

Observační dokumenty Tomáše Bojara

BcA. Tomáš Kubeček

Diplomová práce
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2021/2022

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	BcA. Tomáš Kubeček
Osobní číslo:	K20111
Studijní program:	N0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: Observační dokumenty Tomáše Bojara 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 20 minut, nebo Režie souboru audiovizuálních děl, nebo Scénář v rozsahu nad 70 stran, nebo 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 nascanované „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 SZS 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.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.
TARKOVSKIJ, Andrej Arsenovič. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 978-80-903678-4-5.
GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
BOJAR, Tomáš a Martin MAREČEK. *Etika v dokumentární tvorbě: dialog Tomáše Bojara a Martina Marečka*. 2021.
CARTA, Silvio. *Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema* [online]. Anthrovision, 2005. Dostupné z: <https://journals.openedition.org/anthrovision/1480>

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

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

Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2021**

Termín odevzdání diplomové práce: **20. května 2022**



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že:

- diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji 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 – 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 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 diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem 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 diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá výzkumem observačního modu dokumentárních filmů, a to prostřednictvím komparační analýzy filmů čtyř Tomáše Bojara. Teoretická část představuje dokumentární film, observační modus, jeho výrazové prostředky a vzhled do etiky dokumentárního filmu. Samotná analýza je soustředěna na celkový koncept zkoumaných filmů, jejich obrazovou a zvukovou stránku. Součástí praktické části je nabídnuta perspektiva autora práce skrze jeho vlastní studentský observační dokument.

Klíčová slova: Bojar Tomáš, dokumentární film, Dva nula, FC Roma, komparační analýza, Letní hokej, Mimořádná zpráva, observační modus

ABSTRACT

This Master's thesis is concerned with the research of observational mode of documentaries through comparative analysis of four movies by Tomas Bojar. Theoretical part introduces documentary, observational mode, its characteristics and brief insight into documentary ethics. The analysis itself is focused on overall concept of chosen documentaries and their audiovisual style. Practical part includes among other things the perspective of the author of this thesis through his own observational documentary.

Keywords: Bojar Tomas, Breaking News, comparative analysis, documentary, FC Roma, observational mode, Off Sides, Two Nil

Tímto bych chtěl poděkovat vedoucímu své práce doc. Mgr. MgA. Janu Gogolovi za pomoc, inspiraci a cenné připomínky, které mi při práci poskytl. Dále děkuji Mgr. Tomáši Bojarovi, Ph.D. za ochotu a poskytnutí autorských textů ke zkoumání a souhlas s jejich užitím. Díky patří také Mgr. et Mgr. Kateřině Žalské za jazykové korektury a pomoc s estetickou stránkou práce. Nemenší dík patří celé mé rodině za bezmeznou podporu a výdrž po celou dobu mého studia.

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

OBSAH

ÚVOD	10
I TEORETICKÁ ČÁST	12
1 DOKUMENTÁRNÍ FILM	13
1.1 CO JE TO DOKUMENTÁRNÍ FILM	13
1.2 DĚLENÍ DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ	13
1.3 DOKUMENTÁRNÍ MODY	14
2 OBSERVAČNÍ MODUS	15
2.1 NÁSTROJE OBSERVAČNÍHO MODU	16
3 ETICKÉ OTÁZKY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	18
3.1 ODPOVĚDNOST K UMĚLECKÉMU DÍLU	18
3.2 ETIKA A SOCIÁLNÍ HERCI	19
3.3 ODPOVĚDNOST DIVÁKA.....	20
II PRAKTICKÁ ČÁST	21
4 ANALÝZA OBSERVAČNÍCH DOKUMENTŮ TOMÁŠE BOJARA	22
4.1 TOMÁŠ BOJAR	22
4.2 DVA NULA	23
4.2.1 Anotace	23
4.2.2 Koncept	23
4.2.3 Obraz	25
4.2.4 Zvuk	26
4.2.5 Výroba filmu	27
4.3 FC ROMA	28
4.3.1 Anotace	28
4.3.2 Koncept	28
4.3.3 Obraz	29
4.3.4 Zvuk	30
4.3.5 Výroba filmu	31
4.4 MIMOŘÁDNÁ ZPRÁVA	32
4.4.1 Anotace	32
4.4.2 Koncept	32
4.4.3 Obraz	33
4.4.4 Zvuk	34
4.4.5 Výroba filmu	35
4.5 LETNÍ HOKEJ	36
4.5.1 Anotace	36
4.5.2 Koncept	36
4.5.3 Obraz	37
4.5.4 Zvuk	39

4.5.5	Výroba filmu	39
4.6	KOMPARACE	40
4.6.1	Obraz	40
4.6.2	Inscenace a přirozenost	41
4.6.3	Zvuk	41
4.6.4	Expoziční titulky	42
4.6.5	Rámec a koncept	43
4.6.6	Postavy	43
4.6.7	Observační dokumenty optikou Gauthierovy kategorizace	44
5	ANALÝZA VLASTNÍHO OBSERVAČNÍHO DOKUMENTU	46
5.1	POUTA SVOBODY	46
5.1.1	Anotace	46
5.1.2	Koncept	46
5.1.3	Obraz	47
5.1.4	Zvuk	48
5.1.5	Výroba filmu	48
5.2	KOMPARACE	49
5.2.1	Koncept	49
5.2.2	Obraz	49
5.2.3	Zvuk	49
5.2.4	Inscenace a přirozenost	49
	ZÁVĚR	50
	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	52
	SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ	53
	SEZNAM OSTATNÍCH ZDROJŮ	54
	SEZNAM OBRÁZKŮ	55

ÚVOD

Tomáš Bojar je český producent, režisér a scenárista, který se soustředí výhradně na observační dokumenty, tedy takové dokumenty, které si zachovávají odstup a snaží se co nejvíce zneviditelnit autorovu přítomnost. Jinými slovy tak navazuje bezprostřednější vztah s divákem.

