nastaly na konci druhé světové války.

Dle způsobu jakým filmované osoby mluví o svých osobních věcech a jejich otevřenosti je vidět, že se filmařům podařilo navázat s těmito lidmi dobré vztahy. Osobní scény působí velmi přirozeně a nestrojeně stejně jako portrétované osoby, které v nich hovoří. Ačkoliv se filmaři zdrželi používání detailů obličeje a celkově si s kamerou drží odstup (asi nejvíce jsou osoby snímány v polocelcích), daří se jim díky vztahům, které s filmovanými osobami navázali natáčet emotivně silné osobní scény.

Výpovědi jednotlivých osob jsou vždy jasně odděleny, většinou sérií několika záběrů na obci a to tak, aby se vzájemně nekřížily. Ve filmu není řešeno jedno centrální téma (kromě faktu, že lidé žijí či tráví většinu času v Dolní Poustevně). Z toho důvodu nebylo nutné stříhat jednotlivé výpovědi paralelně vedle sebe nebo tak, aby docházelo k názorovým střetům a kolizím.

Použití kulis

Velkou část filmu tvoří záběry natočené v místě, ve kterém se vybrané osoby pohybují nejčastěji. Němec Heymann je natáčen ve svém bytě stejně jako důchodkyně a mladá nizozemsko-česká rodina. Jak bylo řečeno výše, filmem nás provází skupinka chovanců Ústavu sociální péče, se kterou v expozici filmu projdeme část obce, přitom posloucháme jejich debatu o Dolní Poustevně. Jejich

názory na obec se zdají být směřodonné. Ač se jedná o mentálně postižené obyvatele, je jejich názor na malou obec na hranicích s Německem kritický a v podstatě se shoduje s většinovým názorem ostatních protagonistů.

Mezi scény s portrétovanými osobami jsou stříhány záběry na různé části obce. Vidíme pracovníky obecního úřadu vztyčující vlajku Evropské unie, záběry na pomyslné centrum města s restaurací, která sousedí s další vietnamskou prodejnou.

I přesto, že film obsahu i záběry na různá místa obce se dá říct, že o celkové podobě tohoto místa víme jen málo. Tušíme, že je v obci díky blízké státní hranici provoz, ale z dalšího záběru na téměř prázdné ulice si tím nejsme jisti. Jediný dojem, který z obce zůstává je ten, který je vytvořený díky několika málo záběrům na místní podniky. Obec jakoby tvořily jen oprýskané budovy a obchody se starými nápisy a vietnamské stánky. Všeobecně se dá říct, že natáčení obce nebo jejích částí je spíše sekundární, doprovodnou linií filmu, která potvrzuje portrétované osoby v daném místě, ale přitom by jednotlivé portréty mohly být natočeny i bez tohoto územního určení.

Kritický čas

Kategorie kritického času nepřesahuje v tomto filmu Ivensovo vymezení (viz str. 21) Naopak jsou délky záběrů vyvážené a nevznikají takové záběry, které by svojí délkou chtěly pozměnit význam obsahu záběru.

Dokonce se zdá, že se tvůrci vyhýbají záběrům, které by byly natolik dlouhé, aby to bylo divákovi podezřelé či nepříjemné. V tomto dokumentárním filmu se spíše pracuje s kratšími záběry a asynchronním zvukem a to tak, aby se divák po vizuální stránce nenudil (viz kapitola zvuk).

4.4 Sejdeme se v Eurocampu

Anotace

Obyvatelé obce Běšiny se potýkají se zásadním problémem. Jejich vesnice nemá hospodu. Jediným místem, kde se mohou scházet jsou prostory Eurocampu kousek za vesnicí. Zástupci tří hlavních zájmových spolků, které si jsou zároveň i rivaly nám nezávisle na sobě tento problém odkývají. Jsou jimi zástupce Tělocvičné a tělovýchovné jednoty Sokol Běšiny - Pavel Vacek, velitel Sboru dobrovolných hasičů František Petrželka a zástupce Mysliveckého sdružení Josef Matějka. Názory těchto mužů jsou pomocí střihu konfrontovány jak vzájemně, tak s názory starosty obce Františka Vlčka, který je hrdý na nově postavený areál Eurocampu, ale o zásadním problému obyvatel své obce nic netuší.

Spor vrcholí na mezinárodním setkání, které se koná v Eurocampu, ale na které nemají běžní obyvatelé přístup. Závěr filmu je natočen na „neutrálním místě“, dvorku bývalé hospody. Zde mají zástupci všech tří stran možnost konfrontovat svůj vzájemný vztah. Starost obce se tohoto setkání neúčastní a v samostatném rozhovoru, který je

Film končí vzájemnou dohodou, že se všichni sejdou v Eurocampu.

