

# **Modernistické postupy v dokumentárním filmu**

Petr ORÁLEK

---

Bakalářská práce  
2010



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2009/2010

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Petr ORÁLEK**

Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**

Studijní obor: **Multimedia a design – Audiovize**

Téma práce: **1. Modernistické postupy v dokumentárním filmu**  
**2. Na cestě – dokumentární film 45 min., režie, scénář**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část práce:

Rozsah práce: minimálně 15 – 20 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část práce:

Výstupní dílo předložte na 3 ks DVD ve formátu DVD-video, 1 ks MiniDV (nosiče řádně popište) a 3 ks scénáře v kroužkové vazbě (řádne popište).

Součástí celé práce budou vyplněné formuláře pro OSA, NFA a Licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu.

Rozsah práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

**ROOKMAAKER, H.R. Moderní umění a smrt kultury. Praha: Návrat domů, 1996.**

**GAUTHIER, G. Dokumentární film, jiná kinematografie. Jihlava: AMU, 2004.**

**ADLER, R. Cesta k filmovému dokumentu. Praha: FAMU, 1997.**

**DRVOTA, M. Základní složky filmu. Praha: NFA 1994.**

Vedoucí teoretické části: **doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.**

Ústav animace a audiovize

Vedoucí praktické části:

**doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.**

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2010**

Termín odevzdání bakalářské práce: **17. května 2010**

Ve Zlíně dne 11. ledna 2010

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

*děkanka*



*Mgr. Markéta Dvořáčková*

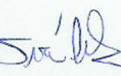
Mgr. Markéta Dvořáčková  
*vedoucí katedry*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..... 19. 2. 2010 .....

Petr ORÁLEK 

.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Cílem této práce je analyzovat modernistické tendence v dokumentárním filmu. První část práce se zabývá obdobím moderny, její krátkou charakterizací a jejími projevy v umění a literatuře. V další části vymezuje pojem dokumentární film jeho konfrontací s filmem hraným. Dále se věnuje historickým a technickým předpokladům, jež umožnily vznik těchto tendencí v dokumentárním filmu. Následně autor uvádí hlavní proudy, do kterých se zmiňované trendy promítly v různých zemích a jejich vliv na budoucí podobu kinematografie. V závěru práce srovnává postmodernistické a instrumentalistické názory a vyhodnocuje získané poznatky.

Klíčová slova: Moderna, Dokumentární film, Direct cinema, Cinéma-Vérité, Candid Eye

## **ABSTRACT**

The objective of this thesis is to analyze modernism trends in a documentary film. Its initial part focuses on modernism era, its brief description and representation in art and literature. In the following part the thesis defines the term "documentary film" by confronting it with a feature film. Next it deals with historical and technical prerequisites that enabled the birth of these trends in a documentary film. Subsequently, the author presents mainstreams, in which the previously mentioned trends reflected in different countries, and their influence on the future appearance of cinematography. In the conclusion of the thesis the author compares post-modernism and instrumentalist attitudes and evaluates the acquired knowledge.

Keywords: Modernism, Documentary Film, Direct Cinema, Cinéma-Vérité, Candid Eye

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
<b>1 MODERNISMUS „ŠOK Z NOVÉHO“ .....</b>	<b>9</b>
<b>2 HRANÝ VS. DOKUMENTÁRNÍ FILM.....</b>	<b>11</b>
<b>3 HISTORICKÁ ZKUŠENOST .....</b>	<b>14</b>
<b>4 REVOLUCE V TECHNICE.....</b>	<b>18</b>
<b>5 JEDNOTLIVÉ PROUDY .....</b>	<b>19</b>
5.1 CANDID EYE.....	20
5.2 DIRECT CINEMA.....	21
5.3 CINÉMA-VÉRITÉ.....	23
5.4 ODKAZ DIRECT CINEMA .....	24
5.5 KRITIKA Hnutí.....	25
<b>6 ZÁVĚR.....</b>	<b>28</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....</b>	<b>29</b>

## ÚVOD

Přestože si dokumentární film v poslední době získává stále značnější pozornost, většina diváku o něj nejeví zájem. Jen velmi malá část produkce se dostane do distribuce kin a televize se věnuje především reportážím.

Většina lidí na otázku zda sleduje dokumentární filmy odpoví, že se jde do kina bavit a ne proto, aby se dívala na běžnou realitu. I samotní filmoví tvůrci berou dokument jako přívěšek hraného filmu.

I přesto dokumentární film má své místo. Svého diváka si vždycky najde. Ať už na specializovaných televizních kanálech nebo na různých festivalech.

Dokumentární film je významným prostředkem poznávání a osvěty především díky bohaté audiovizuální informaci, kterou obsahuje.