Cílem této práce je metodou komparační analýzy rozebrat čtyři observační dokumenty Tomáše Bojara a odhalit zákonitosti v celkovém konceptu s důrazem na obraz a zvuk. Pro účely analýzy byly vybrány čtyři z Bojarových observačních dokumentů tak, aby byly tematicky a formálně různorodé. Výzkumem obrazových, zvukových a koncepčních rozdílů mezi jednotlivými filmy si tato práce klade za cíl ozřejmit limity a možnosti jednotlivých tvůrčích prostředků z hlediska jejich kvality a věrnosti observačním zásadám.

V teoretické části se práce opírá zejména o dva významné teoretiky dokumentární tvorby, a to Billa Nicholse a Guye Gauthiera, z nichž každý nahlíží na dokument z jiného úhlu. Bill Nichols popisuje termín observační modus a vytyčuje soubor kritérií pro tento typ dokumentárního filmu. Jedním ze záměrů této diplomové práce je vymezení observačního modu pomocí teorie Guye Gauthiera a jeho následné prověření analýzou vybraných filmů v praktické části této práce.

Tvorba audiovizuálního obsahu se zvláště v dnešní době potýká s řadou etických otázek. Toto platí obzvláště pro dokumentární tvorbu, kdy autor zachycuje především sociální herce, tedy osoby, které představují ve filmu samy sebe. Vedle možných konfliktních situací se sociálními herci se oboru etiky týká také otázka autenticity díla v očích diváka. Vzhledem k závažnosti tohoto tématu je dalším cílem této práce rozvést zmíněnou problematiku v teoretické části a dále ji brát v potaz v průběhu praktické analýzy.

Součástí praktické části práce bude jako rozšíření perspektivy rozbor mého vlastního krátkometrážního observačního dokumentu *Pouta svobody*, který vznikl paralelně s touto diplomovou prací. Výsledky tohoto rozboru budou následně porovnány s výstupy z analýzy filmů Tomáše Bojara.

Jako startovní bod odhalující různé aspekty filmů při komparační analýze bude sloužit divácký dojem ze zhlédnutí jednotlivých snímků, a to osobní dojem autora této práce jako pohled někoho, kdo je o filmech, jejich vzniku a fungování poučený. Zkoumané filmy budou srovnávány s preprodukčními texty, jejichž autorem je Tomáš Bojar. Jedná se o treatmenty,

scénáře a režijní explikace sloužící k utřídění myšlenek a následně k získání podpory pro vznik filmu.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 DOKUMENTÁRNÍ FILM

Pro účely této práce je třeba definovat termín dokumentární film a ozřejmit jeho zasazení mezi ostatní formy kinematografie. Dále je nutné představit dva stěžejní nástroje kategorizace dokumentárních filmů: dokumentární mody Billa Nicholse a kategorizace na pěti osách Guye Gauthiera.

1.1 Co je to dokumentární film

Pojem dokumentární film byl výstižně definován Billem Nicholsem, který svou definici zformuloval složením několika dílčích definic podle různých kritérií. Dokumentární film podle něj „vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do živého světa.“ (2010, s. 34).

Dokumentární film zpravidla nepoužívá profesionálních herců, místo toho se soustředí na skutečné lidi, kteří v kontaktu s kamerou představují sami sebe. Tato práce se dále drží zavedeného pojmu sociální herci.

1.2 Dělení dokumentárních filmů

Nichols uvádí komplexní dělení filmů s ohledem na dokumentární film. Nejprve rozděluje filmy na fikční a nonfikční. Mezi fikční patří veškeré filmy vytvářející imaginární světy a postavy. Nonfikční filmy oproti tomu zaznamenávají realitu; sem se řadí většina dokumentární tvorby. Některá audiovizuální díla by se dala zařadit do obou kategorií: například mockumenty, rekonstrukce, dokudramata a neorealismus, protože obsahují jak fikční, tak nonfikční vyjadřovací prostředky (2010, s. 160, 161).

Dalším dělením se vedle dokumentárního filmu do nonfikční kategorie řadí také filmy nedokumentární. Jedná se například o filmy instruktážní, vědecké nebo záznamy z bezpečnostních kamer. Průnikem dokumentárního a nedokumentárního filmu mohou být filmové týdeníky, televizní zpravodajství, průmyslové filmy nebo filmy na zakázku a také samotný filmový materiál (Nichols, 2010, s. 162).

V obou případech výše zmíněných průniků kategorií záleží na jednotlivých kritikách a tvůrcích, z jakého pohledu dané filmy analyzují.

Alternativou k Nicholsovu dělení je přístup Guye Gauthiera, který se záměrně vyhýbá přesným definicím, podle nichž by bylo možné exaktně zařadit všechny dokumentární filmy do kategorií. Místo toho utváří pět hlavních myšlenkových os, na nichž se dokumentární filmy vyskytují. První osa se zabývá porovnáním vztahu k prostoru nebo vzdálenosti v prostoru: na jednom jejím konci se nacházejí filmy s daným protagonistou a vymezeným prostorem a na druhém filmy s řadou různých postav bez vazby na jedno prostředí. Druhá osa řeší čas, tedy zda je na kameru zachycena současnost, nebo se zabývá minulostí skrze stopy a svědectví. Třetí osa váží význam střihu a syrového natočeného materiálu a dělí filmy podle toho, která z těchto dvou částí má v dokumentu převahu. Čtvrtá osa určuje, do jaké míry autor pracuje s kontaktním zvukem a do jaké míry s komentářem. Poslední pátá osa rozlišuje struktury filmu a zkoumá, zda se dokument řídí principem posloupnosti a scény jsou ve filmu řazené chronologicky podle natáčení, nebo principem příbuznosti, kdy řazení scén vychází hlavně z konceptu filmu (2004, s. 335-336).