Zvuk

Dialogy i veškeré ruchy jsou ponechány synchronně s obrazem. Není použita žádná komponovaná hudba, která by nebyla nahrána jako kontaktní zvuk (například hudba na mysliveckém bále). Inscenace na úrovni hudby tedy není použita. Hudba není použita ani v úvodích titulcích. U úvodního záběru na obec slyšíme štěkání psů. Tento zvuk je jediným, který je ve filmu použit asynchronně. Štěkot psů je použit u statických záběrů na různé části obce. Na první pohled se může zdát, že se jedná o reálný zvuk. Pokud by bylo štěkání psů použito jen u jednoho záběru, pak bychom mohli být na pochybách. Štěkot se však ozývá i ve chvíli, kdy režisérka stříhá několik statických záběrů z různých částí obce vedle sebe.

Co se komponované hudby týče, ta je použita pouze u závěrečných titulků. Jedná se o píseň Pohoda od skupiny Kabát. Text písně, který zazní až po skončení samotného filmu, ironizuje situaci občanů obce Běšiny. Díky užití této písně se tedy dozvídáme i názor autorky filmu na filmované téma a obec, kde se natáčelo. Pro

diváky, kteří film sledují i se závěrečnými titulky jde konečně o jasný signál ze strany režisérky. Jeho umístění zcela na konci neovlivňuje divácký názor tolik, jako kdyby úryvky písně zněly v průběhu filmu.

Střih

Režisérka Erika Hníková stříhá mezi třemi postavami a aktuálním děním v obci. Ve filmu je použit paralelní střih. Mezi jednotlivými protagonisty ovšem není střiháno pravidelně, ale v závislosti na tématu, které je právě předmětem jejich vyprávění. Struktura filmu má jasnou podobu, s děním v obci se seznamujeme chaoticky na hasičských závodech, teprve poté se představují hlavní protagonisté a dozvídáme se jejich „obecní problém“.

Se zástupci zájmových sdružení se poprvé setkáváme v místech, kde se věnují svým koníčkům. Velitele Sboru dobrovolných hasičů vidíme jak se podílí na hasičských závodech, myslivec Josef je zrovna na obhlídce v přírodě, jednatel Sokola Pavel. Poté nás všichni tři zavedou do svých domovů, kde nám ukazují své oblečení

Po představení hlavních tří protagonistů se představuje i starosta obce Běšiny. Ten je, stejně jako ostatní, tázán na své oblečení. Do jeho soukromí se ovšem nedostaneme i z toho důvodu, že je natáčen na pro něj zcela neutrálním místě - na návsi obce.

Vztah mezi hasiči, myslivci a sokoly je dále prezentován na třech větších akcích, které se v obci v době natáčení konají. Jedná se o hasičské závody, myslivecký bál a mezinárodní setkání v Eurocampu. O časovém průběhu jednotlivých akcí nevíme, jejich řazení ve filmu je logické a kromě poslední akce, která je dramatickým vyústěním filmu, by jejich pořadí mohlo být i zpřeházené.

Kamera

Kamera je buď neustále v pohybu, nebo je postavená na stativu a rámuje nehybná zátiší obce. Na stativu jsou také natočeny záběry, které zabírají hlavní hrdiny jakoby „zamrzlé“ v jejich přirozeném prostředí. Jednatel Sokola stojí v tělocvičně, zástupce myslivců pod kazatelnou a velitel dobrovolných hasičů před hasičskou zbrojnicí (na začátku filmu uzavírají tyto záběry pomyslnou expozici). Celým filmem jsou pak prostříhány záběry, které jsou „pohlednicemi“ obce Běšiny.

Pokud tedy kamera staticky nezabírá obec, pak je neustále v pohybu. Velmi častou je jízda, kterou se i bez transfokací daří zabírat až detaily obličejů. Kameraman následuje filmované osoby a ukazuje divákům jejich okolí pomocí panoramat. Ta však nejsou klasicky uzavřená, ale jsou natáčena jako kružnice. Tedy natáčením úhlu 360°.

Úhel kamery, který snímá portrétované osoby je různý. Převažuje ovšem takové snímání, kdy osoba mluví na režisérku a kameraman tuto osobu zabírá jakoby z profilu.

Ideologický přístup režiséra

Režisérka Erika Hníková se snaží divákům zprostředkovat problém, který obyvatelé obce Běšiny mají a tím je absence hospody. Vybírá si několik občanů, kteří by měli zastupovat většinový názor své zájmové skupiny. Proti těmto názorům pak stojí v opozici starosta obce, který jak se později dozvíme pravděpodobně netuší (nebo nechce tušit), jaký problém tito lidé mají. Názory všech stran jsou ve filmu zastoupeny rovnoměrně a je tedy na divákovi, aby si utvořil vlastní názor na celou situaci.