Bezpochyby je tento druh kinematografie jeden z nástrojů, který může přispět ke společenským změnám a vyvolat celospolečenskou diskuzi, ale také může být zneužit k propagandě.

Bakalářská práce se zabývá obdobím nejbouřlivějšího rozvoje tohoto filmové odvětví, které je plné nových možností, výrazových postupů a technik.



## 1 MODERNISMUS „ŠOK Z NOVÉHO“

Přelom mezi devatenáctým a dvacátým stoletím byl plný převratných změn v kulturním i ve společenském životě.

Zvětšují se města. Lidé odchází ze zemědělského venkova a stávají se dělníky ve velkých továrnách. Průmysl se transformuje, továrny mění podmínky výroby. Zvyšuje se možnost pohybu věcí, lidí i informací. Staví se silnice, železnice. Na poli vědy a výzkumu dochází k mnoha zásadním objevům a novým vynálezům. Vše je najednou tak blízko, tak snadno dosažitelné. Dochází k časoprostorové kompresi, svět se zmenšuje.

Tento technický rozvoj vzbuzuje velká očekávání a nadšení, důvěru v pokrok, který bude sloužit člověku. Lidé věří, že je osvobodí od fyzické práce.

V umění a literatuře se tato tendence projevuje odporem k tradičním formám a všemu předešlému. Tématem je současný život. Modernisté jsou fascinováni novou technikou. Počátek dvacátého století je ve znamení vzniku spousty nových stylů a technik. Důraz je kladen na estetické inovace. Objevuje se Fauvismus, Expresionismus, Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus, Surrealismus a mnohé další.

„Modernistické umění dává okázale najevo složitě, často agresivní nebo rušivé formy a styly, mnohdy zpochybňuje tradiční realistické umění a kritizuje lidovou populární zábavu.“ (Thompson, 2007)

Vynález kinematografie je součástí tohoto procesu. Z počátku jde spíše o pouťovou atrakci. Film však dravě vstřebává možnosti, postupy a techniky, kterých bylo dosaženo v jiných uměleckých oblastech a tak velmi rychle dohání, co zameškal.

I přesto ve filmovém umění dochází k těmto projevům mnohem později. Za modernistické tendence ve filmu lze označit spíše až šedesátá léta, kdy se tyto tendence projeví v dokumentárním filmu i v hrané tvorbě.

Po druhé světové válce se znovu probouzí intelektuální a společenský život. Přichází nová vlna nadšení z nového začátku, víra v budoucnost a lepší společnost. Snahou bylo opět oživit myšlenky modernismu.

Filmaře vedla touha zachytit více reality. Kladli důraz na hrůzy okupace a války, třídní nespravedlnosti a sociální problémy.

Modernistická dvojznačnost se ve filmu projevila nejednoznačným komentářem, který umožňoval různé interpretace.

„Uprostřed šedesátých let byl film uznáván nejen jako médium masové zábavy, ale i jako fenomén vysoké kultury. Film byl chápán jako vitální současné umění především díky výsledkům poválečného evropského modernismu, vzrůstajícímu vlivu myšlenky autorského filmu a novému vývoji filmového dokumentu a experimentu.“ (Thompson, 2007)

## 2 HRANÝ VS. DOKUMENTÁRNÍ FILM

Co je to dokumentární film? Jaká je hranice mezi hraným a dokumentárním filmem? Na tyto otázky neexistuje jednoznačná odpověď především kvůli jejich prolínání a nejednoznačné neostré čáře dělící tyto kategorie filmu. Právě toto prolínání je dosti často známkou jedinečnosti a originality.

Jean-Luc Godard prohlásil: „Všechny velké hrané filmy se blíží dokumentu, stejně jako všechny velké dokumenty směřují k hranému filmu. [...] A kdo zvolí jednu možnost, nutně se na konci cesty setká s tou druhou.” (Gauthier, 2004)

Dva extrémní názory na tuto problematiku říkají, že vše je fikce nebo naopak vše je dokument. Především poststrukturalisté označují dokumentární film jako předstírání důvěrného vztahu k realitě. Na druhou stranu se dá konstatovat, že každý film se časem stává dokumentem své doby.

U hraného filmu je většinou vypracovaný velmi podrobný scénář. Vzhledem k počtu lidí, kteří se na něm podílí, je jejich nezbytným vodítkem. Pokud však dokumentarista zaznamenává nepředvídatelný děj, jen těžko může mít podrobný scénář. Avšak ze své zkušenosti by měl určité věci předvídat a mít tak sepsaný alespoň námět a vyspecifikované téma, které chce filmem vyjádřit.

