

Autorské postupy v českém sociálním dokumentárním filmu

BcA. Jaroslav Beran

Diplomová práce
2021



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Jaroslav Beran**
Osobní číslo: **K19418**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část:**
Autorské postupy v českém sociálním dokumentárním filmu
2. Praktická část:
Režie audiovizuálního díla, nebo soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., nebo scénář v rozsahu nad 70 stran či dva scénáře v rozsahu 20-30 stran

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Scénář v rozsahu nad 70 stran, nebo dva scénáře v rozsahu 20-30 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o diplomové práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Seznam doporučené literatury:

- ADLER, Rudolf. Cesta k filmovému dokumentu. 3., rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta, 2001. 90 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-72-4.
- ŠTOLL, Martin a kol. Český film: režiséři-dokumentaristé. 1. vyd. Praha: Libri, 2009. 695 s. ISBN 978-80-7277-417-3.
- TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a TŘEŠTÍK, Michael. Časosběrný dokumentární film. Vydání první. Praha: NAMU, 2015. 176 stran. ISBN 978-80-7331-355-5.
- TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a KOSATÍK, Pavel. Sběrná kniha. Vydání první. V Praze: Paseka, 2017. 335 stran. ISBN 978-80-7432-752-0.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

Vedoucí teoretické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. Mgr. MgA. Jan Gogola**
Ateliér Audiovize

Datum zadání diplomové práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání diplomové práce: **21. května 2021**



L.S.

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

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;
- podle § 60 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 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;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 31.7.2021

Jméno a příjmení studenta: Jaroslav Beran

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá českým sociálním dokumentárním filmem se zaměřením na autory Helenu Třeštíkovou, Olgu Sommerovou a Víta Klusáka. Rozebírá jednotlivé dokumentární mody a přiřazuje k nim české sociální dokumentární filmy. Zabývá se tvorbou jmenovaných autorů a analyzuje jejich autorské postupy. V druhé části této práce autor rozebírá svůj absolventský film *Návrat do života*. Sděluje své zkušenosti z natáčení a přirovnává je ke zkušenostem zmíněných autorů.

Klíčová slova: Dokumentární sociální film, analýza, autorské postupy, Helena Třeštíková, Olga Sommerová, Vít Klusák, dokumentární mody

ABSTRACT

This work deals with Czech social documentary film focusing on the authors Helena Třeštíková, Olga Sommerová and Vít Klusák. It analyzes individual documentary modes and assigns Czech social documentaries to them. It deals with the creation of mentioned authors and analyzes their authorial procedures. In the second part of this work the author discusses his graduate film *Návrat do života*. He shares his experiences from filming and compares them to the experiences of the mentioned authors.

Keywords: Documentary social film, analysis, authorial procedures, Helena Třeštíková, Olga Sommerová, Vít Klusák, documentary modes

Děkuji panu docentovi Janu Gogolovi, že si vzal na starost vedení mé diplomové práce a věnoval tak vlastní čas mému profesnímu vývoji.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 DOKUMENTÁRNÍ FILM	12
1.1 SOCIÁLNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM	14
1.1.1 Dokumentární film se sociální tematikou	14
1.1.2 Osobní portrétní dokument	16
2 MODY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	18
2.1 VÝKLADOVÝ MODUS	18
2.2 PARTICIPAČNÍ MODUS.....	19
2.3 REFLEXIVNÍ MODUS.....	20
2.4 PERFORMATIVNÍ MODUS.....	20
2.5 OBSERVAČNÍ MODUS	22
2.6 POETICKÝ MODUS	23
2.7 MODY VE FILMECH HELENY TŘEŠTÍKOVÉ, OLGY SOMMEROVÉ A VÍTA KLUSÁKA	23
3 REŽIJNÍ A TÉMATICKÉ UCHOPENÍ ČESKÉHO SOCIÁLNÍHO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	25
3.1 HELENA TŘEŠTÍKOVÁ.....	25
3.2 OLGA SOMMEROVÁ	27
3.3 VÍT KLUSÁK.....	28
II PRAKTICKÁ ČÁST	30
4 FILM NÁVRAT DO ŽIVOTA A SROVNÁVÁNÍ AUTORSKÝCH POSTUPŮ HELENY TŘEŠTÍKOVÉ, OLGY SOMMEROVÉ A VÍTA KLUSÁKA	31
4.1 FUNGOVÁNÍ ŠTÁBU NA PLACE	33
4.2 VZTAH REŽISÉRA A ÚČINKUJÍCÍCH	33
4.3 REŽIJNÍ VEDENÍ ÚČINKUJÍCÍCH A ŠTÁBU	37
4.4 ETIKA V NALOŽENÍ S NATOČENÝM MATERIÁLEM	41
4.5 STYLICKÁ STRÁNKA DOKUMENTU.....	44
4.6 PRŮBĚŽNÉ POSTPRODUKČNÍ PRÁCE BĚHEM NATÁČENÍ.....	46
ZÁVĚR	48
SEZNAM ZDROJŮ A LITERATURY	49

ÚVOD

V poslední době mě zaujala režijní práce na dokumentárním filmu. Momentálně pracuji na sociálním časosběrném dokumentárním filmu s pracovním názvem *Návrat do života*. Jedná se o časosběrný dokument, který sleduje sociálně slabé jedince v rámci projektu *Housing First*. Jedná se o projekt města Otrokovice, ve kterém sociálně slabí jedinci prvně dostanou městské byty a následně jim sociální pracovníci pomáhají se socializací. Právě díky pevnému zázemí se tak předpokládá lepší socializace. Tento celosvětový projekt probíhá i v jiných tuzemských městech (Brno, Jihlava a další).

Baví mě na tomto dokumentárním filmu, že točíte realitu, kterou postavám dopředu nenaplánujete podle scénáře. Ač je režisér na natáčení dopředu připravený, vždy musí improvizovat, protože sociální herci zrovna prožívají určité emoce nebo vám na otázku odpoví jinak, než předpokládáte. Konkrétně u tohoto dokumentu mohu nahlédnout do jiné sociální třídy a prožívat s nimi jiné životy.

Rozhodl jsem se, že i ve své teoretické práci se budu zabývat sociálním dokumentárním filmem, z důvodu propojení praktické a teoretické zkušenosti. Budu se zabývat autorskými postupy českého sociálního dokumentárního filmu, konkrétně autorů Heleny Třeštíkové, Olgy Sommerové a Vít Klusáka. Tyto autory jsem si vybral, protože patří k nejvýznamnějším postavám novodobých dějin českého dokumentárního filmu, ale také z důvodu různorodosti v přístupech či z důvodu generačního rozdílu mezi Helenou Třeštíkovou, Olgou Sommerovou na jedné straně a Vítem Klusákem na druhé straně. Budu zkoumat jejich autorské postupy, včetně spolupráce s účinkujícími apod. Informace budu čerpat z literatury a z odpovědí na mé otázky od těchto autorů. Jejich odpovědi budu do práce přidávat tak, aby reflektovaly téma, které zrovna rozebírám. Bude to jakýsi dialog mezi mnou, Helenou Třeštíkovou, Olgou Sommerovou a Vítem Klusákem. Cílem je získat inspiraci pro vlastní rozvoj a pro (nejen) začínající dokumentaristy. Čtenář by měl získat užitečné informace z hlediska řemeslné stránky nebo například i z hlediska psychologie, jejíž znalost je při práci s účinkujícími důležitá. Chci při psaní diplomové práce nabrat inspiraci pro můj dokumentární film, a naopak díky své zkušenosti z natáčení přispět teoretické práci. V první části práce budu definovat dokumentární film obecně, pak konkrétněji sociální dokument. Následně budu rozebírat jednotlivé mody dokumentárního filmu a budu k nim přiřazovat české sociální dokumentární filmy. Pak se práce omezí na již zmiňované tři autory českého sociálního dokumentárního filmu a bude analyzovat jejich tvorbu. V druhé části práce budu rozebírat svou režijní práci. Můj autorský postup pak budu srovnávat s postupy vybraných zkušenějších autorů.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Dokumentární film

Hned na začátku této práce se pokusím definovat, co je to vůbec dokumentární film, a jak lze definovat jeho subžánr “sociální dokument“. Vždy, když se jedná o umělecké dílo, je těžké ho zařadit do určité kategorie. Žánry se mezi sebou prolínají a výsledné dílo ovlivňuje také autorova osobnost. Antonín Navrátil ve své knize *Vývoj čs. dokumentárního filmu* píše: *Dokumentární film lze chápat dvojím způsobem. Jednak velice široce – jako oblast dokumentární (nehrané) kinematografie, jejichž tvůrci (na rozdíl od tvůrců hraného filmu) pracují dokumentární metodou zobrazování jevů skutečnosti, a která v bližší specifikaci zahrnuje celou škálu druhů a žánrů. A jednak velice úzce – jen jako film, který dokumentární metodou ztvárňuje sociální problematiku.*¹ Ač se Antonín Navrátil přiklání více k prvnímu způsobu, vidím zde jeden zásadní problém. A to, co lze považovat za skutečnost. Přesto, že autoři snímají nehranou situaci, už jenom jejich přítomností narušují danou realitu. Autoři ovlivňují polohu kamery, rakurs vůči snímanému objektu, moment, který zachytí, který nikoliv, atd. Pokud si je navíc snímaná osoba vědoma přítomnosti štábu, vždy dochází k určitému ovlivnění vystupování, než kdyby o štábu nevěděla. Druhá varianta je zase příliš omezující. Co když se bude jednat o film pojednávající o vesmíru či o přírodních jevech nevztahující se k lidské existenci? To přeci také může být dokumentární film. Kniha *Vývoj čs. dokumentárního filmu* vyšla již v roce 196 a od té doby dokumentární film ušel dlouhou cestu. Proto se mi zdá příhodné poukázat na to, že definovat dokumentární film není tak snadné. Obzvláště, když dochází v čase k postupnému vývoji autorských postupů a k prolínání hraného a dokumentárního filmu. V textu je použit termín: “pracovat dokumentární metodou“. Tady nacházím další úskalí, protože dokumentární metodou může pracovat i hraný film. Například na tom bylo založené filmařské hnutí Dogma 95.

O další definici se pokusil Bill Nichols ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* (2010).

1) NAVRÁTIL, Antonín, 1968. *Vývoj čs. dokumentárního filmu: určeno pro posluchače dokumentární tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, str. 3

Ve svém textu se snaží nalézt především rozdíl od hraného filmu: „*Dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a cití známá fakta; neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo, než alegoricky. Fikční narativy jsou ve své podstatě alegoriemi. Vytvářejí světy, jež nahrazují svět živý. ...dokumentární obrazy obecně zachycují lidi a události, které patří k světu, jež sdílíme, spíše než by ukazovaly postavy a děje vymyšlené kvůli příběhu, jenž se k našemu světu vztahuje nepřímo či alegoricky.*“²

Bill Nichols však ve své práci následně přiznává, že definice dokumentárního filmu je vlastně nenastavitelná: „*Dokumentárním filmům není vlastní žádný stanovený soubor kinematografických postupů, nezabývá se žádnými předem danými tématy, nedrží se žádného jednotného rámce forem či stylů. Dokumentární filmová praxe je prostorem, v němž se věci neustále mění. Tvůrci volí alternativní přístupy, osvojují si je, anebo od nich opouštějí. Typická díla stojící v popředí bývají napodobována, aniž by se vytvářely přesné kopie. Objevují se nové formy, jež zpochybňují konvence, které dosud určovaly hranice dokumentárního filmu a jež posouvají stávající hranice a někdy je i zcela mění.*“³

I když se nedá dokumentární film přesně definovat, pořád převažují určité rysy, které odlišují dokumentární film od filmu hraného. V dokumentárním filmu se většinou setkáme s neherci a s reálnými lokacemi. Postavy jsou sami sebou a nepředstavují někoho jiného (výjimky rekonstrukcí). Přesné repliky herců a některé události vznikají až při natáčení. Také můžeme říci, že případné stylizační a fikční postupy jsou součástí filmu. Existují samozřejmě výjimky, ale ve většině případů je dokumentární film odlišitelný od filmu hraného.

2) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 27

3) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 34-35

1.1 Sociální dokumentární film

K sociálním dokumentárním filmům řadíme ty filmy, které se zabírají společenskými vztahy, souvislostmi, či sociální politikou. Většinou se jedná o vztah člověka a společnosti. Může jít o témata práce, nezaměstnanosti, bezdomovectví, rodiny, bydlení, svobody, sociální deprivace, nerovnosti mužů a žen atd. Jedná se o témata, v jejichž rámci vstupuje do života jedinců společnost. Někdy se však nejedná o figurativní filmy. Může jít i o filmy zabývající se například architekturou.

Bill Nichols rozděluje sociální dokumentární film na dvě kategorie. První jsou dokumentární filmy se sociální tematikou a druhou kategorií jsou osobní portrétní dokumenty.

1.1.1. Dokumentární film se sociální tematikou.

Bill Nichols ve své knize popisuje tento druh dokumentárního filmu: „*Dokumentaristika zaměřená na sociální problematiku nahlíží veřejná témata ze sociální perspektivy. Jednotlivci, kteří byli pro film vybráni, ilustrují či nabízejí určitý úhel pohledu na daný problém.*“⁴

Osoby vystupující v těchto dokumentech dostávají většinou prostor jen z hlediska daného sociálního problému. K zaměření na konkrétní život jedince dochází spíše výjimečně. „*Někdy se jeden či dva jednotlivci stávají branou k širší sociální problematice. V takovém případě může dojít k vývoji postavy, obvykle však pouze minimálnímu, neboť primární význam jedince spočívá v tom, co nám může sdělit o oné širší problematice.*“⁵

4) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 258

5) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 258 – 259

Tento druh dokumentárního filmu je typický pro dřívější tvorbu Olgy Sommerové, která se zabývá například tématy o nerovném postavení žen ve společnosti. Jedná se například o film *O čem sní ženy*. Ve filmu vystupuje několik žen, které vypovídají o tomto tématu. Jedná se tedy o přiblížení problematiky z různých perspektiv: „*V domácnosti jsem prožila dvacet let svého života a musím říct, že statut ženy v domácnosti je naprosto mizernej. Vlastně ze začátku mě to tak traumatizovalo, že jsem měla komplexy méněcennosti. ... - Tak žena, která nese základní tíhu života a základní vliv na děti, tak je často považována za příživnici, nebo za někoho, koho muž živí.*“⁶

Olga Sommerová natočila další filmy na téma nerovnost muže a ženy: *O čem sní muži*, *S tebou, táto*, *Samoživy atd.*

Tento typ dokumentu je typický i pro Víta Klusáka. Podle slov Olgy Sommerové Vít Klusák odhaluje skryté společenské děje a tím otevírá oči společnosti. Například ve filmu *V Síti* (spoluautorka Barbora Chalupová) otevřel téma zneužívání nezletilých na internetu. Dále sem patří filmy: *Život a smrt v Tanvaldu*, *Dělníci bulváru* či *13 minut*. Filmy Heleny Třeštíkové jsou často na hranici mezi dokumentárním filmem se sociální tematikou a mezi portrétním dokumentem. Například *Manželské etudy* se dají zařadit do této kategorie dokumentárního filmu se sociální tematikou, protože jsou zde kolektivní postavy. *Manželské etudy* řeší témata manželství a o sociální podmínky. Také zde můžeme zařadit dvě série cyklu *Ženy na přelomu tisíciletí*, kde je opět kolektivní postava. Cyklus znázorňuje vzorek žen a jejich postavení ve společnosti na přelomu tisíciletí v různých kontextech. O různých sociálních tématech, které hýbou českou veřejností, pojednává cyklus *Český žurnál*, na kterém se podílelo několik autorů. Vít Klusák se podílel na tomto cyklu jako autor i jako jeden z vedoucích projektu.

6) *O čem sní ženy* [film]. Režie Olga SOMMEROVÁ. Česko: Česká televize, 1999. Délka 58 min.

1.1.2 Osobní portrétní dokument

Zatímco v dokumentech se sociální tematikou převažují souvislosti nad perspektivou jedince, v portrétech převažuje perspektiva jedince nad společenskými souvislostmi. Bill Nichols ve své knize tento druh dokumentu konkretizuje: „*Osobní portrétní filmy se zaměřují spíše na témata individuální nežli sociální. Když se jim to podaří, na příběhu konkrétního člověka poznáváme širší sociální téma. Představují další způsob, jak se posunout od jednotlivého k obecnému. ...Pokud se v osobních portrétech nepřímou připomínají širší sociální témata, zůstávají v pozadí. Jednotliví lidé zachycení v těchto filmech dosvědčují nebo mlčky prožívají podstatné téma, aniž by je nutně identifikovali.*“⁷

Osobní portrétní dokument točí z velké části Helena Třeštíková, která se zabývá časosběrnou metodou, především obyčejných lidí. Její filmy jsou však často na hraně s dokumentárním filmem se sociální tematikou. Film *Katka* je portrétní film o drogově závislé ženě, ale řeší se v něm společenská témata ohledně narkomanů, například dostupnost drog apod.

Film *Mallory* je o bývalé narkomance, která hledá novou cestu v životě. Ve filmu se otevírá téma o vztahu mezi sociálně slabým jedincem a státními institucemi. Film *René* je portrétní film o recidivistovi, zároveň také pojednává o sociálních a politických tématech. Ve všech těchto filmech se potkává sociální téma s jedinečným osobním životem protagonisty.

V poslední době se zaměřuje na osobní portrétní dokumenty Olga Sommerová. Její film *Věra 68* vypráví příběh Věry Čáslavské, sportovní gymnastce a sedminásobné olympijské vítězce. Ač je ve filmu sociální kontext, konkrétně komunismu, film se více zaměřuje na její úspěchy a slávu. Portrétní film natočila již v roce 1992 s názvem *Máňa*. Následně se k tomuto filmu vrátila v roce 2003, kdy natočila film *Máňa po deseti letech*. Filmy pojednávají o recidivistce, která nedokáže žít mimo vězení. Jedná se o analogii k filmu Heleny Třeštíkové - *René*. Olga Sommerová však do tohoto filmu nekládá tolik sociálního kontextu jako Helena Třeštíková.

Vít Klusák natočil portrétní film *Svět podle Daliborka*, jehož protagonistou je český neonacista. V tomto filmu je však více dominantních postav.

7) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 260

Ve filmech Heleny Třeščíkové a Olgy Sommerové je dominantou jejich perspektivy člověk, a nikoliv úřady, statní představitelé či orgány. Vít Klusák naopak dává prostor i představitelům institucím. Většinou s vědomím, že se nejedná úplně o pozitivní postavy. Ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic* dává slovo tiskovému mluvčímu automobilky Petru Vaňkovi: „Jmenuji se Petr Vaněk a jsem tiskovým mluvčím a generálním manažerem vnějších vztahů společnosti Hyundai a s ohledem na své zaměstnanecké číslo 27, jsem jedním z pamětníků a veteránů této společnosti. – Pane Vaňku a kdybyste měl nějakou svou charakterovou vlastnost vyzdvihnout? – Pane Klusáku, na to se musíme připravit a ne mě postavit před kameru s touhle otázkou.“⁸

Podobně dává prostor představitelům různých institucí i ve filmu: *Český sen, Český mír, Dobrý řidič Smetana, V Síti, 13 minut*.

8) *Vše pro dobro světa a Nošovic* [film]. Režie Vít Klusák. Česko: Hypermarket Film, Česká televize, Avion Film 2010. Délka 82 min.

2 MODY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Tato kapitola stručně shrne jednotlivé mody dokumentárního filmu a uvede příklady na konkrétních českých sociálních dokumentech. K modům se práce bude vracet i v následující kapitole. Je potřeba upozornit, že většina dokumentárních filmů je kombinací dvou, nebo i více módů.⁹ Tato kapitola čerpá z knihy *Úvod do dokumentárního filmu* (Bill Nichols).

1.1 Výkladový modus

Výkladový dokument je zaměřený především na rétorický aspekt, který je upřednostňován před obrazovou stránkou. To neznamená, že tyto filmy nejsou esteticky zajímavé, ale znamená to, že obraz se podřizuje komentáři, který je pro výkladový dokument typický. Záběry se tak stávají doloženými argumenty komentáře, ale může tomu být i naopak. Často se setkáváme s komentářem mimo obraz. Komentátora pouze slyšíme, ale nevidíme. Divák si je však vědom, že komentátor není vystupující postavou ve filmu. Komentář ve výkladovém dokumentu je brán jako objektivní výpověď a předpokládá se, že tvrzení je doloženým faktem. Je to nejčastěji používaný mod v dokumentárním filmu. Setkáváme se s ním často v populárně vědeckých a naučných filmech. Jsou to například filmy o zvířatech, přírodních jevech, historických událostí apod.

V dnešním sociálním dokumentu není tento mod tak častý. V dobách, kdy se točilo na film a bylo tedy omezené množství materiálu a technika byla statická, byl tento mod téměř jediným způsobem, jak do filmu dostat informace. V televizích tento mod převládá dodnes. Je přehledný a snadno pochopitelný pro většinového diváka. Helena Třeštíková, Olga Sommerová, ani Vít Klusák tento mod v zásadě nepoužívají. To zejména proto, že se zabývají společenskými problémy, nebo osobními portréty lidí, kde je dáván zřetel na subjektivní názory, oproti objektivním faktům. Všichni tři autoři však používají rozdílné autorské postupy, ke kterým se postupně dostanu.

Ač se tento mod neobjevuje často v sociálním dokumentárním filmu, můžeme se s ním setkat v cyklu *Diagnóza*. Jedná se o cyklus, který seznamuje diváka s různými chorobami v souvislosti se zdravotnictvím. Jedná se o hraniční seriál mezi dokumentem a publicistikou.

9) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0. str. 158-159

2.2 Participační modus

S příchodem kontaktního zvuku v šedesátých letech 20. století se začíná objevovat participační mod. Přítomnost filmaře je zde patrná, aniž by musel být vidět: „*To, co se děje před kamerou, se stává charakteristickým znakem interakce mezi filmařem a subjektem.*“¹⁰ Situace před kamerou zrcadlí přítomnost filmaře a naopak. Typickým příkladem je rozhovor mezi postavou filmu a samotným filmařem. V častých případech ale filmař není vidět. Protagonista však reaguje na jeho otázky, které taktéž nemusí být v dokumentu slyšet.

Jedná se o často používaný mod v českém sociálním dokumentu. Používá ho jak Olga Sommerová, Helena Třeštíková, tak i Vít Klusák.

Ve filmu režisérky Olgy Sommerové *Samoživy* sledujeme jednotlivé výpovědi samoživitelek. Ty své příběhy vypráví přímo režisérce, která sedí vedle kamery a vidíme z ní vždy pouze část hlavy v levé, nebo v pravé kantně obrazu. Nevidíme jí nikdy do obličeje, ale cítíme její přítomnost, která může mít opodstatnění v tom, že je také žena a má tak pro danou problematiku pochopení. Což může mít samozřejmě i muž. Také její přítomnost v obraze vytváří určitou intimitou a empatii mezi ní a postavami.

V úvodu dokumentu Heleny Třeštíkové *Mallory* slyšíme hlas protagonistky, která pláče a během telefonátu si stěžuje režisérce na život. Jde cítit, že režisérka s protagonistka mají důvěrný vztah: „*Víš, co je na tom šílený? Že po mně neštěkne ani pes. Všichni říkají: ‚Fajn kámoška, ty vole, je s ní prdel.‘ Ale já to nejsem. Já jsem chtěla bejt ženská zas, víš, po dlouhý době ženská. Pro někoho bejt, pro někoho žít, s někým se dělit. I o ty debilní hovna jako jsou složenky. Je mi to líto, Heleno.*“¹¹

Zejména v posledních letech se můžeme často setkat i s dokumenty, kde režisér vystupuje přímo před kamerou. Takové dokumenty se začaly objevovat už od 60. let, u nás zejména pak později pod vlivem Karla Vachka, dokumentaristy a dlouholetého pedagoga na FAMU. Karel Vachek byl pedagogem na FAMU od roku 1993 a v roce 2002 vystřídal Olgu Sommerovou v pozici vedoucí katedry dokumentární tvorby. Jako vedoucí zde působil až do roku 2018. Inspiroval svou autorskou osobitostí, v čemž inspiroval spoustu svých studentů.

10) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 195

11) *Mallory* [film]. Režie Helena Třeštíková. Česko: Negativ, Česká televize, Aerofilm 2015. Délka 97 min.