Režisérka Erika Hníková ve svém filmu ovšem sleduje ještě jeden cíl. Snaží se o portrét malé vesnice ve Šluknovském výběžku, který není zatížen problémem obce. Tohoto cíle dosahuje filmováním místních událostí (hasičské závody, myslivecký bál, cvičení dobrovolných hasičů) a natáčením zátiší obce. Tato dramaturgická linie se nese v humorné rovině a dává vzpomenout na film *Hoří, má panenko* (1967) což měl být i původní cíl tvůrců. Ten by byl pravděpodobně dodržen, kdyby tvůrci nezaregistrovali, že se v lidé v obci nemají kde scházet.

Ve filmu je postavení režisérky k tématu zcela subjektivní. V první řadě jsou to právě statické záběry na zátiší obce, které jsou ovšem doplněny o asynchronní zvuk - štěkání psa, které naznačuje, že dění v obci je minimální. Dále je to hudba, která doprovází závěrečné titulky (viz kapitola zvuk).

Komicky působí vyjádření starosty obce, které vidíme na konci filmu. Z jeho vyjádření je jasné, že si uvědomil, jaký obrázek dokumentární film o obci Běšiny vytváří, a proto se snaží diváky ujistit, že to vlastně bylo původním záměrem, ale skutečný stav věcí divák zjistí jen pokud obec navštíví. Toto vyjádření tedy nechtěně podtrhuje celkové vyznění filmu.

Problematika osobních scén a práce s filmovanými osobami,

Až osobní vztah se režisérce Hníkové podařilo vytvořit s portrétovanými osobami. To je zřejmé ze zvukové stopy, ve které slyšíme, jak si režisérka s hlavními protagonisty tyká. Na druhou stranu je potřeba představit protagonisty i divákům, proto jsou filmované osoby žádány o představení sebe, svého domova, oblíbeného oblečení apod. U těchto scén, které jsou režisérkou inscenované, už filmovaní lidé nejsou tak uvolnění.

Zajímavým typem osobních scén jsou inscenované záběry vybraných osob na místě, které je nějakým způsobem vystihuje. Myslivec je natočen u kazatelny, zástupce TJ Sokol na fotbalovém hřišti a velitel dobrovolných hasičů před hasičskou zbrojnicí. Tyto osobní scény doplňují druhou rovinu filmu (viz výše), ale i vypovídají něco o charakteru filmovaných osob.

Použití kulis

Prostředí, která si režisérka pro jednotlivé záběry vybrala dokreslují portrét jednotlivých osob i vesnice, ve které žijí. Na začátku filmu nám zástupce tří místních zájmových skupin představuje u nich doma. Tak si máme možnost udělat představu o způsobu jejich života. Zajímavým faktorem u všech tří postav je například to, že jsou vlastníky dvorku či zahrady za domem. Jediná postava, která není snímána v domácím prostředí je starosta obce. Jeho natáčí Erika Hníková na návsi, nebo v Eurocampu, který nám sám představuje.

Rozhodčím místem filmu je areál bývalé hospody, který je pomníkem místa, jež dříve spojovalo celou obec. Tam jsou natočeny i poslední záběry.

Ve statických záběrech obecních zátiší je obec Běšiny sama sobě kulisou. Výsledkem samostatné linie filmu, která se díky těmto záběrům vytváří je pomyslné „leporelo“ obrázků z Běšin. V tomto dokumentárním filmu dotváří tuto atmosférickou kulisu obce sami občané svým chováním a jednáním. Místo, které by se díky pomyslnému „leporelu“ dalo hrubě nazvat „zapadákovem“ je obýváno ne příliš složitými obyvateli, jejichž zdánlivě největším problémem je právě absence hospody.

Kritický čas

Ve filmu není použit kritický čas tak, aby záběr sahal na hranici divácké snesitelnosti. Záběry a scény s filmovanými osobami nejsou zbytečně dlouhé, ani přehnaně krátké, jejich délka tedy není významotvorná. Výjimkou jsou opět pouze statické záběry obce a zvláště záběry na zástupce jednotlivých spolků. Tyto záběry, jejichž délka už překračuje kritický čas, ale stále ještě se nedá považovat za přehnanou vybízí k zamyšlení nad jejich významem. Proč je záběr na anonymní dům podbarvený psím štěkotem takto dlouhý? Co nám tím chce režisérka říct? Nebo proč nám Hníková ukazuje hasiče stojícího před hasičskou zbrojnicí v tak dlouhém záběru, ve kterém se nic neděje? Jde o určitý druh určení osoby v určitém pro osobu významném prostředí, nebo o druh sebeurčení obce pomocí dlouhých statických záběrů na různá místa. Všechny tyto záběry také nutí diváka nad tímto určením a jeho významem ve filmu přemýšlet.