1.3 Dokumentární mody

Mody jsou vázány čistě na filmové médium. Jde o rozdělení filmů do kategorií, tedy modů, podle souborů audiovizuálních vyjadřovacích prostředků, které využívají. Nichols rozeznává šest modů: poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní. Pro účely této práce je důležitý zejména modus observační, který nevtíravě pozoruje dění v životě svých subjektů (Nichols, 2010, s. 50-51).

Pokud se na Nicholsovy mody podíváme skrze optiku Gauthierových os, můžeme je do jisté míry obecně pojmenovat určitými kombinacemi pozic na pěti osách. Observační modus by se dal teoreticky popsat pomocí tří z pěti os, u kterých lze označit jeden z extrémů za společný všem observačním dokumentům. Na kameru je zachycena vždy současnost v době natáčení (osa 2), význam samotného natáčení dalece převažuje nad střihem (osa 3) a autor pracuje výhradně s kontaktním zvukem a komentáři se vyhýbá (osa 4). U zbylých dvou os (1 a 5) záleží na konkrétním dokumentu a lze přistoupit ke každému z extrémů, aniž by byla observace narušena. Tato teze bude dále prověřena na základě analýzy v praktické části této práce.

2 OBSERVAČNÍ MODUS

Observační dokumenty mohly ve své dnešní podobě v rámci audiovizuálního média vzniknout až po roce 1960. Tehdy dosáhl technologický vývoj takové úrovně, aby byly rozumně uskutečnitelné. Šestnáctimilimetrové kamery a jednoduše jedním uživatelem ovladatelné magnetofony způsobily, že mluvené slovo mohlo být snadno synchronizováno s obrazem a zároveň zůstával filmař mobilní, a mohl se tedy přizpůsobit akci a sledovat ji tam, kde se v danou chvíli odehrávala (Nichols, 2010, s. 188). Synchronizace obrazu a zvuku byla užívána britskými dokumentaristy již ve třicátých letech, nicméně tehdy prostředky ještě neumožňovaly potřebnou pohyblivost (Gauthier, 2004, s. 110).

„Zůstat neviděn, ale stále být přítomen jako filmař s onou dvojakostí, kterou takové postavení přináší. I když se režisér ve filmu sám neobjevuje, je současně zapomenut a přítomen svým skutečným postavením, které v ničem nelze směřovat s postavením vypravěče příběhů,“ vystihuje Gauthier podstatu observace (2004, s. 172). Základním prvkem observačního modu je kamera, která se tváří, že na scéně vůbec není přítomná. Odsud také pramení základní konflikt odehrávající se uvnitř diváka, se kterým se tvůrci observačních dokumentů musí vypořádat. Fakt, že kamera popírá svou očividnou existenci, se rozchází s běžným povědomím diváka, a proto z této podstaty pramení jisté znepokojení, které divák pociťuje. Vždy bude pochybovat, zda je zobrazovaná událost skutečně autentická, nebo zda je pouhou autorovou fabulací. Vzhledem k objektivitě filmu je potřeba si uvědomit, že „kameraman si volí čas, předmět, úhel a kompozici každého záběru“ (Hockins, 2012, s. 515).

Tvůrci observačních dokumentů samozřejmě o zmíněném konfliktu vědí a opatrně se pohybují po jeho hranici. Je možné pojmenovat několik klasických prostředků, které autoři observačních dokumentů používají, aby byl výsledný snímek co nejbližší realitě. Patří sem například užití dlouhých záběrů, postup inscenace, natáčení za přítomnosti cizích kamer nebo maskované rozhovory, což jsou autorem nastartované dialogy pokračující bez jeho přičinění.

Nedílnou součástí observačního odtažitého stylu natáčení je určitá míra improvizace a náhody. Carta ve své stati podotýká, že observační dokumenty jsou záměrně plánovány s minimální přípravou, tedy že téměř nic není předpokládáno před natáčením. Přesněji řečeno natáčení observací reflektuje rozhodování a posuzování z minuty na minutu podle situace, která se právě před kamerou odehrává (2015, s. 4).

Cartův výrok se však příliš neshoduje s realitou. Tomáš Bojar jako tvůrce dělá velmi rozsáhlé rešerše a jak je vidět z jeho obsáhlých autorských přípravných materiálů a následně výsledných snímků, jeho filmy jsou naopak precizně promyšleny a plánovány. Pokud by tvůrci dokumentárních filmů nic nestudovali dopředu a natáčeli úplně naslepo, byla by značně oslabena jejich schopnost improvizace a možnost kvalitní a realistické inscenace v duchu vnímané skutečnosti.

Vztah diváka s režisérem je v případě dokumentárních filmů postaven na autenticitě. Pokud divák získá pocit, že mu tvůrce v něčem nepředkládá pravdu, pak oproti fikčním filmům může reagovat negativně. Příčinou mohou být překroucená či neúplná fakta, nahrazení sociálního herce profesionálním hercem nebo jen přílišné soustředění se na jednu stranu konfliktu bez ohledu na druhou. Zamezit tomuto efektu na diváka se dá například tak, že režisér naplno a očividně přizná, že se jedná o inscenovaný a nepravdivý prvek, který paradoxně slouží k lepšímu zobrazení pravdy (Gauthier, 2004, s. 161-163).