Automaticky se nabízí, že specifikem pro hrané filmy jsou herci, jenže existují režiséři, kteří záměrně obsazují neherce. Často se také objevují dokumentární filmy v nichž dochází k rekonstrukci pro niž jsou profesionální herci nezbytností. Za základní rozlišovací prvkem se pokládá, zda člověk hraje sám sebe nebo předstírá někoho jiného.

V dokumentárním filmu nebývá ojedinělým jevem situace, kdy například herečka znázorňuje sama sebe. U hraného filmu se naopak stává, že se neherci pohybují ve svém přirozeném prostředí, ale hrají někoho jiného.

„Nejde tedy o rozdíl mezi profesionálními a neprofesionálními herci, ale mezi nápodobou a sebezprezentací.“ (Gauthier, 2004). Tedy jestli herec či neherec předstírá někoho jiné nebo zda se chová přirozeně.

Pro dokumentární film je tak velice důležité abychom uvěřili v autentičnost postav. Věřili, že jde o skutečné lidi a že sledujeme jejich životní osudy.

Dokumentární film ovšem musí přesvědčit diváky, pochopitelně jednak svou formou – proto patří do filmového umění – , jednak silou svého vztahu ke skutečnosti.“ (Gauthier, 2004)

Ani pojem autorský film nám nepomůže vymezit tyto kategorie. „Neboť zatím co impulsy vzešlé přirozeně z reality a životní zkušenosti zformuje autor hraného filmu takovým způsobem, že před kamerou je nutno ke zhmotnění, realizaci jeho imaginace vytvořit obraz reality fiktivní – dosud neexistující, autor filmového dokumentu na základě těchže životních zkušeností formuje bezprostředně kamerou obraz reality samé prostřednictvím jejího výběru, třídění a kompozice zdůrazňuje svoji tvůrčí ideu.“ (Adler, 2001)

Vidět znamená věřit. Pravda je podle diváka to, co sám může na vlastní oči vidět a je to právě pravdivost, podle které dokumentární film posuzujeme a zkoumáme. Důležité je vědět a uvědomovat si, do jaké míry je možné obraz manipulovat.

U hraného filmu naopak člověk počítá s tím, že jde o fikci o vymyšlený příběh, který se může a nemusí opírat o událost jež se opravdu stala. Což ovšem neznamená, že v nich není ukryta pravda. Hrané filmy jsou z pohledu cenzury posuzovány ne po stránce jejich pravdivosti, ale spíše morálnosti.

Jistou rozdílnost můžeme také spatřit v tom, že hraný film stojí na vyprávění – fabulaci, kdežto dokument na vědeckém zkoumání a následném předání divákovi.

Dokument prezentuje skutečnost. Zaznamenává realitu z čehož vyplývá, že je reálný, ale i to je zpochybněno. Dokument může být přestrojená fikce a naopak fikce může mít dokumentární hodnotu.

Prostředí ve kterém se odehrává dokumentární film je skutečné místo, kde aktéři opravdu žijí nebo pracují, kdežto fikce využívá umělé prostředí ať už

v ateliéru nebo v exteriéru. Jenže i hraný film může používat reálné prostředí ke zvýšení autenticity. Děj se může například odehrávat na pozadí reálné rušné ulice.

„Dokumentární film v tom smyslu, jak jej zde chápeme, není nic jiného než největší možné přibližování se k tomu, čemu říkáme skutečnost.“ (Gauthier, 2004)

O co největší přiblížení realitě se však snaží i realistické filmy, především italského neorealismu. Jejich kulisy jsou reálné. Dokonce i postavy jsou reálné. Nehrají však sami sebe, ale románové vyzněné postavy. I když používají dokumentární metody, lze je od dokumentu spolehlivě odlišit psaným scénářem a herci i když neprofesionálními.

Noël Carroll zavedl pojem „indexování“ pro rozlišení hraného a dokumentárního filmu. Pro očekávání diváka je důležité, jak je film označen. Divák zaujme odlišný postoj, podle toho jestli má jít o skutečnost nebo fikci.

Toto indexování provádí autor, ale je nutné aby ho tak přijali i diváci. „Označení je rovným dílem jak sociální konstrukcí – závislé na názoru komunity respondentů – tak prohlášením autora.“ (Plantiga)

Podle Roberta Wisemana jsou tři základní složky hraného filmu: zápletka (vyprávění), přetvářka (kulisy), napodobování (herci). (Gauthier, 2004)

„Historie i současná praxe denně znovu potvrzuje, že kinematografie je jedna a její řeč, výrazové možnosti a dokonce i charakteristické postupy, zformované na straně jedné – například metoda skryté kamery, práce s nehercem, nebo naopak dramatická výstavba scény a celku – mohou být efektivně užity na straně druhé.“ (Adler, 2001)

### 3 HISTORICKÁ ZKUŠENOST

Abychom pochopili zrod převratných změn v dokumentárním filmu na konci padesátých a počátku šedesátých let je nutné se podívat trochu do historie, která nám napoví, co k těmto změnám vedlo.