Režisérka se nesnaží o introspektivní portréty jednotlivých osob a zůstává spíše na povrchu. Pravděpodobně i z tohoto důvodu nejsou použity detailní záběry tváře osob a délky záběrů jsou vyvážené a nenarušují tempo střihu.

4.5 Shrnutí analýz

Téma

Hlavním tématem dokumentárního filmu *Kamenolom boží* je sepjetí člověka s okolní krajinou. Režisér nenatáčí v jedné obci, ale vybírá si různé lokace a rozličné osoby, které žijí na území severních Čech. Vybrané osoby nejsou starousedlíky (kromě dvou) a někteří z nich ani nebydlí v kraji (básník Fridrich). Skupina, kterou si Rychlík vybral jakoby neměla jasný společný motiv, kterým by se obhájila.

Ve filmu *Poustevena, das ist Paradies* se setkáváme s několika osobami rozlišného věku a sociálního postavení, které se dají považovat za mnohem pestřejší sociální vzorek, než do předchozího filmu vybral Břetislav Rychlík. Obec Dolní Poustevena, která je zatížena svojí sudetoněmeckou minulostí, je tématem sama pro sebe. Tvůrci filmu si vybrali mladou Vietnamku, postarší důchodkyni z německými kořeny, německého nezaměstnaného elektrikáře, který do vesnice přijíždí i několikrát týdně na nákup a občasnou návštěvu nevěstince. Mladá, česko-nizozemská rodina se zde nejdříve snaží usadit, nakonec se ovšem stěhuje do Velké Británie. Skupinu uzavírají chovanci zdejšího ústavu pro mentálně postižené. Tito všichni popisují své soukromí i vztah k obci.

Dokumentární film *Sejdeme se v Eurocampu* řeší problém obce Běšiny, ve které jejím občanům chybí hospoda. Díky tomu, že se stará hospoda zavřela a nově postavený komplex Eurocampu „je z ruky“ se zhoršily i vztahy mezi místními zájmovými spolky a celková atmosféra. V tomto filmu si tvůrci vybrali tři zástupce zájmových spolků a starostu jako hlavní aktéry filmu.

Zvuk

Filmaři pracovali převážně s kontaktním zvukem. Inscenace ve zvukové rovině byla použita v dokumentu *Sejdeme se v Eurocampu*, zde bylo použito štěkání psů pro zdůraznění statických záběrů na zátiší vesnice tak, aby vyvolalo atmosféru malé, zapadlé obce, ve které se nic neděje. Komponovaná hudba ve filmu byla použita pouze u dokumentu *Poustevena, das ist Paradies*.

U *Kamenolomu božího* jsou sice použity úryvky z písni skupiny Děti pohřebního kvítí, ale záběry z jejího koncertu jsou použity ve filmu stejně tak v něm vystupují hudebníci, proto tuto hudbu nelze považovat za komponovanou čistě pro

účely filmu (narozdíl od hudby ve filmu *Poustevena, das ist Paradies*). Užití této hudby na záběry, které ukazují těžbu uhlí je možné označit jako asynchronní.

Tvůrci se svými postavami hovoří a vyptávají se jich na jejich osobní život i názory týkající se hlavního tématu filmu (životní prostředí, chybějící hospoda, život v pohraničí). Kladení otázek je jasné z jednotlivých záběrů. U filmu *Kamenolom boží* jde spíše o nezáměrné zaznamenání otázky režiséra Rychlíka, u filmu *Poustevena, das ist Paradies* jsou otázky ponechány i přesto, že by mohly být skryty. V dokumentu *Sejdeme se v Eurocampu* je potom zaznamenání otázek Eriky Hníkové zcela záměrné. To je zřejmé z hlasitosti a kvality zvukové stopy.

Střih

U všech tří dokumentárních filmů se setkáváme s paralelním střihem, který není pravidelný, ale spíše tematický. Záběry jsou tedy střihány tematicky tak, aby spolu monology jednotlivých osob souvisely a dramaticky tak, abychom byli svědky dramatického vyústění filmu. Pokud dokumentárním filmům dopřejeme terminologii hraného filmu, pak bychom je mohli pojmenovat následovně. *Kamenolom boží* vyústil v domnělou katarzi, kterou je u setkání všech portrétovaných osob na kopci nad městem. V *Dolní Pousteveně* se příběhy pro tuto chvíli uzavřely a film má otevřený konec. Tím je závěrečná scéna zpívajícího Luboše. V obci Běšiny se naopak její zástupci domluví alespoň na vzájemném smíru, což můžeme považovat za určitý druh happyendu.