2.1 Nástroje observačního modu

Observační dokument svou formou směřuje k minimalizaci dopadu filmových technologií na sociálního herce při natáčení běžných situací v jeho životě. Filmař využívá kamerových nástrojů, aby mohl co nejlépe reprodukovat vnímanou skutečnost ve všech ohledech (zvuk, barva, mizanscéna, řeč a pohyb sociálních herců). Jinak řečeno observační dokumenty, stejně jako dokumenty ostatních modů, předávají divákům subjektivní zkušenost tvůrce s daným prostředím. Při tom je velice důležitý respekt k lidem působícím jako postavy ve filmu, aby byl zachycen kompletní obraz reality. Z toho důvodu jsou primárním vyjadřovacím prostředkem neroztříštěné dlouhé záběry sestříhané za sebou, protože zachycují reálné trvání událostí i na filmovém pásu (Carta, 2015, s. 3-4). Ze své podstaty není pozorování událostí tak divácky přístupným zážitkem, jako je tomu například u komerčních fikčních filmů, což je dáno obecně delší stopáží jednotlivých záběrů.

Vzhledem k použití dlouhých observačních záběrů je zde daleko více než u ostatních modů žádoucí, aby divák vyplnil prázdné místo toho, co ve filmu nevidí, vlastním porozuměním a soudy na základě svých životních zkušeností. Observační dokumenty nevodí diváka tzv. za rudičku, ale spíše ukazují události zevnitř (Carta, 2015, s. 5).

Ani ryze observační modus se stoprocentně nevyhne inscenaci. Často je režisér svědkem nějaké repliky nebo činu, který se skutečně přirozeně stal, ale moment nebyl natočen k tvůrcově spokojenosti, nebo dokonce vůbec. V takové chvíli se nezřídká autor uchýlí

k tomu, aby situaci zinscenoval. Tehdy se pohybuje na hranici fikčního filmu, ale protože inscenované části slouží k věrnému zobrazení skutečnosti a ztratí se mezi událostmi skutečně natočenými observačně, stále se inscenace řadí mezi validní nástroje observačních dokumentaristů. Do jaké míry zůstává umělec věrný skutečnosti tak, jak ji chápe, a do jaké míry se stává kalkulujícím tvůrcem, je správná otázka. Pohybuje se na hranici mezi studiem dokumentů a etiky.

Jedním z nástrojů v tvůrcově arsenálu může být maskovaný rozhovor. Ač je rozhovor typickým prostředkem pro jiné mody dokumentárního filmu, observačnímu dokumentu může sloužit jako příprava situace. Rozhovorem se sociálními herci se nastartuje akce, která pokračuje již bez tvůrcova vstupu, a teprve tato část události, která si nyní již žije vlastním životem, se dostává do výsledného stříhu.

Dalším nástrojem může být natáčení situací, které by bez přítomnosti kamer vůbec nevznikly. Příkladem může být natočení rozhovoru s novináři nebo veřejné akce. „Například tiskové konference lze sice natáčet ryze observačním stylem, bez přítomnosti kamer by se však takové události vůbec neuskutečnily, což je přímým protikladem základní premisy observačních filmů, totiž že to, co vidíme, by se dělo, i kdyby na místě nebyla kamera, která by události mohla sledovat.“ (Nichols, 2010, s. 193). Navzdory tomu může právě taková událost tvořit kontrast s jiným materiálem natočeným bez přítomnosti „cizích“ kamer. Umožňuje divákovi poznat sociální herce ve dvou rovinách, kde se více či méně snaží prezentovat své chování v takovém světle, v jakém by chtěli být okolím vnímáni. Ať už je nebo není v hercově chování rozdíl, něco to o něm vypovídá a skrze masku, kterou herec nasazuje pro okolí, může divák lépe odhadnout, co se skrývá pod ní. Zároveň dokumentární kamera nemůže být v takovou chvíli obviněna ze změny události svou přítomností, protože je přítomna řada dalších kamer, které do situace přirozeně zapadají.

Význam a řád vznikají z observačního materiálu skrze podobnosti a kontrasty v chronologickém kontextu. Struktura také vzniká skrze výběr a řazení scén v materiálu tak, aby scéna umístěná na ose filmu později vysvětlovala jinou, která se objevuje v dokumentu dříve. Jinými slovy je třeba zajistit, aby filmové motivy, tedy opakující se prvky ve filmu, měly expoziční, vývojovou i významovou fázi neboli začátek, prostředek a konec.

3 ETICKÉ OTÁZKY DOKUMENTÁRNÍHO FILMU

Jaký je vlastně smysl etiky? Podle Nicholse etika existuje, aby usměrňovala jednání lidí v situacích, pro něž striktní pravidla či zákony nestačí (2010, s. 68). Otázka etiky se otevírá v případě filmu hned na několika úrovních.

Žijeme v době, kdy pravda jako taková prošla proměnou. V době fake news a relativistického přístupu k hodnotám je přirozené, že právě observační dokumentární modus, který se prezentuje jako zdánlivě neobjektivnější, zažívá úpadek a značnou přirozenou nedůvěru v očích diváků. U observačního dokumentu se tedy vlivem postmodernistických tendencí stává z pozorování „reality“ jako formy důkazu o pravdivosti spíše problém s ideologickým základem. Ač by bylo možné k tomuto postoji přistupovat jako ke slabině observačního dokumentu, je nutné se k nedůvěře postavit čelem jako k jedinému efektu, který zcela jistě zapůsobí na diváky, a provází tak v dnešní době všechny observační dokumenty (Jensen, 2019, s. 2-3, 7).

Těžko soudit, zda někdy existovala doba, ve které by nebylo nic ve stylu fake news, ale trend relativizace hodnot a pravdy je v současné společnosti přítomný. Lidé jsou vystaveni velkému množství audiovizuálních médií, z nichž většina předkládá divákům nějaký názor. Možná že právě observační dokumenty, konkrétně například dokumenty Tomáše Bojara, atakují tento relativismus tím, že nutí diváka, aby zaujal vlastní postoj.