Například právě Víta Klusáka. Tímto se Vachek spolupodílel na vzniku významné tendence v českém dokumentu v posledních dvou dekad, kdy pod výrazem autorský dokument, rozumíme tomu, že důležitější než zachycování reality, se stal pohled na svět konkrétního autora. Tento autorský přístup tak odlišuje výrazně tvorbu Víta Klusáka, od tvorby Heleny Třeštíkové a Olgy Sommerové.

2.3 Reflexivní modus

Jedná se o dokumentární druh filmu, který ukazuje sám na sebe. Je to jakýsi film ve filmu. Nejedná se o čistý záznam reality. Bere se v potaz to, že autor vnímá realitu určitým způsobem. „*Tentokrát nesledujeme filmaře, jak se zabývá sociálnímu herci, ale všímáme si, jak se tvůrce věnuje nám, nemluví pouze o žitém světě, ale rovněž o problematice toho, jak jej ztvárnit.*“¹² Dodává: „*Reflexivní modus si je ze všech modů reprezentace sám sebe nejvíce vědom a sám sebe nejvíce zpochybňuje.*“¹³

V dokumentárním filmu Víta Klusáka a Barbory Chalupové *V Síti* se dostáváme do studia, které se vydává za tři dětské dívčí pokojíčky. Odsud tři herečky, které se vydávají za nezletilé dívky, volají se sociálními predátory. Divák pozoruje jejich reálný rozhovor a je si vědom, že ze strany dívky se jedná o inscenaci. Divák sleduje i samotné tvůrce při reakcích a režírování dívek. Sleduje, jaké si filmaři nastavili pravidla pro natáčení. Tvůrci jsou zachyceni i při úvahách nad postupem filmu nebo se objevují v závěrečné konfrontaci s jedním z predátorů.

Helena Třeštíková a Olga Sommerová používá tento modus minimálně.

2.4 Performativní modus

Performativní dokumenty vycházejí ze zkušenosti samotného autora. „*Performativní dokumenty se soustředí na intenzivní emoce vyjádřené zkušenosti a poznání, aniž by se pokoušely tvořit něco hmatatelného. Rozhodnou-li se k nějakému činu, je to proto, aby nám přiblížily pocit, jaké to je, být v určité situaci.*“¹⁴

12) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 208

13) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 212

14) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 218

Domnívám se, že performativní modus však nabízí více než zmiňuje Bill Nichols. Myslím, že performativní filmy jsou založené i na otevřených situacích. Aktér nebo režisér musí jednat a reagovat. Je to typické pro filmy Víta Klusáka.

Vít Klusák: „*Skýtá překvapivější vyprávěcí možnosti a prostor pro intervenci do situací.*“

Ve filmu *Svět podle Daliborka* přerušuje Klusák v Osvětimi protagonistu a vstupuje zpoza kamery do záběru: „*Jak můžeš mít tu drzost, že tady napadneš svědectví někoho, kdo viděl, že za noc zmizelo pět tisíc lidí? Jak můžeš mít tuhle nestoudnou drzost to říkat někomu do očí, komu tady zahynul tatínek? - Ale já si myslím... – Jak můžeš stát vedle své mámy a tohle to říkat dámě, která přežila továrnu na smrt dvacátého století?*“¹⁵

Vít Klusák intuitivně zasahuje do situace. Nesděluje své názory přímo na kameru, ale sděluje je skrz své otázky, které pokládá protagonistům. V tomto případě se jedná o řečnické otázky.

Vít Klusák: „*Situace v Osvětimi byla tehdy asi padesátá naše hádka na tohle téma. Z dnešního pohledu vidím jako dramaturgické selhání, že si divák u téhle finální scény může myslet, že je to poprvé, kdy jsme mu mým prostřednictvím vyjevili, jak o jeho názorech ve štábu smýšlíme. Za důležité považuji zmínit, že s Daliborem jsem dále v kontaktu a občas si píšeme, co se u nás vzájemně děje. Nestali se z nás kamarádi, ale nejsme si lhostejní.*“

S performativním modusem se setkáváme již delší dobu. Ve filmu *Inzerát (1968)* Jindřicha Fairaizla autor vypráví příběh o inzerátu, který nabízí automobil za dítě. Autorovi se přihlásí stovky zájemců. Autor nechce tu výměnu udělat, ale performuje situaci, abychom něco zažili a něco si uvědomili.

15) Svět podle Daliborka [film]. Režie Vít Klusák. Česko: Hypermarket Film, Česká televize, Britdoc 2017. Délka 105 min.

2.5 Observační modus

Díky technologickému vývoji se v šedesátých letech objevila ruční kamera. Vznikaly dokumentární styly jako cinemaverité a direct cinema. Díky tomu se mohl filmař volně pohybovat a zaznamenávat vše kolem sebe. Záběry tak nemusely být již pouze statické. Citlivost filmového materiálu a technika umožňovala volnější pohyb kameramana. Vznikla tu možnost vzít kameru do ruky a točit. To přispělo ke vzniku observačního dokumentu, který čistě pozoruje dění kolem sebe. Filmař nezasahuje do děje. Jakoby tam ani nebyl. Jde o nejrealističtější zachycení momentů a událostí. „*Výsledný filmový materiál často připomíná díla italských neorealistů. Díváme se na život tak, jak se žije, sociální herci se zabývají sebou navzájem, aniž by si všímali filmařů. Postavy se často ocitnou v krizi či v zajetí svých vlastních naléhavých potřeb, které vyžadují jejich pozornost a odvádějí je od přítomnosti filmařů. Podobně jako ve fikci odhalují jednotlivé scény určité rysy charakteru osobnosti. Na základě toho, co vidíme či slyšíme, si vytváříme úsudek a činíme závěry. Filmařův ústup na pozici pozorovatele vybízí diváka, aby byl při určování smyslu toho, co se řeklo a stalo, aktivnější.*“¹⁶

Nastává však otázka, zda se lidé před kamerou (vědí-li o ní) chovají stejně, jako kdyby tam nebyla. K této otázce se vrátím v kapitole 4.

Ve filmu *Občan Havel* (Pavel Koutecký, Miroslav Janek) můžeme pozorovat prezidentského období Václava Havla. Kamera je pouhým pozorovatelem „zpozvdálí“. Aktéři, až na pár výjimek, nevnímají filmaře a chovají se, jak kdyby tam žádní filmaři nebyli. Autoři tak při natáčení nezasahují do dění před kamerou. Jejich práce s dějem a významem filmu však nezačíná až v postprodukci. Už předem si autoři vybírají co, kde a s kým budou točit. Při natáčení, stejně tak jako u ostatních modů, musí řešit pohyb kamery, velikost záběrů, hloubku pole, první a druhý plán apod. Takže jde spíše o to, že při samotném natáčení autoři tolik nezasahují do autentičnosti situace.

16) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 189

2.6 Poetický modus

Poetický modus není založený na obsáhlejší sdělení. Zaměřuje se spíše na formu vyprávění. Jde především o atmosféru dokumentu. „*Poetický modus se vzdává konvencí kontinuitního střihu a dojmu konkrétního místa v čase a prostoru, jenž z takového střihu vyplývá. Tvůrce je filmovou formou zaujat stejnou měrou, ne-li více, než sociálními herci. Tento modus zkoumá asociace a vzory, k nimž náleží časový rytmus a prostorové juxtapozice.*“¹⁷

Jedním z filmu je poeticky koncipován sociální dokument *Respice finem* od Jana Špáty, který pojednává o starých osamělých ženách, dožívající svůj život na venkově. Za poetiku lze v tomto filmu považovat hudbu, nebo obrazové vyjádření symbiózy venkova a stařenek.

2.7 Mody ve filmech Heleny Třeštíkové, Olgy Sommerové a Víta Klusáka

Tvorba všech tří autorů je rozdílná. Helena Třeštíková s Olgou Sommerovou dodržují klasické autorské postupy a více respektující realitu před kamerou. Helena Třeštíková se zaměřuje na časoběrný dokument a ve svých filmech neprosazuje tolik svůj životní postoj, ale spíše nenápadně pozoruje převážně neznámé lidi. Používá však spíše mod participacní, protože divák si je vědom její přítomnosti, i když v obraze, až na výjimky, nejde vidět. Olga Sommerová nejčastěji taktéž používá participacní mod. Často jsou její filmy založené přímo na výpovědích. Jako ve filmu *O čem sní ženy* nebo *Samoživy*. Olga Sommerová je ale více aktivistická dokumentaristka oproti Třeštíkové. Snaží se poukazovat na nespravedlnost a lidský cynismus. Její filmy se také dotýkají více poetického modu, protože hudbou, převážně vážnou, poetizuje dané situace a výpovědi. Helena Třeštíková je oproti Sommerové subtilnější, nechává situaci více vyzrát a nezasahuje do nich. Vypráví příběhy více chronologicky a neprolíná tolik jednotlivé scény a výpovědi. Vít Klusák je autorský režisér. Podle slov Heleny Třeštíkové se snaží „pohnout světem.“ Ve svých filmech často vystupuje a dává najevo své názory na daný problém. Často používá reflexivní mod, kde přiznává přítomnost štábu, a dokonce štáb sděluje úvahy nad samotným vznikem filmu. Například již ve zmíněném filmu *V síti*, nebo například ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic*, kde stojí za žalobou proti společnosti Hyundai.

17) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0, str. 176

Jeho film *Svět podle Daliborka* se tváří jako observační film, ale z filmu evidentně vyplývá, že používá i postupy inscenace. Vít Klusák se během filmu před kamerou neobjeví. Objeví se až v závěru, kdy nesouhlasně projeví názor vůči protagonistovi, který se snaží vyvrátit krutost nacismu v Osvětimi před přítomnou svědkyní. Dostává tedy do filmu opět reflexivní mod.

3 REŽIJNÍ A TÉMATICKÉ UCHOPENÍ ČESKÉHO SOCIÁLNÍHO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Tato kapitola se zabývá autory českého sociálního dokumentárního filmu. Konkrétně Helenou Třeštíkovou, Olgou Sommerovou a Vítem Klusákem. Rozebírá jejich režijní uchopení v jednotlivých filmech.

3.1. Helena Třeštíková

Helena Třeštíková je přední česká dokumentaristka. Vystudovala na FAMU dokumentární tvorbu. Proslula především svými časosběrnými dokumentárními filmy zabývajícími se zejména obyčejnými lidmi nebo sociálně vyloučenou vrstvou (vězeň, drogově závislí). Helenu Třeštíkovou jsem si vybral právě díky tomu, že sám v současné době pracuji na dokumentárním filmu (zabývající se sociálně slabými jedinci a rodinami), a také jsem postupem času začal u tohoto filmu inklinovat k časosběrné metodě. Helena Třeštíková je obdivuhodná autorka tím, že se stala průkopnicí tak dlouhodobých časosběrných dokumentů u nás, a dokonce byla jedna z prvních i na světě. Vybrala si formu, která do té doby nebyla příliš vyzkoušená. Tato metoda se tedy stala u nás fenoménem až díky Třeštíkové. Začala točit časosběrné filmy na počátku 80. let v Krátkém filmu, v Československé televizi, po roce 89 začala točit ve společnosti Film a sociologie. Její velká spolupráce začala se společností Negativ a posléze v roce 2011 založila s dcerou Hanou vlastní produkční společnost Produkce Třeštíková. Působí také jako pedagog na pražské FAMU.

Práce na časosběrném dokumentárním filmu se liší od ostatních dokumentárních filmů i od fikčních filmů: „*Zatímco obvyklý dokument začíná v době, kdy hodnota a smysl tématu už je potvrzena a rozpoznána, časosběrný tam končí. Časosběrný dokument začíná v okamžiku, kdy se budoucí smysl filmu teprve může začít rodit.*“¹⁸ Při výběru protagonistů je však důležité, aby se u nich dal očekávat určitý vývoj, nebo zajímavé zvraty. Není náhoda, že mezi nejúspěšnější Třeštíkové filmy patří *film Katka, Mallory a René*.

Film *Katka* začíná sledováním mladé devatenáctileté dívky, která se nachází v terapeutické komunitě. Léčí se z drogové závislosti. Po zbytek filmu, až na malé výkyvy, sledujeme její úpadek. Katka se z drog nikdy nedostane a její stavy jsou rok od roku horší. Sledujeme tedy markantně degradující vývoj protagonistky.

18) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časosběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5, str. 16

Mallory sledujeme již po těžké životní peripetii, kdy se po narození dítěte rozhodla se závislostí skoncovat. Oproti Katce úspěšně. Během filmu přicházejí její životní pády a znovu postavení se na nohy. Celkově se příběh vyvíjí optimistickým směrem. Nakonec Mallory začne studovat sociální činnost na střední odborné škole a pomáhá těm, mezi které kdysi patřila. Tedy lidem na okraji společnosti. Její příběh se vyvíjí opačným směrem jako u Katky.

Film *René* je o recidivistovi s krátkými pauzami na svobodě. Jeho vývoj je tedy občas proměnlivý, ale ve výsledku poměrně stabilní. René je však zajímavou osobností s vysokým intelektem. René v průběhu života ve vězení, i mimo něj, napsal dvě knihy a prožil řadu milostných vztahů. Jeho vývoj tedy spočívá v tom, že se z obyčejného vězně stane autor knih. Celý příběh se odehrává na pozadí politických změn v České republice.

Zmíněné tři filmy pracují s protagonisty patřící do skupiny na okraji společnosti. Žijí nelehké životy, a proto se u nich dal očekávat určitý vývoj. Protagonisti těchto filmů jsou navíc zajímaví tím, že žijí odlišné životy oproti majoritě.

U série *Manželské etudy* se nedal tak výrazný vývoj očekávat, ale nepochybně budí v divákovi zvědavost, jak se bude manželství vyvíjet. Jeden z párů však vyčníval. Byla to Marcela a Jiří. Ti dva se krátce po svatbě rozvedli a začal soudní spor o dítě. Jejich život tak přihrával k výraznějšímu vývoji příběhu. Jiří pak odmítl dále spolupracovat se štábem, a proto se další pokračování zaměří na Marcelu a její život. Vzniká tak i samostatný film s názvem *Marcela*. Osud Marcely však připravil další velký zvrat v jejím životě, když jí náhle zemře dcera. Vývoj příběhu filmu *Marcela* je tak velmi výrazný díky osudu, který nemohla Helena Třeštíková dopředu předpovídat. Díky dramatickému příběhu se film *Marcela* řadí mezi její nejúspěšnější. A to z hlediska diváckého, kritického i festivalového.

Jednalo se prvně o sociální experiment, kdy se zkoumala rozvodovost u mladých lidí. S tímto nápadem přišel tenkrát psychiatr Zdeněk Dytrch. V době komunismu bylo totiž výhodné žít v manželství, protože lidé pak měli větší šanci dostat byt. Lidé se tak brali poměrně mladí a po krátkém vztahu. To bylo příčinou velkého nárustu rozvodovosti (oproti dřívější době). Měl vzniknout jeden film, ale nakonec se Helena Třeštíková rozhodla účinkující sledovat dál a vzniklo tak šest různých časosběrných filmů. Prvně po šesti letech, následně vznikl další *cyklus Manželské etudy po dvaceti letech* a naposledy *Manželské etudy po 35 letech*.¹⁹ Také vznikl samostatný celovečerní film *Strnadovi*.

19) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Pavel KOSATÍK, 2017. *Sběrná kniha*. V Praze: Paseka. ISBN 978-80-7432-752-0. str.77-

Olga Sommerová: *„Helena je moje souputnice, přítelkyně, obě jsme ortodoxní dokumentaristky, a myslím, že jsme se své profesi naprosto oddaly. Poctivě a vášnivě. Tím, že se Helena zabývá časosběrným natáčením, jsou naše metody komponování filmu rozdílné. Ale obě zastáváme pravdivost, autenticitu a poctivost našeho filmařského sdělení.“*

3.1 Olga Sommerová

Olga Sommerová vystudovala na FAMU dokumentární tvorbu. Jako čerstvá absolventka působila v České televizi jako redaktorka dokumentaristické redakce. Následně se stala režisérkou Krátkého filmu Praha, kde točila patnáctiminutové dokumentární filmy pro kina. Poté začala její spolupráce s Českou televizí v pozici režisérky dokumentárních filmů, zejména celovečerních. Během své filmové kariéry působila na pražské FAMU jako pedagog i jako vedoucí katedry dokumentární tvorby.

Její filmy, zejména dřívější tvorby, se zabývají sociální problematikou. Olga Sommerová je bojovnice za lidská práva a svobodu, zejména pak bojuje za rovnocennost žen ve společnosti. O těchto tématech pojednávají i její dokumentární filmy. Snaží se, aby její filmy ovlivnily naši společnost. *„Čím dál víc si uvědomuji, jak jsou u nás opět opomíjena ženská práva. Symbolem toho je naše jednopohlavní vláda. Ta je světovou raritou, nemá obdoby ani ve třetím světě. Vracíme se zpátky, za bolševika nebyla taky jediná žena ve vládě. Vládoucí muži nejsou schopni umožnit ženám-matkám místa s kratší pracovní dobou, zkrátka podpořit zaměstnanost matek s malými dětmi, do jejichž vzdělání společnost investovala finanční prostředky i pedagogické úsilí. Tím se společnost připravuje o schopnosti žen, které vystudovaly střední a vysoké školy.“*²⁰

Jedním z filmů zabývajících se tímto tématem je například film *Samoživky*, kde vystupují ženy samoživitelky, které žijí se svými dětmi v omezených podmínkách. Film především upozorňuje na politický kontext, kdy zákony státu nijak výrazně nezabraňují mužům neplatit alimenty.

Jedná se o participační způsob vyprávění, kdy Sommerová klade otázky a několik žen hovoří o svých pohnutých životech a o mužích neplatičích. Olga Sommerová je tentokrát přítomná v obraze, i když pouze tzv. „špiní“ záběr. Znamená to, že hlavní aktérky jsou snímány přes režisérku v prvním plánu. V obraze je vidět pouze pramen jejich vlasů. Je pravděpodobné, že chtěla zvýraznit sebe jako jednu z nich.

20) Profesní magazín Best Of, 2011[online]. Michaela Lejsková. [cit. 30.2.2021]. Dostupné z: <http://www.ibestof.cz/film-avidadlo/olga-sommerova---režiserka-a-filmova-dokumentaristka>

Ženu, která je v této zemi upozaděná před muži. V dokumentu vystupuje celkem deset žen – samoživitelek a jeden muž, který se stará sám o čtyři děti, o které se matka odmítala starat. Myslím si, že bylo dobré rozhodnutí do kontrastu deseti žen přidat i jednoho muže. Díky tomuto rozhodnutí není dokumentární film tak jednostranný a přiznává, že se nedají muži házet do jednoho pytle. Přesto z dokumentu vyplývá názor, že ženská práva jsou upozaděna.

Na podobné téma pojednává jeden z nejznámějších filmů Olgy Sommerové – *O čem sní ženy*. Film vznikl pře dvaceti lety a šlápl na bolavé téma postkomunistické společnosti, a tím bylo nerovné postavení žen. Film byl následně podpořen třemi knihy rozhovorů. Naopak již v roce 1981 natočila film *S tebou táto*, kde problematizuje zvyk, že děti po rozvodu připadnou téměř automaticky matkám.

Dalším tématem Olgy Sommerové je bolest rodičů, kteří přežili svoje děti. Tímto tématem se zabývá, protože je součástí jejího života. Její matka pochovala dva své syny. O tomto tématu pojednává její film *Přežili jsme svoje děti*.

Helena Třeštíková: „*Olga Sommerová točí spíš „na jistotu“.* *Hodně portréty známých lidí, ke kterým má od začátku jasný postoj a ten různými situacemi a rozhovory dokumentuje a nikdy o nich nepochybuje. Má velké zkušenosti. Natočila toho asi z nás tři nejvíc, hodně dokumentovala různé příběhy 20. století, což je hodně záslužná činnost. Líbí se mi její vztah k lidem. U portrétů známých osobností nemám moc ráda, když o nich v jejich filmech dosti adorujícím způsobem mluví jiní.*“

3.3 Vít Klusák

Vystudoval katedru dokumentární tvorby na FAMU pod vedením Karla Vachka a Heleny Třeštíkové. Od roku 2006 začal na FAMU působit i jako pedagog. Jeho tvorba vyháází z již zmiňovaného autorského pojetí dokumentárního filmu Karla Vachka. Ve svých filmech často reflektuje samotné natáčení a vyjadřuje své názory formou otázek a tím, jak vystavuje lidi do určitého tlaku a situací.

Je často spojován s kolegou Filipem Remundou, se kterým se pustil několikrát do spoluautorství.

Vít Klusák: „*Výhoda i nevýhoda spočívá zrádně v tomtěz: v participaci a tudíž rozdělení rolí. To vám uleví v části úkolů, zároveň to ale rozpouští zodpovědnost. Takže najednou některé věci (zcela prakticky, ale i myšlenkově, dramaturgicky) nehlídá nikdo.*“

S Filipem Remundou v roce 2003 založil produkci Hypermarket Film a natočili hned svůj první celovečerní film *Český sen*, který zkoumá vliv médií a reklamy na české občany. Film měl vysokou sledovanost a odvysílalo ho celkem 24 televizních stanic. Dostal několik ocenění.

Jeho filmy jsou velmi kontroverzní. Sklízí pozitivní i negativní kritiku. Nicméně velmi ovlivňují společnost, jelikož otevírá důležitá politická a společenská témata.

Olga Sommerová: „*Vít Klusák je vichřice. Chytrý, nápaditý a umanutý. Odhaluje skryté společenské děje a tím otevírá oči společnosti. A to je obdivuhodné. A potřebné.*“

Helena Třeštíková o něm zase napsala: *Vít Klusák je aktivistický režisér, který se snaží svými filmy „pohnout světem“. Ve svých filmech se dost často před kamerou objevuje a dává najevo své názory na daný problém. Rád provokuje a inscenuje různé situace. Občas podle mě až příliš manipuluje. Někdy mám pocit, že on má pocit, že je představitelem té jediné existující pravdy. Ale jeho filmy jsou vždy originální a nezapomenutelné a také důležité (viz například „V síti“ nebo „13 minut“, které opravdu mohou přinést nějakou změnu).*“

Například film *Český mír* (spoluautor Filip Remunda) pojednává o bitvě o americký radar v Brdech. Autoři tento film nazývají portrétem české společnosti 20 let od sametové revoluce.

Ve filmu *V síti* (spoluautorka Barbora Chalupová) upozorňují na nebezpečí dětí před online predátory. Tedy před zneužíváním dětí přes internet. Ve svém posledním filmu *13 minut* upozorňuje na nebezpečí rychlé jízdy na silnici a jejími fatálními následky. Film poukazuje na to, jaký to je nést po zbytek života vinu za zmařený lidský život.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 ZKUŠENOSTI Z FILMU NÁVRAT DO ŽIVOTA A SROVNÁVÁNÍ AUTORSKÝCH POSTUPŮ HELENY TŘEŠTÍKOVÉ, OLGY SOMMEROVÉ A VÍTA KLUSÁKA

Tato kapitola popisuje mé pracovní postupy a srovnává je s postupy zkušených autorů. Při výběru tematických okruhů této kapitoly jsem se inspiroval knihou *Časosběrný dokumentární film* od Heleny Třeštkové a Michaela Třeštky. Helena Třeštková v této knize sděluje své postupy a zkušenosti nasbírané z dlouholeté zkušenosti své filmařské dráhy.