Výše zmíněný paralelní střih je u všech analyzovaných dokumentů nepravidelný tím, že mezi jednotlivými postavami není střiháno pravidelně, ale v závislosti na tématu či dramatické vývoji. Zároveň jsou sekvence portrétovaných osob prokládány záběry na obec či okolní krajinu. Díky tomu stále zůstáváme v sejetí s místem natáčení.

Dokumentaristé nepoužili flashbaky ani flaschforwardy. Tvůrci se tedy snaží své téma podat co se střihu týká srozumitelně a lineárně.

Kamera

U všech tří dokumentárních filmů je použita ruční kamera. Záběry nejsou statické, ale kameramani mají větší či menší tendenci používat jízdy. Nejklidnější je kamera Břetislava Rychlíka, naopak nepohyblivější je kamera Eriky Hníkové. Co se

obrazu týče, nejsou použity žádné barevné filtry, ani jiné úpravy filmového materiálu, které by měly významotvornou funkci. Speciálních efektů je použito pouze ve filmu *Poustevena, das ist Paradies*. Zde jsou staré fotografie z doby druhé světové války nasnímány do 3D podoby. U tohoto filmu je též využita průmyslová kamera, která natáčí prostory tržnice. Tvůrci se také vyhýbají používání detailů obličeje. Od filmovaných osob si tedy s kamerou udržují určitý odstup. Což je poměrně zásadní rozdíl oproti dokumentárním portrétům osob, kde jsou zcela účelně natáčeny detaily tváře - především u intimních scén (ty bývají zdůrazněny dlouhým kritickým časem). Co se velikosti záběrů týče, je nejčastějším při snímání osob polocelek a při snímání krajiny velký celek. Pro natáčení krajiny nebo obecních zákoutí je používána buď statická kamera nebo naopak panoramatická záběr.

Ideologický přístup režiséra

Tvůrci všech tří dokumentárních filmů se svým postojem snaží být spíše neutrální a dávají ve filmu prostor k vyjádření k danému tématu oběma stranám. Přičemž se formálními prostředky (například úhlem kamery) nesnaží zesměšnit či naopak zesílit názor jedné z názorových skupin. Na druhou stranu už daný fakt, že o nějakém jevu natáčí film značí, že je tento jev zaujal a pravděpodobně si k němu vytvořili vztah. Největší zaujetí a ovlivnění filmu autorovým názorem je u filmu *Kamenolomu boží*, kde jsou záběry na místa těžby doprovázeny metalovou hudbou. Kontrastují tak s jinak tichými scénami, ve kterých slyšíme pouze dialogy. Záběry průmyslových zón, které jsou v postprodukci doplněny o metalovou hudbu se snaží emocionálně působit na diváka a pravděpodobně v něm vyvolat nelibé pocity.

Ve filmu *Sejdeme se v Eurocampu* je režisérčin názor možné tušit ze statických záběrů obce se zvukem psího štěkotu. Až při závěrečných titulcích po skončení samotného filmu zazní píseň, která autorčin názor na obec potvrzuje (viz str. 34).

Nejobektivnější jsou autoři posledního dokumentárního filmu, kteří se v podstatě vystříhali zaujatého užití formálních prostředků. Kromě jediného, který je v různých variacích využit u všech tří filmů, a tím je užití hudby. Metalová hudba zní při záběrech na povrchové doly, píseň od skupiny Kabát doprovází závěrečné titulky filmu *Sejdeme se v Eurocampu* a dění v Dolní Poustevně je podkresleno speciálně pro film komponovanou hudbou.

Problematika osobních scén a práce s filmovanými osobami

Ve dvou ze tří dokumentů (Poustevna, das ist Paradies a Sejdeme se v Eurocampu) se tvůrcům podařilo přiblížit k filmovaným osobám na tolik, že jsou jejich výstupy velmi přirozené a nepůsobí strnule ani nervózně. Osobní scény, kterých je díky tomu více, z tohoto faktu těží a dokumentární film je co se emocí týče hutnější. Nejméně vydařené jsou osobní scény ve filmu Kamenolom boží. Zde jsou filmované osoby zjevně nervózní neboť se snaží působit dobrým dojmem a jejich monology se zdají být předem nachystané a strojené.