3.1 Odpovědnost k uměleckému dílu

Jeden možný etický pohled se zabývá vztahem filmu, zprostředkovaně jeho tvůrce, a diváků.

Divák děj každého filmu, ať už fikčního či dokumentárního, ztotožňuje se skutečností. Zkušenost sledování audiovizuálního díla působí na diváka opravdově. Lidé mají potřebu obohacovat se sdílením s druhými lidmi a jejich zprostředkovanými zkušenostmi, ať už skrze ústní vyprávění, fotografii, text nebo film. Ovlivňuje to jejich životy, pokud shledají předané zkušenosti dostatečně přesvědčivé. Toto působení filmu ilustruje odpovědnost, jaká na jeho tvůrce padá. Podle Tarkovského by umělec měl předkládat úplný obraz skutečnosti, jak jí sám podle svého svědomí rozumí. Pak se i v případě, že autor nevidí celou skutečnost, ale věrně zobrazuje svůj úhel pohledu, jedná o umělecky hodnotnou práci. Na druhou stranu komerční filmy podléhají tomu, že obraz skutečnosti manipulují určitým způsobem a neukazují celou pravdu (2009, s. 173-192).

Jinými slovy pojmenoval tuto problematiku režisér Tomáš Bojar v rozhovoru s Martinem Marečkem na téma etiky: „Základní imperativ je nelhat sobě samotnému a nedělat si iluze, (...) být sám k sobě poctivý, umět se třeba v určitou chvíli stydět sám před sebou a být i poctivý k žánru, ve kterém svůj autorský záměr realizuji.“ (2021, s. 9).

Vedle upřímnosti vyzdvihuje Tomáš Bojar také schopnost dokumentaristy zachytit něco, co filmaři jako takovému nastavuje nepříjemné zrcadlo. Dokument se pohybuje na hranici etického a neetického, a tak se autor může dostat do situací, které jsou jemu samotnému nepříjemné natáčet. Počítá se samozřejmě s tím, že tvůrce nepřekročí určitou mez, a navíc že natočený materiál poté projde zpětnou kontrolou, aby výsledný film zůstal v morálních hranicích.

3.2 Etika a sociální herci

Další otázka se týká výhradně dokumentárního filmu a je jí vztah tvůrce k sociálním hercům. Herci ve fikčních filmech vystupují jako fikční postavy a žádný z diváků nevěří, že herec a postava jsou jedna a táž osoba. Na druhou stranu sociální herci představují sami sebe a existuje tedy potenciální vliv výsledného filmu na jejich životy. Povaha observačního modu s sebou nese specifické etické problémy, které zde mohou nastat spíše než při tvorbě dokumentárních filmů jiných modů.

V rámci observace se tvůrce nezřídka dostává do situace, kdy sleduje sociálního herce při důvěrných záležitostech. Takové jednání může vyvolat dojem voyeurismu. Nezúčastněná role filmaře na scéně může být také ve specifických případech příčinou etického dilematu. Při zpracovávání choulostivé látky může být tvůrce svědkem něčeho, co by mohlo sociálního herce ohrozit nebo zranit (Nichols, 2010, s. 189).

Častým řešením etických dilemat v případě natáčení dokumentárních filmů je tzv. poučený souhlas. Znamená to, že subjekty by měly být dopředu obeznámeny s možnými následky své participace (Nichols, 2010, s. 69). V dnešní době je naprosto běžné takovýto informovaný souhlas podepisovat. „Je to podobný typ dokumentu, jaký podepisují u doktora. Účastník natáčení je tam informován o jeho průběhu a možných následcích svého rozhodnutí (...) Minimalizují se tím právní rizika.“ (Bojar, Mareček, 2021, s. 13).

Nichols k tématu dodává: „Dokumentaristé obvykle pracují se svolením toho, koho natáčejí. Tento souhlas poskytuje tvůrci plné právo svobodného rozhodování. Jedinec ztrácí veškerou kontrolu nad použitím svého obrazu, a tudíž i nad konečným výsledkem.“ (2010, s. 64).

Film má však moc pomocí svých vyjadřovacích prostředků ohýbat realitu a je už na individuálním tvůrci, jak s touto zodpovědností naloží. Například běžná praxe Tomáše Bojara při dokončování díla je pustit zainteresovaným sociálním hercům hotový dokument před tím, než jde do distribuce, aby případně mohli vyjádřit svůj nesouhlas.

Existují i situace, kdy k informovanému souhlasu dojít nemůže, nebo se tvůrce záměrně rozhodne souhlas předem nevyžadovat. Důvodem může být například obava, že by respondenti nereagovali přirozeně, pokud by o natáčení byli informováni dopředu. V jiných případech jde o situace nahrané bez vědomí subjektu, aby se docílilo specifické reakce. Tak či onak, vždy se bude jednat o jistou formu klamu. Je pak pouze na uvážení a individuálním případě, zda se pohybujeme ještě před, nebo už za hranicemi etického přístupu. Řešením může být v takových situacích respondentovo právo veta, kdy sociální herec může s výsledným materiálem kdykoli vyjádřit nesouhlas, a daná scéna se vystříhne.

3.3 Odpovědnost diváka

Vedle autora nese i divák část zodpovědnosti za svou percepci daného snímku. Autor by samozřejmě měl ve filmu zobrazit všechny potřebné informace k tomu, aby předal celou skutečnost a nic nevynechal. Film může pochopitelně počítat s běžným penzem znalostí a se stupněm vzdělání diváků podle věkové skupiny, pro kterou je film uveden. Dílo by v tomto rámci ale mělo fungovat samo o sobě a nemělo by vyžadovat žádné vysoce konkrétní znalosti nad rámec všeobecného přehledu, například regionální nebo specifické pro určitou odbornost.