Ve dvacátých letech dvacátého století začíná dokument získávat silnější pozici a je již spojován s uměleckou kinematografií. Doposud převládala tvorba filmových týdeníků a cestopisů. Už nyní se začíná prosazovat exotický film, stříhový dokument a pokusy o přímé natáčení reality.

Především ve Spojených státech stoupla poptávka po exotických filmech po uvedení snímku *Nanuk, člověk primitivní* od Roberta Flahertyho. Ten klade důraz na střet člověka a přírody. Záběry pečlivě inscenuje, dává přednost přesně zorganizovaným celkům. Stříhové tempo je velmi pomalé, veškerá akce je uvnitř záběru.

V Sovětském svazu Dziga Vertov pracoval na své myšlence kino-oko, kde kamera je filmařovým prodlouženým zrakovým orgánem. Proslavil se také výrokem „život zachycený z nenadání“, jehož principem je zůstat při filmování v pozadí a neměnit tak chování lidí.

Staré filmové týdeníky pro své stříhové filmy použila sovětská filmařka Esfir Šubová a stala se tak průkopnicí tohoto žánru.

Flaherty, dávající důraz na natáčení, a Vertov, kladoucí důraz především na střih, představují dvě základní linie dokumentárního filmu. Jejich teorie a způsoby práce se staly základním východiskem a inspirací pro budoucí generace dokumentaristů.

Ve třicátých letech došlo k politizaci dokumentárního filmu. Šlo o reakci na vzestup fašismu a občanské války v Číně a ve Španělsku. Točily se především levicové dokumenty. Jejich námětem byly stávky, pochody hladových a demonstrace. Film představoval nástroj revoluce.

Ve čtyřicátých letech po Stalinových čistkách a monstrprocesech dochází ke ztrátě sympatií a levicový film upadá. Ze strachu z šířícího se fašizmu řada dokumentaristů podporuje vládu a točí filmy jí sponzorované.

Období druhé světové války proměnilo dokumentární film. Jelikož neexistovalo zpravodajství, filmové týdeníky uváděné v kinech informovaly obyvatelstvo o dění na frontě a na okupovaných územích. Především v Německu byly nástrojem propagandy, zdůrazňovaly úskalí číhající na příslušníky Wehrmachtu, která němečtí vojáci s lehkostí zvládli a překonali.

Naopak v Sovětském svazu byly týdeníky plné utrpení a bolesti, v pozdějších obdobích se staly i oslavou hrdinských vítězství Rudé armády.

Obtížné podmínky filmařů za druhé světové války si vynutily vynálezy a technický pokrok v oblasti snímacího zařízení. Kameramani se často pohybovali v nesnadných podmínkách, kde potřebovali lehké snadno přenosné zařízení z jednoduchou manipulací a zařízení umožňující rychlou reakci na změny situací.

Po válce dokumentární film prochází obrovskými změnami díky vzniku nových technik a různých institucí podporujících filmaře. Osobní výpověď se dostává do popředí před politickou angažovanost. Dokumentaristé se snažili zachytit nepředvídatelné události. Náhodné situace, které se vymykaly jakékoliv kontrole. Byla snaha tvořit spontánní filmy, ne jako dříve filmy s dopředu naplánovanou strukturou a uspávajícím komentářem.

V padesátých letech do hry významně zasáhla televize. Televizní žurnalistika vystřídala týdeníky v programech kin, které již studia přestala vyrábět. Dokumentární tvorba se tak přesouvá z kin do televize, což v konečném důsledku vede k vyšším počtům natočených celovečerních dokumentárních filmů i přestože se většinou vysílají v pozdních večerních hodinách nebo na specializovaných kanálech.

V tomto období se již starší režiséři nedokáží prosadit a mladší přichází s významnými inovacemi. Začínají používat teleobjektivy, skryté kamery a upřednostňují střídmejší komentáře, které se snaží o poetičtější rozměr než jen popis dění na plátně. (Thompson, 2007)

Umění komentáře v tomto období dosáhlo svého vrcholu především ve filmu Chrise Markera. „Připomeňme na tomto místě, že ono třicetiletí začalo střízlivým a krutým komentářem k Zemi bez chleba (Luis Buñuel, 1932) a končí spojením literárního eseje a dokumentárního obrazu v jediném díle (Popis jednoho zápasu Chrise Markera, 1960).“ (Gauthier, 2004)

Dalším druhem dokumentárního filmu, který si začíná právem získávat své postavení je etnografický film. V tomto období je pro něj typická snaha méně inscenovat děj, méně režírovat aktéry a raději zaznamenat život neutrálnějším a přesnějším způsobem.