Dokument *Návrat do života* se začal natáčet na jaře roku 2020. Jednak mě zaujal tento sociální “experiment“, ale i pohnuté lidské osudy. Jedná se o můj první studentský dokumentární film. Cílem této kapitoly je tak předat čtenáři získané zkušenosti jak začínajícího autora, tak i zkušených autorů. V textu budu zmiňovat některé účinkující mého filmu. Z důvodu anonymity však budu účinkující pojmenovávat písmeny. Například “pan A“

Film *Návrat do života* je dokumentární film vycházejícího ze světového projektu Housing First. Tento projekt proběhl v tuzemsku například v Jihlavě nebo v Brně. Posupně se projekt rozšiřoval do dalších měst. Tentokrát probíhá Housing First ve městě Otrokovice, kde natáčíme. V běžné praxi se snaží sociální pracovníci pomoci sociálně slabým rodinám či jedincům, aby získali bydlení. Strategie Housing First funguje přesně naopak. Rodiny či jedinci prvně dostanou plnohodnotné byty, až následně se jim sociální pracovníci snaží pomoci najít práci, učí je hospodařit s penězi apd. Díky plnohodnotnému zázemí jsou více schopni se zařadit mezi běžné obyvatelstvo. Projekt Housing First běžel i v Brně, kde z padesáti rodin si po roce udrželo své byty neuvěřitelných 48 rodin. V Otrokovicích tento projekt běží od jara roku 2020. Město uvolnilo celkem 12 bytů. Cílem dokumentu je pozorovat jednotlivé osudy lidí, kteří dostali druhou životní šanci v podobě bytu. Účastníky projektu pozorujeme od nastěhování do bytů a pokračujeme v pozorování postupné socializace. Navštěvujeme je přibližně každý měsíc, abychom zachytili jejich sociální růst, propad, či absenci změny. V projektu je několik různorodých lidí. Například rodinka, kdy oba rodiče byli v mládí závislí na drogách. Teď je jejich životní prioritou výchova dcery. Dalším z účastníků projektu je bývalý squater, který během natáčení začal drogy naopak brát. Kuriozitou je starší muž, který doposud žil u rodičů v jakémsi bývalém chlívě bez topení, vody a elektřiny. Také točíme s mužem, který žil v opuštěném domku bez ničeho

uprostřed polí. Nyní má práci a plnohodnotně vybavený byt, včetně velké televize a notebooku. Další zajímavých lidských osudů je v projektu více.

Ač je projekt Housing First spíše na pozadí dokumentu a v popředí stojí protagonisté, jejich mezní situace a nemilosrdné osudy, dostává do dokumentu sociálně-politický kontext, díky němuž by měl mít dokument ucelenější vypovídající hodnotu. Sociálně-politický kontext do filmu dostávají především sociální pracovníci. Přes rok nám trvalo, než jsme je přesvědčili o tom, jak je důležité pro dokument i pro ně, aby v dokumentu vystupovali. Nepomohlo ani několik telefonátů, ani rozsáhlý email, který popisoval výhody pro obě strany. Nakonec se mi podařilo přesvědčit jednoho sociálního pracovníka až při osobním kontaktu. Přislíbil větší angažovanost města a sociálních pracovníků při natáčení.

Dokument chce mimo jiné stavět do kontrastu sociálně slabé jedince, kteří byty dostali a kteří byty nedostali. Nicméně jsem zjistil, že lidé na ulici nechtějí příliš mluvit na kameru. Stydí se za svojí situaci a nechtějí se k tomu vyjadřovat. Když jsem jednu paní z ulice přesvědčil, aby nám řekla něco do kamery, tak souhlasila jen v případě, že bude vypnutá kamera a pojedou pouze zvuk. Nakonec jsme se dohodli, že kamera bude zapnutá, ale nezabereme její obličej. To jsme dodrželi. Nicméně když kameraman udělal záběr na její boty, ona si na ně nahrnula sněh, aby skryla svou identitu před ostatními.

Pokud se mi povede dostat do filmu dostatek podkladů o této "druhé straně", mohl bych do filmu dostat téma, zda jsou sociálně slabí lidé schopni se z absolutního dna dostat bez cizí pomoci. Zjistil jsem, že nejúspěšněji funguje oslovování, kdy s daným jedincem nezávazně vedete debatu a dostáváte se postupně k jeho situaci. Teprve potom zmíním, že točíme dokument. Když tím začnu, lidi z ulice se semnou už nechtějí moc vybavovat.

Dokument točíme časosběrnou metodou již přes jeden rok. Zatím nemáme stanoveno, kdy film uzavřeme. Záleží na tom, jak se budou jednotlivé osudy lidí vyvíjet. Zvažujeme, že jednotlivé účinkující budeme sledovat i po dokončení první (školní) verze dokumentu. Mohlo by tak vzniknout několik časosběrných dokumentů, které by však byly založeny více na časosběrném snímání života účinkujících, než na projektu Housing First.

Ze začátku jsem přistupoval k filmu participačním způsobem. Postupem jsem zjistil, že u časosběrného dokumentárního filmu dochází k vývoji vztahu mezi mnou, respektive štábu a protagonisty. Lidé nám nabízejí při rozhovorech občerstvení, ptají se nás na názory apod. Dostává se tak do filmu částečně reflexivní modus, částečně i performativní.

4.1 Fungování štábu na place

Štáb dokumentu *Návrat do života* se skládá z režiséra, kameramana, zvukaře, produkčního a asistenta produkčního. Na samotném place je pouze režisér, kameraman a zvukař. Produkční tým většinou čeká opodál, aby na place nebylo příliš lidí. Rušilo by to autentičnost situace. Produkční tým většinou hlídá techniku a zajišťuje hladký průběh natáčení.

Při riskantních natáčení, kde hrozí štábu nebezpečí, je pro všechny případy přítomný security v civilu. Jedná se o výjimečné případy, kdy se štáb vydává například do ulice a dělá rozhovory s bezdomovci. Lidé na ulici jsou často pod vlivem alkoholu a můžou být agresivní. Štáb se setkává se situacemi, kdy člověka před kamerou slovně napadají ostatní lidé z ulice. Když totiž vidí někoho ze svých lidí mluvit před kamerou, považují ho za spiklence. Mají pocit, že natáčený člověk roznáší nepatřičné informace o ostatních z ulice. Je to jaká-si paranoie, která se mezi nimi objevuje. Pro předcházení jakýchkoliv problému si režisér bere oslovené lidi mimo komunitu, aby nevyvolával zbytečná podezření.

Podle mě by ve štábu měla panovat klidná, přátelská atmosféra. Štáb by měl naslouchat účinkujícím, aby mohl pohotově reagovat. Měl by být také empatický, aby se účinkující dokázal před kamerou více otevřít. Veškeré technické věci jako synchronizace zvuku a obrazu, nastavení kamery apod., by měly být vyřešené před samotným setkáním s účinkujícími. Průběh natáčení by se neměl přerušovat, aby účinkující byl co nejvíce bezprostřední.

Pro udržení důvěry mezi štábem a účinkujících je dobré, aby štáb byl, pokud možno, stálý. Štáb filmu *Návrat do života* své členy nemění, akorát občas se promění zvukaři. Helena Třeštíková sleduje své sociální herce po dobu několika let. Když se u nich děje něco mimořádného, musí být flexibilní a točit i mimo naplánované dny. Proto musí spolupracovat s více kameramany a zvukaři najednou. Doporučuje i tak, aby se při více natáčení střídalo co nejméně lidí.

4.2 Vztah režiséra a účinkujících

Jak v hraném filmu, tak v dokumentárním filmu, je důležitý vztah mezi režisérem a hercem. V případě dokumentu mezi režisérem a sociálním hercem.

Olga Sommerová: „*Jsem otevřená, upřímná a nezáludná. A to se mi vrací. Jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá. Moji hrdinové musí vědět, že je nezneužiji, že nám jde o společnou věc, o to, abychom co nejpravdivěji vyjádřili téma, pro které jsme se dali dohromady.*“

Vít Klusák: „Natáčení celovečerního dokumentu včetně příprav trvá mnoho měsíců, někdy i 2-3 roky. A vztah s postavami většinou projde vývojem – jako každý vztah při delším trvání. Čím déle se známe, tím lépe si vidíme do karet. Zároveň mi správné a paradoxně nejfunkčnější připadá před postavami nic podstatného neskrývat od začátku setkání. A taková otevřenost je taky cestou k důvěře. Tak jako v případě natáčení filmu Svět podle Daliborka – Dalibor Krupička znal můj pohled (i zbytku malého štábu) na jeho názory a oslavování Hitlera od samého počátku natáčení. Vybavuji si, jak mi snad první natáčecí den, jen tak mezi řečí řekl, že si dohledal moje starší filmy (vč. Život a smrt v Tanvaldu) a že si mě zařadil jako ‚zkriveného sluníčkáře a vítače uprchlíků‘ a že takoví jako já, budou jednou viset na lampách. Ale že film dodělat můžeme. A vesele se zasmál. ... S panem Vaňkem ze spol. Hyundai to bylo blíž právě k té již zmíněné karetní partii. Oba jsme věděli, že se pouštíme do jakéhosi obě stranám srozumitelného souboje. On se snažil uhrát dokonalého mluvčího dokonalé korporace a já se snažil natočit dokument, který se nestane reklamou na korporaci pana Vaňka. Pan Vaňek taky využil veškerých možností, jak nám natáčení ztížit. Na každém kroku nás někdo hlídal, nikdo s námi nesměl bez jeho přítomnosti prohodit slovo atd. Když se pak objevil šikanovaný zaměstnanec Ondřej, nedokázal jsem si představit, že jeho prosbě natočit jeho případ, nevyhovíme. To však zásadně zkomplikovalo vztah s panem Vaňkem.“

V hraném filmu by měla vládnout mezi režisérem a hercem vzájemná důvěra. Měli by se navzájem respektovat a je více než vhodné, aby na place vládla přátelská atmosféra. To vše se podepisuje do výsledného filmu. Pokud má například herec pocit, že by jeho postava měla být vyjádřena jiným způsobem, než jak si představuje režisér, a tak za každou cenu poslouchá pouze svůj instinkt, může celkovému vyznění filmu uškodit. Ač může být jeho herecká akce výraznější a v ledasčem i lepší, může to jít proti režisérovu záměru, který pak nemusí fungovat. Naopak pokud herec nabídne režisérovi jiný pohled na postavu a režisér uzná, že to může podpořit jeho režijní záměr (a tedy i výsledný film), je to jenom vítané. Proto je důležitá kooperace, vzájemná důvěra a schopnost naslouchat jeden druhému. Existují však režiséři, kteří záměrně vytvářejí na place tlak.

V dokumentárním filmu je vztah mezi režisérem a účinkujícím odlišný. Účinkující neprobírá s režisérem svou postavu, on tou postavou totiž je a měl by být tak sám sebou (až na výjimky rekonstruovaných scén hranými herci). Schválně byl použit termín „měl by být“, protože tomu tak vždy není. Často účinkující před kamerou nasazují masku, nebo-li jinou

tvář. Rozumí se tím, že daná osobnost se chová jinak například na společenské akci, při návštěvě rodičů nebo když je sama doma. Lidé si tvoří masku, aby byli pro ostatní přijatelnější, nebo dokonce dokonalí. Často tak pod úsměvem můžou skrývat smutek a bolest. Pod společenským přívětivým vystupováním můžou zase schovávat své hulvátství a pokrytectví.

Ve filmu *Návrat do života* sledujeme život bývalého squatera, pana A, v novém bytě. Pan A se snaží před kamerou vypadat co nejlépe, chce zapůsobit na náš štáb i na potencionální diváky. Mohlo by se zde uvést mnoho příkladů, ale postačíme si zde s jedním, vystihujícím příkladem. Pan A má roční fenku vlčáka Pusinu. Tvrdí, že nebýt jí, neměl by jeho život smysl. Pusinu si bere všude sebou, věnuje se jí a ona je jeho životním parťákem. Při prvním natáčení vypráví, jak se má Pusina u něj jako ráji, že jí dává k jídlu lepší potraviny než sobě. Na první pohled je vidět, že Pusina je mírně podvyživená. Po několika měsících pana A s kamerou navštívujeme. Zrovna si připravuje oběd. Smaží na pánvičce hovězí maso na kostky. Když maso dosmaží, obsah pánvičky vysype Pusině do její misky. Maso zalije omastkem z pánve. Po chvíli přemýšlí, co bude jíst on a zjišťuje, že doma skoro nic nemá. Mimo kamery nás zoufale poprosí, zda bychom mu nemohli koupit alespoň bagetu na benzínce. Bezesporu se pan A o Pusinu stará, jak si jen může dovolit. Přesto bylo patrné, že scénu se smaženým hovězím částečně zahrál na kameru. Věřím, že by se s Pusinou rozdělil, ale aby sám zůstal o hladu, tomu se těžko věří, už jenom z toho hlediska, že pan A nejeví známku podvyživení, zatímco Pusina ano. Pan A je opravdu oddaný páníček, ale před kamerou nasazuje masku dokonalého a je to patrné v každém jeho výstupu, jehož pravá stránka vyjde na světlo většinou hned vzápětí, aniž by si to pan A uvědomoval. Autoři si jsou jeho neupřímného vystupování na kameru vědomi, ale v dokumentu ho tak nechávají vystupovat. Je to součást jeho osobnosti, která ho charakterizuje.