Autor ale může od diváků očekávat kritické uvažování a snahu uvést si situace zobrazené ve filmu do známých souvislostí. Zároveň by k sobě měl být divák upřímný a poctivý, sám si zodpovědět, do jaké míry se jeho vlastní život zrcadlí ve filmu a jak se z toho může poučit.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 ANALÝZA OBSERVAČNÍCH DOKUMENTŮ TOMÁŠE BOJARA

4.1 Tomáš Bojar

Tomáš Bojar se narodil v roce 1981 v Praze. Vystudoval politickou filozofii a právo na Univerzitě Karlově, kde také získal doktorát v oboru aplikované etiky. Od roku 2003 se věnuje audiovizuální tvorbě jako scenárista, dramaturg, režisér a producent převážně observačních dokumentárních filmů.

Bojarova filmová tvorba byla od počátku spjata s režisérem Pavlem Abrahámem. Jejich prvním společným projektem byl v roce 2004 studentský film na téma národních stereotypů *Hlavní hvězdou jsou piva*. Na tomto filmu figuroval Tomáš Bojar jako spoluscenárista. Další spolupráce na scénáři přinesla dokumentární film *Česká RAPublika*, za který získali Bojar s Abrahámem Zlatého ledňáčka za nejlepší dokument na Finále Plzeň 2009. V roce 2010 spolu založili produkční společnost Cinema Arsenal. V témže roce spolupracoval Bojar na námětu a scénáři ke kombinovanému dokumentárně hranému experimentu *Cinematapie*. Spoluscenáristou byl Tomáš Bojar Pavlu Abrahámovi ještě na dokumentárním filmu *Dva nula* a na tento projekt navazujícím osmidílném seriálu *Fotbal naruby*.

Dále se Bojarova kariéra ubírala režijním směrem. V roce 2016 s Rozálií Kohoutovou spolurežiroval sportovní dokument z romského prostředí *FC Roma* a o rok později se se Zuzanou Špidlovou a Erikou Hníkovou režijně podílel na dokumentární sérii o lidech s mentálním postižením *Pět statečných*. V roce 2018 se sám ujal režie observace ze zpravodajského prostředí pod názvem *Mimořádná zpráva*. Opětovná režijní spolupráce s Rozálií Kohoutovou přinesla roku 2019 *Letní hokej*, dokumentární film ze sportovního prostředí, tentokrát hokejového. V tom samém roce se Bojar podílel jako dramaturg na dokumentárním filmu Martina Marečka *Dálava*. (Filmový přehled, 2019).

Tato diplomová práce se zaměřuje na analýzu čtyř projektů, na kterých Tomáš Bojar pracoval na různých pozicích. Jedná se o dokumentární filmy *Dva nula*, *FC Roma*, *Mimořádná zpráva* a *Letní hokej*.

4.2 Dva nula

Dva nula je dokumentární film z roku 2012. V témže roce se objevil na Letní filmové škole, Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava i na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech. Na MFDF Ji.hlava obdržel zvláštní uznání poroty Česká radost; vyhrál Cenu Pavla Kouteckého. Tomáš Bojar psal scénář k tomuto filmu spolu s Pavlem Abrahámem, a je také jedním z producentů filmu.

Projekt režíroval Pavel Abrahám, sestříhal Šimon Špidla a kameru měl na starosti Jiří Chod. Výkonnou producentkou byla Kristina Šedivá a jako dramaturg se na filmu podílel Jan Gogola ml.

4.2.1 Anotace

Fotbalová utkání Sparta – Slavia jsou vždy velkou událostí. Na fotbalovém stadionu v centru Prahy je tentokrát rozmístěno několik desítek kamer sledujících nikoliv zápas, ale hlediště. V něm sedí rozmanité postavy od dětí z přípravy, přes sázkaře, organizované fanoušky, členy ochranky stadionu, Italy, kteří se přišli podívat, až po komentátory v televizním studiu. Různorodá společnost, která se sešla na utkání, nastavuje zrcadlo společnosti. To film odráží zpět na své diváky skrze zážitky návštěvníků fotbalového zápasu z různých sociálních bublin, jak reagují na jednu událost každý po svém.

4.2.2 Koncept

Dva nula okamžitě zaujme svým konceptem sledování lidí z různých sociálních bublin, kteří se vydali na jeden fotbalový zápas.

Zajímavým koncepčním prvkem je volba neukázat ani vteřinu samotného zápasu, přestože jde o významné derby s vysokou sledovaností. Zdůrazňuje se tím daleko více dění v hledišti a budí zvědavost a očekávání diváků, zda se tvůrce rozhodne fotbal ukázat. Tvůrčí záměr byl v tomto bodě zcela vyplněn, lze tak vyvodit z následujícího úryvku scénáře k filmu: „...bude-li fotbal ve filmu důsledně ‚zakryt‘, jeho důležitost to paradoxně možná jenom posílí. Není-li něco vidět, často to budí zvědavost a nastoluje otázky.“ (Abrahám, Bojar, 2010, s. 10). Stojí však za zamyšlení, zda by ukázání celé gólové akce nemělo za následek divákovo větší splynutí s protagonisty filmu. Viděl by to, čeho byli svědky oni, a tím by byl vystaven konfrontaci vlastního zážitku s prožíváním sociálních herců.

Autorské popisy jednotlivých sociálních herců ve scénáři naprosto přesně odpovídají dojmu, jaký z nich divák při sledování filmu nabude. Jsou rozepsané i postavy neživé, například topoly mimo stadion, klobásy nebo popelník na stolku. Ve scénáři je připravených a později i natočených postav o něco více, než se kterými se divák reálně v dokumentu setká.