V Kanadě organizace National Film Board podporuje filmaře, kteří zavádí novátorské trendy. Organizace produkuje především krátké dokumentární a animované filmy.

Z nespokojenosti umělců s podobou komerčního i dokumentárního filmu vzniká ve Velké Británii hnutí Free Cinema. Autoři chtějí dělat svobodné filmy, které by odrážely jejich osobní názory a vize. Autoři tohoto období v čele s Karlem Reiszem, Lindem Andersonem natáčejí filmy týkající se často populární kultury a životního stylu teenagerů.

Také ve Francii je snaha tvořit svobodně. Alain Resnais vyjadřuje své osobní stanovisko prostřednictvím filmů o umění a kultuře.

Chris Marker natáčejí parodický cestopis v němž poukazuje na tehdejší strnulé cestopisy plné předsudků a scénáristických klišé, které nám nemohou ani nastínit život vzdálených kultur. Dále se soustředí na politicky levicově orientované filmy. V díle Dopis ze Sibíře jsou tři série stejných záběrů s různým komentářem, jež tak pokaždé vyvolávají jiný účinek.

Jean Rouch na sebe strhl pozornost svým kontroverzním filmem Šílení mistři natočeným v Ghaně. Ve filmu se objevuje rituál kmene kněží Hauka při kterém se jeho účastníci dostávají do transu a berou na sebe podobu kolonialistů. Film se tak stává jedinečným svědectvím pocitů vyvolaných imperialistickým útlakem. Snímek Já černoši se zabývá dopadem kolonialismu na třetí svět. Jeho hrdinové napodobují chování lidí ze západu. Rouch klade důraz na rozdílnost



kultury Evropy a obyvatel Pobřeží slonoviny a varuje před změnou této kultury k obrazu západních zemí. Dokončený sestřih promítnul hlavnímu hrdinovi Edwardovi G. Robinsonovi a jeho komentář nahrál a připojil k filmu.

Jean Rouch dělal filmy pro lidi, o kterých natáčel a pro sebe. Byl antropolog, který využíval kameru jako zápisník pro jedinečný záznam své zkušenosti s danou kulturou. Estetická stránka děl jej ani ostatní etnografy nezajímala. Autenticita zkoumaného byla vždy důležitější než technická pravidla, kterými se nenechal nijak omezovat.

Proto byl osloven právě on, aby vyzkoušel ultra lehkou synchronní kameru vyrobenou u Mathota a Éclair, což byl jeden z kroků k převratným změnám na poli dokumentárního filmu. (Thompson, 2007)

## 4 REVOLUCE V TECHNICE

Již ve třicátých letech minulého století filmaři používali 16 mm kamery původně určené spíše pro amatéry k tvorbě experimentálních filmů. Během války tato technika dobře sloužila k zaznamenávání událostí na frontě, což přispělo k jejímu dalšímu zdokonalení.

Po skončení války byl tento formát již plnoprávně využíván pro experimentální a především dokumentární filmy. V padesátých letech již existovaly plně profesionální 16 mm kamery. Neustále docházelo ke snižování jejich hmotnosti. Kameramani již nebyli nuceni natáčet pouze ze stativu. Mohli kameru uchopit a rychleji pronásledovat realitu, častěji měnit pozici kamery a úhly snímání, sledovat akci průhledovým hledáčkem nebo také používat transfokátor.

Naopak se zvukem byla situace ještě docela složitá. Optické nahrávání přímo na filmový pás umožňovalo pořídit kontaktní zvuk. Komplikované bylo však domíchání komentáře, hudby nebo ruchů. Později se zvuk snímal na magnetofonové pásky. Stále byl však problém se synchronizací.

Kolem roku 1958 již byly vyvinuty citlivější filmové materiály, lehké přenosné kamery, magnetofony s malými mikrofony. Částečně ještě přetrvávaly problémy se synchronizací a hlukem kamery. Tyto nové možnosti zásadním způsobem změnilu podobu dokumentárních filmů.

Použití lehčího a mobilnějšího zařízení umožnilo fungování menších štábů. Dokumentaristé již nechtěli pracovat s tradiční filmovou strukturou a scénářem.

„Nový dokument chtěl zkoumat jednotlivce, sledovat krok za krokem proměny situací, nalézat bezprostřední dramata a psychologické odhalení. Místo inscenovaných scén doplněných komentářem dával přednost ději, který se přirozeně rozvíjel a protagonistům umožňoval, aby hovořili sami za sebe.“  
(Thompson, 2007)

## 5 JEDNOTLIVÉ PROUDY

„Měli bychom mít dynamickou koncepci realismu, brát jej jako jistou pravdivost ve způsobu vidění a chápání rychle se měnícího světa, přičemž tato pravdivost může být nápomocna těmto změnám v zájmu míru, lidského pokroku, odstranění bídy a krutosti, v zájmu jednotného světa. Musíme zaujímat stanoviska.“ Paul Strnad (Gauthier, 2004)

Podle Gauthiera můžeme toto období definovat trojúhelníkem: historická zkušenost - technický pokrok – svoboda tvorby a také třemi aktivními póly ONF v Montrealu, Comité du film ethnographique v Paříži a Leacockovu a Drewovu skupinu ve Spojených státech.