Helena Třeštíková: *„Myslím, že nikdo se nevydrží permanentně stylizovat před kamerou několik let a že tedy dokážu zachytit alespoň částečně jeho pravou tvář (tedy příklad z vašeho natáčení – když někdo říká každý den něco jiného a mění výpovědi, tak je to také obraz jeho osobnosti, který o něm vypovídá. Třeba o tom, že má tendenci se přetvařovat a sám sebe vylepšovat).“*

Úkolem režiséra je tedy zachytit účinkujícího takového jaký je, respektive takového, jak účinkující chce, aby působil. To však jen v případě, že nasazování masky je součástí jeho osobnosti. V jiných případech je potřeba, aby režisér zasáhnul a snažil se sociálního herce udělat věrohodného.

Často mezi režisérem a účinkujícím vzniká přátelský vztah a ten je potřeba udržovat. Neznamená to ale, že by autoři neměli být pochybovačný a kritičtí.

Olga Sommerová: „*Pro mě je důležité, že si se svými hrdiny tykám. Jsme potom svobodnější. Tykala jsem si i s osmdesátiletými dámami. Náš vztah je potom důvěrnější.*“

Záleží však o čem točíme. Pokud Vít Klusák točí o predátorech na internetu, pochopitelně s nimi nebude za dobře. Vít Klusák hledá právě konfliktní témata a nebojí se vstupovat do interakcí s negativními postavami.

Vít Klusák: „*Někdy by mi prostě přišlo nemožné mlčet, neohradit se, neformulovat otevřeně svůj postoj, zůstat schovaný za kamerou. A to i tehdy, když vím, že riskuji, že to diváka zaskočí a nebudu třeba působit nejsympatičtěji. Totéž platí o střihně. Ukázat i selhání, váhání, slepou cestu. Proto mě zaskočilo, kolik diváků se domnívalo, že můj výstup v Osvětlení sám chápu jako hrdinný zásah, ve kterém se v poslední chvíli stavím na stranu dobra. Chápu jej spíš jako ilustrace selhání observatorní a rekonstrukční metody, kterou ve filmu uplatňuji do té doby.*“

Řekl bych, že mírný podvod vůči účinkujícímu je eticky legitimní v případech, kdy výsledný dopad je pozitivnější pro celkové dobro společnosti.

Velký důraz na pozitivní vztah mezi režisérem a účinkujícím se klade při časosběrných dokumentech, kdy štáb je s účinkujícími v kontaktu i několik let. Já se snažím občas svým aktérům zavolat a ptám se jich, jak se mají a co je u nich nového. Helena Třeštíková své filmy točí i v rozmezí několika desítek let, proto je udržování dobrých vztahů mezi ní a účinkujícími velmi důležité. „*Režisér musí být s protagonisty v neustálém kontaktu, aby měl představu, jak se situace u nich vyvíjí. Často se setkáváme i mimo natáčení a v některých případech pracovní vztahy přerůstají i do podoby neformálního přátelství. Protagonisty ale žádáme, aby nás sami upozorňovali na důležité události, které se chystají.*“²¹

21) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časosběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5, str. 24

S účinkujícími jsme točil den před Vánocemi, abychom zachytili vánoční atmosféru a zjistili, zda Vánoce mají na ně kladný, či záporný vliv. Vždy při loučení jsem jim předával dárkovou tašku s různými potravinami na přilepšenou. Všem to udělalo náramnou radost. Dva z nich se při předání rozbřečeli. Dárková taška pro ně neznamena la jenom materiální hodnotu, ale především to, že si na ně někdo vzpomněl. Myslím si, že to bylo hezké gesto a ve většině případů to mezi námi prolomilo ledy. Potom jsem jedné paní před kamerou popřál k svátku a předal ji symbolicky bonboniéru. Odměnou pro nás bylo, že nám všem ve štábu nabídla tykání. Jestli tyto scény však vložím do filmu ještě nevím. Záleží, do jaké míry nás budou účinkující reflektovat i nadále a jaký význam bude mít pro film přítomnost našeho štábu.

4.3 Režijní vedení účinkujících a štábu

Před samotným natáčením obvolávám účinkující a ptám se jich, co je u nich nového a jaké mají plány. Pokud zjistím, že se chystá nějaká oslava, nebo k nim má přijít někdo na návštěvu a považuji to, že by to mohlo být pro dokument přínosné, zeptám se, zda je možné být u toho s kamerou. Pokud si to nepřejí, snažím se jim vysvětlit, proč chci být u toho s kamerou a jaký to má pro dokument význam. Když ani to nezabere a účinkující si tvrdě stojí za svým původním rozhodnutím, nesnažím se je dále přemlouvat a dám jim najevo, že jejich rozhodnutí respektuji. Je lepší přijít o nějakou scénu v dokumentu, než otrávit svojí dotěrností účinkujícího a přijít tak o něho nadobro. Při tlačení na účinkujícího by mohlo dojít k jeho uzavření a výpovědi by byly povrchní. Obecně však platí, že účinkující přistoupí na některé věci až po čase. Chce to být trpělivý a pracovat na vzájemném vztahu. Jednoho účinkujícího jsme přesvědčili až po roce, aby souhlasil s tím, že můžeme točit u něj doma, když je u něj návštěva. Pro nás to však bylo důležité, protože byl samotář a nás zajímala jeho interakce před kamerou s jinými lidmi. Ideálně s rodinným příslušníkem. A to se nám taky povedlo.

Když si s účinkujícími volám a zjišťuji informace, snažím se v hlavě vymyslet, jakým způsobem by se s nimi dalo pojmout další natáčení. Snažím se omezit stereotyp a místo návštěvy v bytě se domluvíme například na procházce nebo na jiné aktivitě mimo jejich byt. Film *Návrat do života* však pojednává o tématu domova, proto návštěvy v bytě převažují. Při návštěvách v bytě pozorujeme postupnou socializaci účinkujících. Například, zda přibyl v bytě nějaký nábytek, v jakém stylu si byt vybavují a jaký mají vztah k daným předmětům. Při telefonátu s účinkujícími před natáčením se snažím zajímat i o věci, které se dokumentu netýkají. Jednak získám širší přehled o jejich životě a také chci, aby neměli pocit,

že jim volám pouze kvůli dokumentu, ale že mě zajímá i jejich život mimo dokument. Vzájemný vztah mezi režisérem a účinkujícím přesahuje i do osobního života. Postupem chci docílit, že mi sami s důvěrou budou volat a informovat mě, co je u nich nového. To se mi zatím stalo pouze u jednoho účinkujícího, že mi občas napíše, co je nového. Trvalo to však také dlouho. Vše je o trpělivosti.

Když jsme s účinkujícími domluveni na nějakou hodinu, přijíždíme na místo o něco dříve, abychom mimo jejich byt připravili techniku a v domluvený čas mohli už jenom točit. Na prvním natáčení jsme zapínali kameru, až když jsme cítili, že jsou účinkující připraveni. Po více natáčení jsou už většinou účinkující na štáb zvyklí, a tak k nim přicházíme již se zapnutou kamerou a s běžícím zvukem. Snažíme se natáčení nepřerušovat. S kameramanem máme domluvené znamení, aby nedocházelo k tomu, že se s kamerou přemístí v momentě, kdy se plánují na něco důležitého zeptat, nebo položit doplňující otázku. Tohle načasované přemísťování však nebylo ze začátku naší spolupráce samozřejmostí. Vyladili jsme to až poté, co jsem zhlédl natočený materiál a všiml jsem si, že kameraman se občas přemísťuje v nevhodný čas. Věděl jsem, že bude potřeba zapracovat na komunikaci při natáčení. Proto je dobré průběžně procházet natočený materiál a konzultovat ho ve štábu.

Když se kameraman přemístí, mým úkolem je se dostat co nejbližší ke kameře. To z důvodu, že já jim pokládám otázku, a proto většinou mluví na mě. Aby tak nekoukali příliš mimo záběr, držím se co nejbližší u kameramana. Zvukař musí pozorovat kameramana a nejlépe mít povědomí o velikosti záběru, aby nestrkal mikrofon na tágu do záběru. Ví, že vedle kameramana stojím já, a proto mi dává prostor pro pohyb. Výjimkou je, když se účinkující přemísťuje například z jedné místnosti do druhé. V tom momentě většinou nepokládám otázky a dávám zvukaři prostor, aby následoval kameramana. Považuji v ten moment za důležitější, aby tento přechod z jedné místnosti do druhé byl zachycen i zvukově. Často totiž účinkující cestou popisují svůj byt. Například, co nového u nich přibylo. Pokud chci, aby kameraman zachytil nějaký detail, nebo udělal záběr z nějakého určitého úhlu, většinou mu to potichu sdělím, ale snažím se, abych na sebe nepoutal pozornost účinkujícího.

Olga Sommerová: *„Kameramance řeknu, co chci, ale když se něco děje, je to ona, která se musí rozhodovat, co natočí a jak. Někdy jí upozorním na dění, které se odehrává mimo její zorný úhel, že se jí dotknu nebo dám pohledem znamení. To je právě rozdíl mezi kameramanem hraného a dokumentárního filmu, že ten druhý musí být vlastně i autorem v tom, co a jak natočí, když je režisér opodál.“*

Na začátku setkání neříkám, co má účinkující dělat, pouze se ho ptám na otázky typu: „Co je nového?“, „Co tu v bytě přibylo?“. Účinkující nás většinou samovolně provede po bytě a vypráví. Potom je nechám dělat libovolnou činnost, kterou by dělali, kdybychom u nich nebyli se štábem. Většinou nám u toho něco povídají, nebo jim pokládám otázky. Také si je v té činnosti natočím jen tak, aniž bych se jich na něco ptal nebo oni něco vyprávěli. Cílem je tak dostat do dokumentu autentičnost. Činnost však pro ně musí být absolutně přirozená. Pokud je například čas oběda, nechám je, ať si v klidu uvaří oběd. Jako bychom tam nebyli.

Otázky by měly být co nejvíce otevřené (otázky na které se nedá odpovědět ano, nebo ne) a režisér by měl nechávat účinkujícím dostatek prostoru. *„Aby otázky bylo možné vystříhat, nesmí režisér dotazovanému skákat do řeči a musí nechávat dostatečné pauzy před další otázkou. Režisér by neměl vstupovat do okamžiků, kdy se protagonista v řeči jenom odmlčí. Někdy po delším zamyšlení vzniknou nejlepší odpovědi.“*²²

Náročné je pokládat otázky tak, aby účinkující odpovídali celou větou. Někdy je však potřeba rychle reagovat a je těžké položit otázku tak dobře, abych účinkující odpověděl celou větou.

Helena Třeštíková: *„Zjistila jsem, že velmi dobře fungují naprosto hloupé otázky typu: ‚a co dál?‘ nebo ‚a co ty na to?‘, protože na ty právě účinkující odpovídají celou větou. Také nelze klást příliš návodné otázky, to jsi se asi cítil blbě, že jo?‘ protože na to může být nepoužitelná odpověď ‚To jo‘. Dál je dobrá metoda občas v průběhu rozhovoru udělat ‚ticho‘, tedy chvíli se neptat a naši hrdinové často začnou mluvit i bez otázky. Potom mám vyzkoušenou otázku ke konci natáčení: ‚tak já jsem se pořád ptala, ale třeba je něco co bys teď chtěl říct ty, co je teď aktuálně tvoje téma, tvé myšlenky‘ a na to někdy přijdou zajímavé reakce – třeba úplně nové téma, o kterém jsem nevěděla.“*

Olga Sommerová: *„Často před položením otázky řeknu: ‚Prosím celou větou jako ve škole. Moje otázky tam nebudou.‘ Někdy je ale moje otázka nutná, když jde o dialog, většinou emocionálního charakteru. Neexistuje žádný zákon, co je správné a co ne. Pravidla si určuje režisér.“*

22) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časosběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5

Říkat účinkujícím dopředu, ať odpovídají celou větou, tomu jsem se chtěl vyhnout. Přijde mi, že to narušuje autenticitu, protože účinkující pak přemýšlí příliš nad tím, jak to říkají. Nebo se mi naopak stává, že na to vzápětí zapomenou. Možná u klasické výpovědi, kdy účinkující sedí na židli a mluví směrem k Olze Sommerové to funguje. Nicméně u více pozorovatelských situací si myslím, že by to mohlo narušovat právě tu autenticitu. Ale jak říká Olga Sommerová, neexistuje žádný zákon, co je správné a co ne.