Použití kulis

V analyzovaných dokumentárních filmech pracují tvůrci podobně s přirozeným prostředím portrétovaných osob. Ty se představují buď přímo u sebe doma nebo na místě, které je pro ně typické. Portrétované osoby jsou mimo scén v přirozeném prostředí natáčeny i v exteriérech, ve kterých se pohybují (například cesta do obchodu, škola, apod.). Dále jsou filmovány na místech pro ně netypických. Například poslední záběry filmu Kamenolom boží jsou natáčeny na neutrálním místě, stejně jako ve filmu Sejdeme se v Eurocampu. Pouze ve třetím filmu nejsou natáčené osoby filmaři odváděny na pro ně neobvyklá místa. Snad jen s výjimkou scén s vietnamskou dívkou, která sedí před hraničním přechodem do Německa a mluví o své touze cestovat.

Sepjetí filmovaných osob s místo, které je hlavním dějištěm filmu je nejznatelnější ve filmu Sejdeme se v Eurocampu. Zde je místo samostatnou dramaturgickou linií filmu díky statickým záběrům na různé části obce, které tvoří „leporelo“. Záběry na průmyslové zóny Mosteckého kraje jsou zase krátkými epizodami mezi portréty osob. Po formální stránce ovšem netvoří tak ucelený obraz o daném místě, jak je tomu v obci Běšiny. Nejméně vizuálních informací o místě natáčení je nám poskytnuto v Poustevna, das ist Paradies. Zde se hlavně opakují záběry na vietnamskou tržnici a motiv jedoucího auta. Což dost možná stačí pro vystihnutí malého, pohraničního městečka.

Kritický čas

Kritický čas je možné hodnotit hlavně u záběrů na továrny (Kamenolom boží) a na tichá zátíší obce Běšiny (Sejdeme se v Eurocampu). U prvního filmu je cílem

přehnané délky záběru pobouřit diváka pohledem na kouřící továrny a pracující těžební linky. Břetislav Rychlík se těmito záběry (často doprovázenými metalovou hudbou) snaží vyvolat v divákovi nelibé pocity a formovat tak názor na ekologické a průmyslové prostředí Mosteckého kraje. U druhého filmu se Erika Hníková naopak snaží vyvolat v divákovi pocit, že vesnice Běšiny zapadá přesně do pořekadla „tam, kde lišky dávají dobrou noc“. Ve filmu *Poustevna, das ist Paradies* se se záměrným protahováním délky záběru příliš nesetkáme. To souvisí i s ideologickým přístupem režisérů - nechtějí cíleně ovlivňovat názor diváků.

5 ZÁVĚR

Teoretických východisek pro zkoumání dokumentárního filmu je stále málo. I přesto, že dokumentární film existuje stejně dlouho (ne-li déle) jako film hraný, nebylo tomuto filmovému odvětví věnováno tolik pozornosti. Od vydání Griersonových a Ivensových úvah uběhlo několik desetiletí aniž aby vzniklo ucelené dílo či alespoň pokus o zformulování základních teoretických či praktických pouček či alespoň hrubý náčrt nejčastěji natáčených „žánrů“. Dokonce ani dějinám dokumentárního filmu nebylo věnováno tolik pozornosti a knihy, které jsou v současnosti na trhu ještě stále mají spíše shrnující charakter.

První teoretický problém vyvstává už u samotného pojmu dokumentární film. Ten je mnohými považován za nepřesný. Především díky jeho vývoji, který vedl k mnoha modifikacím po formální i tematické stránce. Jeho užívání je ovšem kodifikováno a zavedeno v širokém diváckém i odborném prostředí a to je důvodem, proč bychom u něj měli (i přes nejrůznější výhrady) zůstat.

Mnohem závažnějším problémem se jeví nejasné názvosloví a celkově vnitřní dělení dokumentárního filmu na žánry. Bylo navrženo například používání takových pojmů z jiných, humanitních věd, které by dokonale vystihly natočený materiál a zároveň by těmto pojmům laické publikum snáze porozumělo. Možná je i dělba dokumentárních filmů na šest žánrů dle typu prezentace, které by fungovaly v rámci dokumentárního filmu jako žánru takového. Díky tomu bychom získali šest rámcových skupin, které by formulovaly režisérský přístup ke zvolenému tématu. Otázkou zůstává, jestli by tato veličina neměla být jen jedním z přístupů k analyzování dokumentárního filmu. V této práci jsme se rozhodli pro kombinaci předchozích dvou návrhů. Tedy dělení dokumentárních filmů na žánry a přebírání názvů žánrů z humanitních věd. Díky tomu jsme si otevřeli cestu k praktické části této bakalářské práce.

Abychom film mohli označit jako zástupce určitého žánru, musí tento film splňovat určité zažitá konvence (tak se pracuje s hraným filmem) či kritéria. Námi vybrané dokumentární snímky splňovaly kritéria vymezená v definici dokumentárního portrétního místa díky svým tématům. Abychom je mohli zařadit do stejného žánru, rozhodli jsme se je analyzovat a prozkoumat použité filmové prostředky a postupy. Pokud by se tyto hodnoty shodovaly (samozřejmě

s předpokladem jemných nuancí a modifikací), pak by se v českém prostředí skutečně dalo hovořit o plně kodifikovaném dokumentárním žánru.