## 5.1 Candid Eye

V Kanadě vzniklo hnutí Candid Eye (Upřímné oko). Jeho anglicky mluvící část režisérů využívala často utajené kamery, děj filmů byl založen na pozorování a vyhýbal se dopředu plánovanému scénáři. Zastávala koncepci „upřímné“ kamery snímající neinscenované a náhodné jevy.

Nejvýraznější postavou frankofonních filmařů byl bezesporu Michel Brault. Tento vynikající kameraman často využíval širokoúhlé objektivy a pohyblivou kameru. Francouzští režiséři nebyli tak objektivní jako jejich kolegové z Ottawy, často se ve svých filmech jednoznačně zastávali běžných lidí, o kterých natáčeli.

„Nic nemůže být reálnějšího než stařec líčící událost, kterou sám zažil. Fakta sama často nemusejí mít žádnou zvláštní hodnotu, ale má ji jejich vyličení.“  
Perrault (Thompson, 2007)

„Ze setkání mezi Perraultem, mužem s magnetofonem, a Braultem, mužem s kamerou, vznikne v roce 1963 film *At' svět kráčí dál*, který je považován nejen za manifest, ale hlavně za mistrovské dílo celého období, plného intenzivní tvorby.“ (Gauthier, 2004)

## 5.2 Direct cinema

Významnými osobnostmi hnutí Direct cinema ve Spojených státech byli Leacock a Robert Drew, kteří se prosadili především svým filmem *Primárky*. Krátkometrážním snímkem o volební souboji dvou kandidátů na prezidentský úřad natočený s do té doby nevídanou vizuální autenticitou.

Kameraman Leacock byl ceněn pro svůj charakter záběrů a často srovnáván s Michelelem Braultem. Nemnoho scén tohoto díla bylo pořízeno s kontaktním zvukem a místo vysvětlujícího komentáře byly použity zprávy z průběhu kampaně.

Jeich tvorba byla ve Spojených státech určena především pro televizi. Drewovou vizí bylo dostat do televizního vysílání „reportážní dramatický realismus“.

Organizace Drew Associates si najímala Leackoka, Davida a Alberta Mayslese, Dona Pennebaker a další. Drew z nich vytvářel nezávislé štáby sledující události současně z různých míst. Každý z kameramanů měl značnou nezávislost pro své svobodné vyjadřování a zaujímání stanoviska ke snímané realitě.

Poté až prostřednictvím křížového střihu Drew vytvářel konfrontaci jednotlivých situací a tzv. krizovou strukturu. Ta se skládala z počátečního konfliktu, následného napětí v očekávání a výsledný závěr.

Robert Drew prohlásil: „V každém z nich nastane okamžik, kdy je člověk vystaven napětí, nátlaku nebo vyzrazení a musí učinit rozhodnutí. Právě tyto momenty nás zajímají nejvíc.“ (Thompson, 2007)

Leacock se snažil v praxi zavést to čemu říkal „nekontrolovaný film“. Principem bylo nijak nezasahovat do děje, být nenápadný jako šedivá zeď a nechat tak aktéry zapomenou, že jsou filmováni.

Účelem nekontrolovatelného filmu, jak tvrdí Leacock, je „objevit důležité aspekty naší společnosti pozorováním toho, jak se věci skutečně stanou,

v protikladu k obvyklému mínění o tom, jak by se podle všech předpokladů měly stát“. (Thompson, 2007)

### 5.3 Cinéma-Vérité

Ve Francii se spojily tři jedinečné osobnosti - etnograf Jean Rouch, kameraman Michael Brault a sociolog Edgar Morin, aby spolu vytvořily Kroniku jednoho léta. Ta se stala manifestem Cinéma-Vérité.

Jejím cílem bylo zachytit „autentičnost života, tedy jakousi neredukovatelnost, jež se nachází ve věrném zachycení skutečnosti.“ (Gauthier, 2004)

Na rozdíl od svých kolegů v jiných zemích autoři tohoto filmu do děje aktivně vstupují prostřednictvím svých otázek a komentářů.

Jean Rouch: „Je tedy třeba ukázat skutečnost na jevišti jako Flaherty (režírování skutečného života), nebo ji filmovat, aniž o tom má tušení, jak činil Vertov (život zachycený z nenadání).“ (Gauthier, 2004)

I v tomto případě je film ve zvukové stopě doplněn o reakci protagonistů.