Výběr materiálu, který se dostal do finálního filmu, byl velmi náročný proces. Podle Tomáše Bojara vše záleželo na tom, jak na ně zapůsobil samotný natočený materiál, který Bojar několik měsíců studoval. Ve výsledku byly vybrány takové momenty, které působily dostatečně autenticky, měly velkou výpovědní hodnotu, nezdvojovaly se s jinými momenty a v neposlední řadě zapadaly do celku filmu (2022).



Obrázek 1. Topoly jako neživé postavy (*Dva nula*, 2012)

Důraz na neživé věci je zde klíčový. Autoři uvažovali o zmíněném topolu, klobáse nebo i celé lokaci jako o mnohvrstevnaté postavě, která do příběhu vnáší nový pohled. V konkrétním případě vysokých topolů se jedná o stoický nadhled, který přináší uklidnění a zamyšlení. Dalším příkladem je postava samotného stadionu, kterou nám představuje celkový záběr na stadion jako na živoucí organismus, v němž je každý individuální sociální herec pouhým kolečkem v daleko větším stroji. Objevují se i záběry na stůl a popelník, postupně se měnící zátiší, předávající divákům zážitek obyčejných předmětů, které přijdou do kontaktu s tolika návštěvníky, ti ale přece jen po zápase zmizí a život půjde dál.

Uvedené příklady ilustrují, jak je pro autora filmu stěžejní věnovat pozornost jednotlivým rekvizitám, lokacím a obecně všem neživým komponentům v mizanscéně i mimo ni. Tyto prvky sice filmu ubírají na divácké stravitelnosti, ale dodávají mu jistý filozofický rozměr.

4.2.3 Obraz

Film se skládá z čistě statických záběrů od velkých celků po polodetaily. Za zmínku stojí práce s plány. Často je kamera postavena takovým způsobem, aby na aktéry hleděla skrze oplocení, okno ve dveřích, průhledné sklo zrcadlící hřiště, nebo má v prvním plánu traverzu procházející rohem záběru. Řada z těchto elementů je digitálně vytvářena po natáčení a podle dostupných materiálů bylo s touto variantou počítáno již při přípravách.

Diagonály jsou výrazně přítomny v průběhu celého filmu jako součást kompozice většiny záběrů. Ač je jejich použití do určité míry zcela jistě způsobeno limitací na nahlledy kamerami umístěnými mimo zorná pole herců, obraz ozvláštňují, což je pro dlouhé statické záběry velmi důležité. Jak uvádí Abrahám a Bojar ve scénáři k filmu, „diagonály obraz dynamizují a v celkovém souhrnu nám tak pomáhají vytvářet zdání jakéhosi pohybu na centrifuze či řetízkovém kolotoči“ (2010, s. 46).



Obrázek 2. Stylizace užitím rakursů a diagonál (*Dva nula*, 2012)

Celý film je důsledně zpracován podle předem daných observačních pravidel a udržuje celkovou jednotu vizuální stylizace. Tvůrci dokonce upustili od natáčení postav, které nezůstávají v průběhu zápasu na jednom místě, aby statickou kameru bez výjimky dodrželi.

Je pravda, že žádná scéna, ba ani jediný záběr filmu se nevymyká dané stylizaci, a je z toho patrné, jak je jednotná vizuální stylizace případně způsob jejich střídání klíčový.

Dva nula je kompozičně velmi propracovaným dokumentem. Příčinou toho je opět lokace, časový prostor pro natáčení a okolnosti, konkrétně přítomnost sedících dvojic sociálních herců na jednom místě po celou dobu filmu. Místa usazení cílových sociálních herců byla tvůrcům dlouhou dobu dopředu známá, a proto mohli precizně připravit každý záběr. Tvůrci měli v tomto případě promyšlené reference a styly, ke kterým byl film záměrně směřován, ať už se jedná o spartakiádní vzorce a diagonály, nebo barevnou paletu a světla evokující pop art. (Abrahám, Bojar, 2010, s. 47-49).

Už v úvodu filmu je nastoleno pomalé tempo prostřednictvím statických observačních záběrů. Tyto záběry jsou navíc velmi stylizované díky rakursům i výše zmíněnému připodobnění pop artu a další inspiraci. V kombinaci s důrazem na neživé postavy se jedná o film, který je mnohem náchylnější k odmítnutí většinovým publikem. Může působit dokonce viditelně inscenovaně, i když tomu tak není.

Tvůrci při práci učinili maximum pro to, aby sociální herci byli přirození. Kamera byla vždy umístěna mimo zorné pole herců. Mikrofony měli herci nasazené a skryté už před zápasem a členové štábu byli usazeni stranou kamery a za zády sociálních herců.

Úvodní titulky jsou ponechány v jednoduchém zpracování. Název filmu je oproti ostatním titulkům zvýrazněn jak červenou barvou, tak velikostí přes celou plochu plátna. Evokuje určitou okázalost a zvyšuje očekávání z akce, kterou bude divák sledovat. Ukazuje se, že i práce na detailech, jakým je zpracování úvodního titulku, má v rámci filmu důležitý význam.

4.2.4 Zvuk

V souladu s observačními postupy se tvůrci vyhnuli jakémukoliv použití nediegetické hudby. Toto rozhodnutí může snížit míru podsouvání emocí divákovi, a tudíž i míru manipulace divákem. Zároveň by mělo vést k realističtějšímu dojmu celého dokumentu. Žádná hudba nehraje dokonce ani v úvodních či závěrečných titulcích. Zvuková stopa byla klasicky snímána kombinací ručových mikrofonů a mikroportů.