Helena Třeštíková: *„Pokládání otázek se člověk pořád učí, ale nikdy úplně dokonale nenaučí. Před kamerou se snažím neobjevovat, ale někdy to bez toho nejde. Zrovna tak někdy ponechám ve filmu mou otázku, bez níž by odpověď nebyla pochopitelná.*

Leccos, co se nepovedlo při natáčení se pak dá vylepšit střihem.“

Často pokládám při každé návštěvě stejné otázky, nebo otázky, na které jsem se ptal naposledy. Například ohledně práce, vztahů apod. To z důvodu, abych zachytil určitý vývoj, případně neaktivitu účinkujících. Například u již zmiňovaného pana A jsem se ptal, jestli hledá nějakou práci. Řekl, že má domluvený pohovor v jedné firmě a doufá, že to vyjde. Při dalším setkání jsem se ho zeptal, jak to vypadá s prací a jak dopadl pohovor. Sdělil nám, že práci nemá a na pohovor nepřišel, protože zaspal. Jiný účinkující (pan B) zase po dlouhé době získal práci, ale hned v prvním týdnu také zaspal a z práce ho vyhodili. Do dokumentu se tak dostává i důkaz o negativním přístupu k povinnostem, kterým trpí spousta lidí, kteří se dostali až na ulici. Můžeme tak rozvíjet otázku, zda se účinkující opravdu díky domovu začnou snažit, nebo ani tato druhá životní šance je nepřesvědčivá. V těchto případech má občas režisér potřebu se k účinkujícímu stavět do výchovné pozice. Je však potřeba dávat pozor, aby se otázky režiséra nestaly pro účinkujícího nepříjemné a on neztrácel zájem o spolupráci. To by mělo platit obecně, když se režisér ptá na nepříjemné otázky. Opět je ale důležité zmínit, že se jedná o situace, kdy se netočí o lidech, kteří páchají zlo.

Helena Třeštíková: *„Nesmí to člověk přehnat a být příliš dotěrný. Pak je asi lepší se smířit s tím, že prostě nějaké výpovědi nebudou, nebo jen v náznacích.“*

Olga Sommerová: *„Nikdy jsem nechtěla nachytat svého hrdinu na švestkách. On se mi vydal s důvěrou a já ji nesmím zklamat.“*

Při skončení natáčení se snažím s účinkujícími ještě chvilku vést dialog mimo zapnutou kameru, aby měli pocit, že jejich problémy či úspěchy mě zajímají i jako

obyčejného člověka, ne jenom jako režiséra. Při odchodu jim vždy poděkuji a popřeji jim, aby se jim dařilo a že se těším na další setkání.

Na natáčení mám připravené dopředu otázky a to, co se bude dít. Například jsem s účinkujícím dohodnutý, že vezmou dceru a půjdou si hrát společně do parku. Nicméně je potřeba být stále v pozoru. Pokud se začne vyvíjet situace jinak, je dobré se přizpůsobit a netrvat si za každou cenu na svém původním plánu. Někdy je nahodilost silnější a autentičtější.

4.4 Etika v naložení s natočeným materiálem

Při natáčení vzniká spousta momentů, kdy si účinkující neuvědomují, že si například protiřečí. Tvrdí něco jiného, než při posledním natáčení. Autor ví, že když tohle ve filmu ukáže, může si účinkující zneprátnit. Autor si tak musí vybrat mezi pravdou a diskrétností vůči účinkujícím. Autor však může výpovědi na sebe nastříhnout takovým způsobem, že účinkujícího může zesměšnit, aniž by vyznění bylo založeno na absolutní pravdě.

“Může“ tedy ve střížně ohýbat natočený materiál různými směry a pracovat s různými výpovědi. Opravdu ale může autor zacházet s natočeným materiálem, jak se mu zachce? Neměla by být etika na prvním místě? Helena Třeštíková má na tuto otázku poměrně striktní odpověď: *„Film nesmí přikrašlovat a idealizovat, ale stejně tak nesmí své hrdiny zesměšňovat nebo ironizovat. Nesmí například jen pro zábavu diváků zbytečně kumulovat nelichotivé záběry nebo nedomyšlené odpovědi. Nesmí soudit ani hodnotit. Přesto ale musí udržet to, co sám považuje za objektivní svědectví za ‚pravdu‘.“*²³

V této citaci je vidět, že Helena Třeštíková použila hned několikrát sloveso vyjadřující povinnost a to sloveso: „nesmí“ a „musí“. Myslím, že to vychází z její dobrosrdečné povahy. Podíváme-li se na to z hlediska filmařiny, tak slovo nesmět neexistuje. Nikdo přeci nemůže říci, že takhle se to nesmí (pokud neporušujeme přímo zákon). Filmaři se často brání slovy: „Pravidla jsou od toho, aby se porušovala.“ A mají pravdu. Jenže z etického hlediska by se mělo k filmařské práci přistupovat s jistými pravidly. Já bych tedy osobně zvolil slova typu: „neměl by“ a „měl by“.

23) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časosběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5, str. 43

Nad etikou výpovědi jsem přemýšlel i u svého dokumentu. Jak již bylo zmíněno v kapitole 4.2 *Vztah režiséra a účinkujících*, kdy jsem uváděl příklad o squaterovi a jeho feně Pusině. Pan A je milující páníček, tvrdí, že Pusina se stravuje lépe než on. Dává jí před kamerou smažené maso z pánvičky, aby před očima diváku byl obdivován. Přesto, že nemá sám co jíst. Přitom je vidět, že Pusina je mírně podvyživená. Jako člověk jsem přesvědčený, že nejde o zanedbání páče. Pan A se psovi opravdu věnuje a dovolím si tvrdit, že pes má šťastný život. Pan A ale nemá téměř žádné příjmy, a proto mu nemůže dopřát tolik, jak by si přál. Já se k této scéně můžu postavit několika způsoby.

Zaprvé mohu pana A idealizovat. Použiji výpověď, kdy sděluje, že nemá skoro žádné příjmy. Naexponuji jeho dobrosrdečný vztah k jeho feně Pusině. Ukážu, jak jí dopřává a dává jí dobré jídlo. Budu se snažit minimalizovat záběry, kde je vidět mírná podvyživenost. Nakonec použiji záběr, kdy pan A jí neplnohodnotné jídlo. Vyznění bude, že i člověk, který udělal v životě spoustu chyb, má velké srdce a pro svého psa by udělal cokoliv. Sám se omezuje, aby se Pusina měla co nejlépe.

Zadruhé mohu ukázat čirou pravdu. Naexponuji jeho vlídný vztah k Pusině. Poté stříhnu na záběr, jak pan A tvrdí, jak se Pusina má a že jí dopřává. Potom ukážu její mírnou podvyživenost. Následovat by mohl být záběr, jak jí smaží hovězí maso a dává jí to do misky. Maso zalije ještě omastkem z pánve. Potom stříhnu na scénu kdy přemýšlí, co bude jíst on. Je z toho trochu špatný. Je zřejmé, že scénu se smaženým masem trochu hrál na kameru, aby se ukázal v dobrém světle. Nakonec stříhnu na záběr natočený přibližně půl hodiny poté. Pusina je venku a vykonává potřebu.

Zatřetí mohu pana A ironizovat, nebo jeho osobnost znevažovat. Vypustím exponování jeho vlídného vztahu k Pusině. Použiji scénu kde tvrdí, jak se Pusina má a že má lepší stravu jak on. Potom stříhnu na Pusinu, abych upozornil na její mírnou podvyživenost. Následovat bude scéna se smaženým masem a nalévání omastku do psí misky. Hned vzápětí na to stříhnu, jak Pusina venku vykonává potřebu a tím tak zvýraznil, že scéna s pánvičkou byla hraná na kameru. Pusina zřejmě není na tak mastné jídlo zvyklá a nedělá jí dobře. Nakonec bude následovat scéna, kdy pan Andryšek zoufale shání jídlo pro sebe.

Začtvrté udělám kompromis mezi druhou a třetí variantou. Tedy scéna se bude držet pravdy, ale dovolí si mírně pravdu přikrášlit. To znamená nejít proti pravdě, ale udělat divákův zážitek zajímavější. Je to jako když zážitek ze života vypráví běžný člověk a jako když tu stejnou historku vypráví dobrý vypravěč. Vždycky ten zážitek mírně zvelebí. Na

příkladu vztahu mezi panem A a jeho fenou Pusinou by to vypadalo následovně. Naexponuje se jeho vlídný vrah k Pusině. Stříhne se na záběr, jak pan A tvrdí, jak se Pusina má a že jí dopřává. Potom ukázu její mírnou podvyživenost. Následoval by záběr jak jí smaží hovězí maso a dává jí ho do misky. Maso zalije ještě omastkem z pánve. V tenhle moment by se ale prohodila scéna, kdy pan A přemýšlí, co bude jíst on, se scénou, kdy Pusina vykonává potřebu. Tedy po smažení hovězího masa, sypaní obsahu pánve do psí misky a zalívání omastku, se stříhne rovnou na to, jak Pusina vykonává potřebu. To ve spoustu diváků vyvolá smích a možná i mírný posměch nad konáním pana A. Nakonec se stříhne na scénu, kdy pan A přemýšlí, co bude jíst on.

Osobně se přikláním k poslední čtvrté variantě, kdy pro ozvláštněné vyprávění se prohodí scény, které se ve skutečnosti staly v opačném pořadí. Ač se mírně zesměšní konání pana A, zůstane jádro skutečnosti nepoškozené. Pán A vyjde ze scény stále jako milující páníček a mírné zesměšnění není dle mého úsudku výrazné překročení etického kodexu. Myslím, že je dobré ukázat dobré i špatné stránky postavy, aby se více polidštila. V tomto případě dojde i k atraktivnějšímu zážitku diváka.

Další etickou otázkou je, zda ukazovat za každou cenu záběry, které by mohli účinkujícímu uškodit, nebo zneuctit jeho osobu. Například, když jsme navštívili jednoho z účinkujících den před Vánocemi. Ty jsou pro osamělé lidi často stresující. Nemohli jsme se prvně na účinkujícího dořukat. Asi po patnácti minutách nám otevřel. Bylo poznat, že pozřel v poslední době alkohol, a to v takovém množství, že byl pomočený. Použitím tohoto materiálu by mohlo být považováno za parazitování na cizím neštěstí.

Helena Třeštíková: *„Z parazitování na cizím neštěstí jsem byla obviňována docela často. Můj argument vždy je, že netočím prvotně nešťastné zoufalce, ale pokud se pak v průběhu doby našeho natáčení tak chovají, nemůžu to příliš vylepšovat. Na příklad Katku jsem začala točit v době, kdy byla celkem úspěšná klientka protidrogové komunity, hezká a autentická. Mělo to být o návratu do života z drogové epizody. Ale život ten příběh napsal jinak. Právě u Katky jsem ovšem cíleně vynechala výpovědi, které by jí mohly poškodit – například, že vaří drogy a prodává je. Jinak jsme pouze zaznamenávali její aktuální situace a nálady.“*

Olga Sommerová: *Etika dokumentaristy je zcela zásadní věc. Dokumentární film podle nestora dokumentárního filmu Johna Griersona slouží humanitě a demokracii. Každý film nechám autorizovat svými hrdiny. Když nesouhlasí, diskutuji s nimi, a pokud trvají na tom, že toto ve filmu nebude, tak to tam není. Nikdy bych je nepodvedla.*

Vít Klusák: „*Hlavním postavám vždy pouštím film před zveřejněním a ještě ve fázi, kdy jde do střihu zasáhnout. Při vyargumentované námitce scénu přestřihám nebo odstráním. Proti vůli bych použil materiál, který by poodhaloval něco nekalého, podvodného apod.*“

Se všemi autory souhlasím. Jednak mám také své etické hranice a jednak pokud bych chtěl účinkující točit i po dokončení prvního filmu, nesmím je zklamat. Otázka je, jak by si divák situaci s pomočeným účinkujícím vyložil. Buď by byl z něj znechucen, nebo naopak by mohl projevit lítost nad jeho samotou, která vedla k požití alkoholu. Je to téma k diskuzi.