Z podobného námětu vznikl i další film Chrise Markera Pařížský máj.

Toto období je plné technických zlepšení, která umožnila filmařům pracovat svobodně v malých štábech nebo dokonce i jednotlivcům. V žádném případě by však nevznikla takováto umělecká díla bez tvůrčího nadání autorů.

Následně byly inspirací pro mladé generace režisérů hraného filmu především pro nové vlny.

„V průběhu šedesátých let snímání teleobjektivy, diskontinuitní střih a komplexní pohyby kamery nahradily hloubkovou kompozici, která byla běžná před druhou světovou válkou.“ (Thompson, 2007)

## 5.4 Odkaz Direct cinema

Na počátku sedmdesátých let opět vstupuje do dokumentárního filmu politická angažovanost a v desetiletí následujícím už představuje hlavní náplň tohoto filmového odvětví.

Vliv hnutí Direct cinema pokračuje i v dalších letech. Jeho techniky se praktikovaly v průběhu celých sedmdesátých a osmdesátých let. Ne však již s takovou silou. Našla se i spousta pochybovačů, kteří tvrdili, že realita je neuchopitelná.

Vůdčí osobnosti tohoto období Wiseman a Depardon se drží postupů Direct cinema. Nearanžují scény a raději přivádí diváka přímo do dění, což jim umožňuje zachytit bezprostřední realitu. Oba autoři ve svých filmech zauímají nestranné nenápadné postavení v duchu americké tradice.

Wiseman se zabývá problematikou společenských institucí, jako nástrojů manipulace. Film skládá z jednotlivých obyčejných situací. Výběrem a řazením těchto obrazů, které staví do kontrastu vytváří jedinečný autorský pohled, jež sám nazývá „mozaikovou strukturou“. (Thompson, 2007)

Naopak Claude Lanzman ve svém díle Šoa, o nacistickém vyhlazování Židů, klade aktérům provokativní otázky, aby z nich dostal jedinečnou výpověď o těchto historických událostech.

Dokumentární styl sedmdesátých let vycházející z direct cinema již není tak radikální. Běžné jsou rozhovory doplněné o archivní záběry, hudební doprovod, titulky i komentář. Vznikají tak díla plná autenticity, autorského pohledu, ale historického základu.



## 5.5 Kritika hnutí

Hnutí Direct cinema, Cinéma-Vérité i Candid Eye zásadním způsobem proměnilo podobu dokumentárního filmu. V následujících obdobích se principy těchto hnutí staly základem tvorby.

Pozdější období je charakteristické vyšší tolerancí k projevům populární kultury v umění. Vznikají umělecké proudy jako například pop art. Modernistické myšlenky „vysokého umění“ již přestávají být naplňovány. Umělci se soustředí na masovou kulturu. Toto období je také typické karikováním všeho předešlého.

Hnutí filmu a pravdy – „Cinéma Vérité“ bylo zpochybňováno nedlouho poté, co ho Jean Rouch v roce 1961 vyhlásil. Slovní spojení odkazovalo na Vertovovo Kino Pravda. Historik filmového umění Georges Sadoul částečně způsobil toto nedorozumění když chybnou interpretací uváděl titul magazínu Kino Pravda za Vertovovo prohlášení. Tato situace vyvolala mnoho polemik o možnosti zachycení pravdy i v dalších letech. I přesto i nadále řada režisérů své filmy označovala Cinéma Vérité.

Objevila se však i tvrdá kritika především ze strany postmodernistů – post-structuralistů.

Postmodernisté se zabývali otázkami typu: Může dokumentární film zaznamenat a odhalovat jevy skutečného světa a přinášet poznatky o realitě?

„Postmoderní epistemologové a neopragmatici jako Stanley Fish či Richard Rorty odmítají osvícené poznatky pravdy, reality či objektivitu s argumentem, že neexistují důkazy, jež by nám umožnily rozlišovat zdání od reality, pravdu od lži a rétoriku od informace.

Podle Baudrillarda se brodíme postmoderní „hyperrealitou“, v níž je pravda jednoduše tím, na čem se média momentálně shodnou.“ (Plantinga,)

Postmodernisté tak jasně dávají najevo, že jakékoli poznání a zprostředkování reality prostřednictvím dokumentárního filmu je nemožné. Definují dokument jako užití filmových technik „zajišťující či lépe předstírající důvěrný vztah ke skutečnosti.“ (Plantinga,)

Poststrukturalisté označují filmaře jako toho, kdo „naivně chystá na diváka psychologické a ideologické pasti (film „umist’uje“ diváka)“. Divák je generalizován a chápán, jako osoba snadno manipulovatelná bez vlastního názoru a bez jakéhokoliv rozlišení podle pohlaví, věku nebo vzdělání.