Dokumentární film zaostává i v otázkách analýzy. Z formálního hlediska můžeme analyzovat stejné prvky, jako ve filmu hraném. My jsme zvolili kameru, střih a zvuk. Při analyzování námi vybraných filmů jsme nenalezli žádné inovativní či neobvyklé používání těchto filmových prostředků a to jak ve vztahu k hranému filmu, tak v rámci filmu dokumentárního. Naopak jsme byli svědky podobných formálních postupů.

Převažujícím záběrem v analyzovaných filmech byly polocelky, filmaři jen minimálně používali detail při natáčení osoby. Jednoznačné bylo používání ruční kamery a kontaktního zvuku. Pokud ve filmu zazněl asynchronní zvuk či přímo komponovaná hudba, vždy se jednalo o určitý druh inscenace a snahy o zdůraznění či pozměnění významu takto podbarvené scény. Co se narativní stránky týče, pak jsme byli svědky téměř klasické dramatické výstavby filmu, která pokaždé obsahovala jak expozici a kolizi, tak rámcově končila katarzí či jiným, v hraném filmu používaným vzorcem. Přičemž u jednotlivých portrétů osob se již o dramatické výstavbě hovořit nedá. Většinou nám byl ukázán jejich soukromý život a názory, ale jednotlivých, celistvých příběhů se nám až na výjimky nedostalo (proto jsme také do dramatické výstavby nezahrnuli peripetii a krizi).

Stříhová skladba byla jednoduchá, autoři se snažili o časově lineární vyprávění, přičemž mezi jednotlivými osobami střihali nepravidelně paralelně a to tak, aby jednotlivé scény na sebe navazovaly pokud možno tematicky.

Pro analýzu jsme byli dále nuceni definovat takové veličiny, které by bylo možné aplikovat pouze na dokumentární film a díky tomu rozšířit naši sféru pozornosti a uvažování o dokumentárním filmu. Těmito veličinami je ideologický přístup režiséra, kritický čas, práce s filmovanými osobami a použití kulis. Nově zohledněné dokumentární prostředky podhalily psychologické a sociální jevy, které probíhaly při natáčení dokumentárního filmu.

Zjistili jsme, že ve filmech převažoval neobjektivní přístup režiséra. I přesto, že autoři filmů nepřístupovali ke zvolenému tématu vyhraněně a při sporech dávali stejný prostor všem názorovým stranám, bylo z jemných náznaků cítit, s kterou stranou sympatizují. Stejně tak ze způsobu natáčení místa samotného bylo možné poznat, jaký vztah k němu mají.

Při práci s filmovanými osobami, jejíž výsledek se v konečném důsledku projevil až na plátně bylo znát, jaký vztah si filmaři k portrétovaným lidem vytvořili. Více či méně se jim podařilo získat jejich důvěru a díky tomu natočit výpovědi buď velmi upřímné až spontánní nebo naopak strnulé a nervózní. Po formální stránce však nikdy nechybělo představení osoby (jí samotnou) a to buď na začátku či konci filmu. Dále následovalo proniknutí do jejího soukromí (hloubka výpovědi byla opět závislá na snaze dokumentaristů) a nezbytný názor na místo, ve kterém žije a problém, který je pro toto místo charakteristický.

Další analyzovanou veličinou je kritický čas. Zde jsme zjistili, že funkce kritického času pro emocionální (většinou negativní) zasáhnutí diváka téměř není použita.

Posledním analyzovaným prvkem, který asi nejvíce spojuje faktor osob a místa a tím dotváří definici portréту místa, je použití kulis. Zjistili jsme, že autoři snímků záměrně kombinují scény natočené v přirozeném prostředí hrdinů se scénami, kdy jsou z tohoto prostředí vyvedeni do prostorů. Režiséři utvrzovaly osoby v daném místě i díky střihu záběrů na krajinu či město mezi jednotlivé portréty osob.

Výsledek analýzy tří dokumentárních filmů natočených v rozmezí tří let různými autory, kteří se díky odlišnému věku i místě působení nemohli vzájemně ovlivnit, potvrdil naši původní tezi.

Dokumentární portrét místa je v českém prostředí kodifikovaným žánrem.