4.5 Stylistická stránka dokumentu

Existují dokumenty, které stojí na vizuální stránce, některé stojí zase na obsahu a vizuální stránka ustupuje před výpovědí dokumentu. A některé dokumenty se zase snaží udělat kompromis mezi vizuální a obsahovou stránkou. Někdy však „špinavé“ záběry mají své opodstatnění. Například pokud se jedná o film z ulice, autor může chtít, aby záběry měly „pouliční patinu“.

Olga Sommerová: „*Neupřednostňuji žádnou z nich. Téma je pro mě zásadní, ale film je múzický tvar a je třeba využít všech jeho možností, vypovídajícího obrazu, bohaté zvukové dramaturgie, hudby, která připíná sdělení křídla, a střihu, který uvádí natočený materiál do nových překvapivých souvislostí. Film je nejvíc podobný hudbě, a proto se hudbou, myslím vážnou hudbou, odjakživa při kompozici filmu řídím. Fakta i emoce musí být v rovnováze. Potom může dokumentární film zasáhnout diváka.*“

Někdy je potřeba zachytit co nejrealističtější výpověď dané situace. Kameraman se musí často s kamerou přemísťovat, být stále v postřehu. Čas na přípravu propracovaného záběru není. V těchto případech musí vizuální stránka ustoupit před obsahem. Jedná se o případ Heleny Třeštíkové, která točí časosběrné dokumenty a zachycuje realitu. Kameraman se musí přemísťovat s účinkujícím. V žádném případě nesmí účinkující čekat, až si kameraman připraví záběr.

U časoběrných dokumentů hrozí také změna vizuálních trendů: „Specifikem časoběrného dokumentu je ale to, že sem na něm většinou podílí více kameramanů a čím osobitější by byly jejich způsoby natáčení, tím větší nesoulad by vznikal při konečném střihu. Zároveň je problematické vše, co podléhá dobovým estetickým módám (roztěkaná kamera, klipovitost, dlouhé statické záběry, pomalá panoramata), protože výsledný tvar by vše slučoval a navíc divákovi předkládal s velkým časovým odstupem, kdy už přitažlivost módních stylů vyprchala.“²⁴

Podřizování zvuku před autenticitou výpovědi platí stejně jako u obrazu: „I v otázce zvuku platí, že se musíme maximálně přizpůsobit my a co nejméně technickými požadavky rušit autenticitu situace. Vzpomínám na situaci ze začátků mé filmařské dráhy, kdy zvukař přerušil skvělou niternou výpověď staré paní s tím, že paní kručí v břicho a to ruší. Kouzlo chvíle bylo zničeno a náladu už se pak nepodařilo obnovit.“²⁵

Helena Třeštíková se musí díky ne zcela esteticky dokonalému materiálu vypořádávat i v postprodukci. Podle ní je nejlepší estetickou nedokonalost přiznat a pracovat s ní: „Ve střihně musíme pracovat s materiálem, který tam přineseme. Střihač se tedy musí vyrovnat se vši ‚špinou‘, ne úplně plynulými pohyby, občasnou neostrotí či rozklepaností kamery i občasnými nedostatky ve zvuku. Se střihačem Jakubem Hejnou se snažíme této ‚špině života‘ vyjít vstříc, nezakrývat ji, ale zapojit do příběhu. Občas se tedy stříhá v pohybu kamery, tvář na tvář a podobně, což jsou postupy z pohledu klasických řemeslných nároků na střih zapovězené. Zcela volně pracujeme také se samotnými zvuky pod obrazem: v jednom záběru můžeme kombinovat synchron se samotným zvukem, zhustit tím sdělení a zrychlit děj.“²⁶

24) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časoběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5, str. 28

25) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časoběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5, str. 28

26) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časoběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5, str. 28

Ve filmu *Návrat do života* se snažíme sledovat realitu co nejautentičtěji, kameraman tak musí být stále v postřehu a společně se zvukařem musejí přecházet některé technické nedokonalosti. Zpravidla ze začátku se necháváme účinkujícími vést a nezasahujeme do jejich výpovědí. Většinou nám vyprávějí, co je u nich nového a co se změnilo. V druhé části natáčení jim řeknu, aby dělali jakoukoliv činnost, kterou by dělali, kdybychom tam zrovna v ten moment nebyli. Účinkující si tak dělají svou obvyklou činnost a my je při tom pozorujeme, občas jim položím otázku. Nejlepší je, když přestanou vnímat štáb a začnou se samovolně mezi sebou bavit. Vzniká tak observační metoda pozorování. Nicméně většina dokumentu je točena takzvaně participačním modem. To, co divák uvidí před kamerou, je ve většině případech výsledek vlivu filmaře na účinkujícího. Tedy účinkující většinou odpovídá na kladené otázky režiséra, aniž by musely otázky režiséra ve filmu zaznít. Obecně chci dávat do filmu otázky jen v případě, že by samotná odpověď nedávala bez otázky smysl. Proto je lepší pokládat otevřené otázky, aby se účinkující mohl o daném tématu více rozprávět. Zároveň pokud ve filmu moje otázka zazní, je dobré s touto formou pracovat v průběhu celého filmu.

Na konci natáčení kameraman udělá pár ilustračních záběrů, které nám v postprodukcí poslouží pro asynchronní výpovědi a my můžeme některé výpovědi díky natočeným ilustračním, ale i významotvorným záběrům, zkracovat a vystříhávat nepodstatné části výpovědí. Jde tedy o zhušťování obsahu. V dokumentárním filmu je občas umění vybrat z výpovědí jen to nejpodstatnější a zároveň zachovat co nejpestřejší výpovědi o účinkujících.

4.6 Průběžné postprodukční práce během natáčení

V průběhu natáčení je potřeba se k již natočenému materiálu vracet. Jednak při každém natáčení se rozvíjí u jednotlivých účinkujících různá témata a dějové linky. Některé jsou naopak uzavřené a není třeba se k nim vracet. Je tedy potřeba si předchozí materiál projít a připravit si témata na další natáčení.

Helena Třeštíková pro přípravu budoucího natáčení a pro postprodukční práce na filmu pracuje s transkriptem. Nechává si přepisovat všechny výpovědi do psaného textu: *„Orientace v transkriptu je rychlejší než v obrazovém materiálu, umožňuje poznámkování a snazší vyhledávání tematických vláken. ...Postupné rozrůstání transkriptu vytváří jakýsi zpětný scénář, ovšem scénář ‚všeho‘, nikoliv budoucího filmu. Přesto se stává podkladem pro dramaturgické zvládnutí projektu a nejdůležitější pracovní pomůckou autora. V písemné*

formě se snáze nalézají vedlejší, ale důležitá témata a jejich očištění od různých odboček, nepodstatností a opakování, a celkové ‚zhušťování‘ filmu, které vyžaduje plánovaná stopáž. Použití takto krácených odpovědí je vhodné umístit pod obraz, v synchronu se takové operace řeší složitěji.“²⁷

Já osobně zatím transkript nepoužívám, přesto že sem přesvědčen o jeho podstatě. Nepoužívám ho převážně z časových důvodů. Jako začínající dokumentarista točím víceméně celé setkávání s účinkujícími. Vzniká tak velké množství materiálu, které by bylo náročné přepsat do textové podoby. Helen Třeštíková, jakožto zkušená dokumentaristka, dokáže lépe rozpoznat, co je důležité a co nikoliv. Také vyrůstala v době, kdy se točilo na filmovou surovinu, proto je naučená s materiálem šetřit a točit jen to nejdůležitější. Většinou si mohla dovolit natočit pouze trojnásobek výsledného použitého materiálu v konečné verzi filmu.

Moje příprava je následující. Projdu si dříve natočený materiál a vypisuji si otázky, na které se budu ptát. Díky předem připraveným otázkám se nezapomenu vracet k jednotlivým tématům. Otázky si těsně před setkáním s účinkujícími přečtu a pak už se během natáčení do připraveného materiálu nedívám. Nesnažím se však za každou cenu dostat k odpovědím, které chci slyšet. Spíše nechávám účinkující volně mluvit a většinou přirozenou cestu navážu na jednotlivé otázky. Snažím se neskákat účinkujícím do řeči. Až na výjimky, kdy účinkující se motá stále kolem jednoho tématu a ve výsledku jenom opakuje jinými slovy to, co už řekl. Při dlouhé odmlce čekám, zda chtějí něco říct. Pokud ne, pokládám další otázku.

V době natáčení si místo transkriptu dělám průběžnou výběrku, díky níž zjišťuji, podobně jako je tomu u transkriptu, jaká témata je potřeba dále rozvíjet a k jakým tématům není potřeba se vracet. Výběrka mi poskytuje lepší přehled o celkovém vyznění dokumentu a o natočeném materiálu.

Jelikož jsem začínající dokumentarista (začínající filmař), je pro mě průběžné sledování natočeného materiálů nápomocné v napravování začátečnických chyb.

27) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časosběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5, str. 32

ZÁVĚR

Tato práce se zabývala českým sociálním dokumentem se zaměřením na konkrétní autory a jejich autorské postupy. Cílem této práce bylo propojit teoretickou část absolventské práce s praktickou. Teoretické poznatky získané při psaní mi pomohly nahlédnout do tvorby jiných tvůrců a nabrat tak inspiraci pro moji vlastní dokumentární tvorbu. Mohl jsem si ujasnit podstatu sociálního dokumentárního filmu a naučil se rozlišovat jednotlivé kategorie jako dokumentární film se sociální tematikou a osobní portrétní dokument. Díky odpovědím Heleny Třeštíkové, Olgy Sommerové a Víta Klusáka jsem lépe nahlédl na způsob jejich přemýšlení nad filmem, autorskými postupy i osobními zásadami. Pomohlo mi to ozřejmit některé pochybnosti nad filmy. Například proč Vít Klusák vyjádří své pochybnosti nad protagonistou až na konci filmu. Práce mi pomohla získat přehled o jednotlivých modech dokumentárního filmu a uvědomit si, který mod či kombinace modů používají konkrétní autoři a jaký to má pro jejich film význam. Zároveň jsem si uvědomil, který mody se postupně dostávají do mého filmu. Mohu teď dopředu přemýšlet nad tím, zda s nimi nadále pracovat, nebo naopak jejich tendence omezit. Nejvíce oceňuji to, že jsem mohl být s autory v kontaktu a dozvědět se od nich to, co mě nejvíce na jejich tvorbě zajímalo. Dozvěděl jsem se spoustu důležitých věcí pro mou budoucí tvorbu. Také jsem si uvědomil, jak tenká hranice je mezi jednotlivými kategoriemi a mody dokumentárního filmu. Tato práce mě motivovala v tom, zajímat se o dokumentární film i nadále a zlepšovat své teoretické znalosti, které určitě budou přínosné pro mou vlastní tvorbu. Doufám, že mé poznatky začínajícího dokumentaristy naopak budou přínosné pro filmaře, kteří teprve plánují točit svůj první dokumentární film, ale třeba i pro zkušenější autory.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- 1) NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. ISBN 978-80-7331-181-0.
- 2) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Michael TŘEŠTÍK. *Časosběrný dokumentární film*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-355-5.
- 3) TŘEŠTÍKOVÁ, Helena a Pavel KOSATÍK, 2017. *Sběrná kniha*. V Praze: Paseka. ISBN 978-80-7432-752-0.
- 4) ŠTOLL, Martin a Jarmila CYSAŘOVÁ, 2009. *Český film: režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri. ISBN 978-80-7277-417-3.
- 5) NAVRÁTIL, Antonín, 1968. *Vývoj čs. dokumentárního filmu: určeno pro posluchače dokumentární tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- 6) Profesní magazín Best Of, 2011[online]. *Michaela Lejsková*. [cit. 30.2.2021]. Dostupné z: <http://www.ibestof.cz/film-ativadlo/olga-sommerova---režiserka-a-filmova-dokumentaristka>
- 7) Sociologický ústav AV ČR, 2017 [online]. *Jiřina Masnerová*. [cit. 11.1.2021]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Domov>
- 8) TROLLEROVÁ, Tereza. *Česká časosběrná dokumentární tvorba po roce 1989 a její možné využití v hodinách výchovy k občanství*. České Budějovice, 2014. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Marek ŠEBEŠ.
- 9) MATÚŠOVÁ, Hana. *Sociologické aspekty v dokumentárních filmech českých režisérek*. Olomouc, 2010. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr BILÍK.