Tato snaha o poznání a předání informací údajně pochází s touhou ovládnout druhého.

Proti tomuto se staví tzv. instrumentalisté. Podle nich „obrazy ani dokumenty obecně nemají univerzální ideologický dopad, ale poskytují celkem neutrální nástroje, které mohou být použity k řadě různých účelů.“

Podle Renova pokud se snažíme zaznamenat určitou situaci prostřednictvím kamery, „výsledkem je samozřejmě zprostředkovaný záznam, protože je důsledkem několika zásahů, které se nutně vsunují mezi filmový znak (to, co vidíme na obrazovce) a jeho referent (to, co ve skutečnosti existovalo)“. (Plantinga,)

Není tím myšlena autorova subjektivita, ale samy dokumentární techniky a formy údajně reprezentují neviditelné konvence. Podle postmodernistů je v každém díle kromě jeho obsahu ještě ukryt i „přesvědčivý apel vyzívající publikum, aby danou společenskou či politickou perspektivu mlčky akceptovalo.“ (Thompson, 2007)

I když tyto názory panovaly především mezi filmovými kritiky a teoretiky, objevil se i takzvaný Metadokument. Ten kriticky reflexivně zkoumal vlastní žánr. Například snímek *Atomic Cafe* z roku 1982, použitím archivních materiálů z dob studené války, poukazuje na to, jak na obou stranách populární média podporují tuto politiku. Vznikají také snímky s tématem nemožnosti realizovat zamýšlený filmový projekt.

Je pravda, že těžko může být záběr ekvivalentem scény, ale to si snad každý divák uvědomuje. Ví, že nafilmovaná scéna je pouhým záznamem dané skutečnosti, ale i tak nám poskytuje mnoho audiovizuálních informací. Důležité je v jaké míře dojde k ovlivnění samotným autorem, ale to neznamená, že to divák

automaticky pasivně přijme a vezme si za své. Zde opět postmoderní teorie naráží na problém diváka a jeho úsudku.

## 6 ZÁVĚR

Určitě není možné takto nad dokumentárním filmem zlomit hůl. I když dosažení objektivní pravdy nebo zaznamenání reality není možné, jistě je nezbytné se pokoušet k ní přiblížit. Pokládat divákovi otázky tak, aby si sám dával odpovědi. Cílem cesty není pravda, ale její hledání.

„Dokumentarista by měl také objevovat svou Ameriku, mít povahu autentického objevitele, který je tváří v tvář neznámému schopen zbavit se předsudků a zažitých přesvědčení, zkrátka získat skutečně vědeckého ducha. (Gauthier, 2004)

„Filmař se musí pokusit proniknout našimi představami, pověrami, předsudky a konvencemi, jimiž si filtrujeme skutečnost a vmést nám do tváře jeden z divů světa – svět sám, člověka jak doopravdy je; a jsou to často nemilosrdné odhalení lidské malosti, omezenosti a ubohosti.“ (Drvota, 1996)

Dokumentarista pracuje podobně jako detektiv. Provádí výslechy svědků, zkoumá místo činu a důkazy. Musí mít povahu bojovníka, který hájí objevenou pravdu popřípadě slabšího před silnějším.

„Dokumentární film se vymezuje ve vztahu k životu, což mu umožňuje potvrdit svou odlišnost, ve vztahu k hranému filmu se pokouší profitovat z jeho ohromného stínu a konečně ve vztahu k technice, jednou upřednostňované, jindy upozaděné kvůli podstatné otázce autentičnosti. Z této blízkosti i odmítání se rodí nejrůznější proudy, které lze poté pouze utřídít, ty nejvytrvalejší i ty jepičí, a uvědomit si na nich všechny nástrahy dokumentární tvorby.“ (Gauthier, 2004)

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Gauthier, G.** *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Jihlava, Akademie múzických umění 2004. s. 9 – 41, 88 – 113, 179. ISBN 80-7331-023-6
- Adler, R.** *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha, Filmová a TV fakulta AMU 2001. s. 17. ISBN 80-85883-72-4
- Drvota, M.** *Základní složky filmu*. Praha, Národní filmový archiv 1996. s. 70. ISBN 80-7004-076-9
- Plantinga, C.** Dva přístupy k pohyblivým obrazům a rétorice dokumentu. *Revue pro dokumentární film*. Jihlava, Jihlavský spolek amatérských filmařů. s. 123 – 138.
- Thompson, K., Bordwell, D.** *Dějiny filmu*. Praha, Akademie múzických umění 2007. s. 192, 193, 365, 366, 455, 493 – 504, 601 – 611, 627, 762. ISBN 978-80-7331-091-2