ANOTACE

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOSOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH
STUDIÍ

Dokument na hranici
Aneb
Současný český dokumentární portrét místa

Autor práce: Kristýna Němcová

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Počet znaků: 73 471

Počet znaků s poznámkami pod čarou: 79 939

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 12

Klíčová slova:

dokumentární film, žánr, dokumentární portrét místa, genius loci, analýza dokumentárního filmu

Charakteristika:

Dokumentární film postrádá teoretický i analytický aparát. Samotný název je podle mnohých filmařů nepřesný a nevhodný. Dokumentární portrét místa je jedním z většinových žánrů tohoto odvětví v českém prostředí. Na základě definice dokumentárního portréту místa, kterou sepsal Jan Gogola ml. jsme vybrali tři filmy, které jsme dále podrobili analýze. Potvrdili jsme tezi, že tento žánr je možné považovat za kodifikovaný žánr v rámci českého dokumentární filmu.

RESUMÉ

Resumé

Dokumentární film postrádá ucelený teoretický i analytický aparát. Samotný název je podle mnohých filmařů nepřesný a nevhodný. Při srovnání několika teoretických přístupů jsme dospěli k závěru, že dokumentární film lze dělit na žánry či subžánry. Přičemž za nejschůdnější variantu pojmenovávání nově vzniklých žánrů považujeme přebírání názvů z humanitních věd.

Dokumentární portrét místa je jedním z nejčastějších žánrů tohoto odvětví v českém prostředí. Na základě definice dokumentárního portréту místa, kterou sepsal Jan Gogola ml. jsme vybrali tři filmy, které jsme dále podrobili analýze. Potvrdili jsme tezi, že tento žánr je možné považovat za kodifikovaný žánr v rámci českého dokumentární filmu.

Abstract

Documentaries do not have fixed theories. After reading some basic theoretical works we made a decision, that we can sort documentaries in subgenres or genres. And we will name them after other genres in humanities.

Portrait of a place is the most frequent genre in Czech Republic. We made an analysis of three Czech documentaries, which we chose according to a definition of Jan Gogola. We have confirmed our theses, that Portrait of a place is codified genre in Czech Republic. And we also have founded out, that there are methods how to analyse documentaries and how to sort them out.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Seznam literatury

ADLER, Rudolf. Cesta k filmovému dokumentu. 2. upr. vyd. Praha : Nakladatelství AMU, 1997. 81 s. ISBN 8085883228.

GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2004. 507 s. : ISBN 8073310236.

GOGOLA, Jan. Dokumentární český film dokumentální. In SLOVÁKOVÁ, Andrea (ed.). *DO. Revue pro dokumentární film*. Jihlava : Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2004. s. 199 - 204. ISBN 809035131X.

GOGOLA, Jan. Od díla k dění! : Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film!. In KOFROŇ, Václav (ed.). *Hranice ve filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 1999. s. 49-60. ISBN 8070040963.

GRIERSON, John. První zásady dokumentárního filmu. In BROŽ, Jaroslav ; OLIVA, Lubomír. *Film je umění*. Praha : Orbis, 1963. s. 103-114.

HENCKMANN, Wolfhart. Estetický slovník. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995. 229 s. ISBN 978802050478.

IVENS, Joris. O některých ideových, etických a estetických problémech dokumentárního filmu. In GRIERSON, John . *O vývojových a estetických problémech dokumentárního filmu*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1967. s. 41-67.

NICHOLS, Bill. Introduction to documentary . 1. vyd. Bloomington, Ind. : Indiana University Press, 2001. 223 s. ISBN 0-253-21469-6.

NORBERG-SCHULZ, Christian . Genius loci : k fenomenologii architektury. 1. vyd. Praha : Odeon, 1994. 218 s. ISBN 8020702415.

SKOPAL, Pavel. Žánr, divák a protetická paměť. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 2004. s. 32-38. ISBN 8070041161.

SOURIAU, Étienne. Encyklopedie estetiky. Praha : Victoria Publishing, 1994. 939 s. ISBN 808560518X.

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

Seznam elektronických zdrojů

Wikipedia, otevřená encyklopedie [online]. 2010 [cit. 2010-05-02]. Okres Most. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Okres_Most>.

Obec Běšiny [online]. 2010 [cit. 2010-05-02]. Současnost obce. Dostupné z WWW: <<http://www.besiny.cz>>.

Seznam filmů

Hoří, má panenko (1967) režie: Miloš Forman

Jeden rok (1998) režie: Břetislav Rychlík

Kamenolom boží (2005) režie: Břetislav Rychlík

Poustevna, das ist Paradies (2007) režie: Martin Dušek, Ondřej Provazník

Příjezd vlaku /L'Arrivée d'un train/ (1896) režie: Bratři Lumiérové

Sejdeme se v Eurocampu (2007) režie: Erika Hníková

U konce s dechem /A Bout de souffle/ (1959) režie: Jean - Luc Godard