4.2.5 Výroba filmu

Přípravy dokumentu *Dva nula* obsahovaly výše zmíněné důkladné promýšlení konceptu, tématu a formálních pravidel, která se téměř přesně shodují s čistým observačním modelem. Následovaly četné obhlídky, v rámci nichž tvůrci sedali na stadionu a odposlouchávali rozhovory fanoušků. Pokud se někdo jevil jako zajímavý sociální herec, byl poté na základě tohoto odposlechu vybrán a dále osloven s nabídkou role ve filmu. V rámci zkušebních natáčení vyplynulo, že obsazovat do filmu i známé herce a sociální herce z filmového prostředí není šťastná volba, protože se díky své zkušenosti s kamerou dokáží po celou dobu zápasu přehnaně kontrolovat a nejsou přirození. Celkem přípravy filmu trvaly čtyři roky.

4.3 FC Roma

Režijní debut Tomáše Bojara, který napsal a režíroval spolu s Rozálií Kohoutovou v roce 2016, byl nominován na Českého lva za nejlepší dokumentární film a vyhrál cenu Česká radost za nejlepší dokumentární film roku 2016 na MFDF Ji.hlava.

Za kameru se postavili Jiří Chod a Rozálie Kohoutová. Projekt sestříhala Evženie Brabcová a zvukařem filmu byl Adam Levý. Dramaturgy *FC Roma* byli Martin Mareček a Klára Tasovská.

4.3.1 Anotace

„Celovečerní film o fotbalistech, kteří by chtěli hrát fotbal, ale nemohou.“ (Bojar, Kohoutová, 2015, s. 1).

TJ Roma Děčín je fotbalovým klubem složeným primárně z romských hráčů. Film *FC Roma* sleduje činnost tohoto klubu v průběhu sezóny, kdy vyhrává většinu zápasů kontumačně, protože s ním ostatní týmy odmítají hrát. Trenér s brankářem tohoto mužstva se snaží pomocí fotbalu přispívat komunitě zevnitř a zároveň vylepšovat pověst menšiny navenek. Komplexní pohled do světa fotbalu zobrazuje klady i zápory komunity, ale také jejich upřímnou snahu o změnu k lepšímu.

4.3.2 Koncept

Film propojuje rámec jedné fotbalové sezóny. Dvojice mužů se snaží, aby jejich mužstvo mohlo hrát v soutěži, přičemž musí čelit xenofobii a některým problémovým spoluhráčům. Premisa zaujme diváka natolik, aby jeho pozornost postupně přešla na zobrazené komplexní vrstvy vybraného tématu a prostředí. Tvůrci poctivě ukazují pozitivní i negativní stránky obou skupin na opačných stranách konfliktů, do kterých se sociální herci dostávají. Například xenofobním nadávkám mezi diváky obou etnik je dán korespondující důraz u jedné i druhé skupiny.

Autoři *FC Roma* hlavními postavami zvolili dva muže romského původu, během filmu tedy sledujeme situaci především z jejich pohledu. Film se opírá o incident, který se odehrál ještě před dějem filmu. Šlo o rvačku v hospodě mezi členy mužstva a rozhodčím po proběhlém zápase, ale tento incident je tak málo exponován, že vyžaduje, aby si divák dohledal na internetu, o co vlastně šlo. Tvůrci tak zahalují určité informace, které by možná kazily dojem z hlavních hrdinů, ale také by je mohly ještě více polidštit.

Film však nelze označit za plně tendenční záležitost. Děj obsahuje elementy, které poukazují i na stinné stránky romské komunity, a potyčky jsou ve filmu zobrazeny.

Zajímavý příspěvek na téma upravování reality pouhou přítomností filmařů uvedl v souvislosti s filmem *FC Roma* Tomáš Bojar v rozhovoru pro ČT24: „Jak už je dneska v autorské kinematografii docela zvykem, zvláště u projektů, které nedisponují nějakým ohromným rozpočtem, stále častěji se k natáčení používají fotoaparáty, což jsme udělali i my. A jak si dokážete představit, pro širší veřejnost je pořád velký rozdíl mezi fyzickým předmětem kamery a fotoaparátu, takže jsme často na hřištích působili relativně hodně nenápadným dojmem.“ (ČT24, 2016). Z toho je čitelné, že dalším prostředkem autora observačního dokumentu může být nenápadnější technika, která zajistí větší přirozenost sociálních herců.



Obrázek 3. Nenápadná technika zajišťuje přirozenost herců na hřišti (*FC Roma*, 2016)

4.3.3 Obraz

Velikostmi záběrů se *FC Roma* pohybuje od celků po polocelky. Téměř nikdy nejsou užity detaily. Záběry jsou často bez prvního plánu, kamera a potažmo divák má tedy bezprostřední náhled na hlavní postavy.

Forma je zcela podřízena tématu. Příběh není zasazen na jedno místo a situace se často odehrávají v pohybu, např. chůze po ulici nebo fotbalový zápas na hřišti. Také z tohoto

důvodu se kamera soustředí buď na statické záběry, nebo pohybem plynule následuje hereckou akci.

Tomáš Bojar s Rozálií Kohoutovou shrnují v explikaci filmovou řeč takto: „Pokud jde o převládající charakter filmové řeči, (...) usilujeme o realistický, neokázalý kinematografický styl. Rozhodně nechceme snímek zahltit spektakulárními obrazy ani jinak vizuálně ‚exhibovat‘. Základem musí být uměřený, soustředěný výraz: kamera se má vždy zaměřovat jen na to podstatné a vše ostatní – jakkoliv je to třeba krásné a atraktivní – eliminovat.“ (2015, s. 16). Doplňují však, že o vizuálně působivé, fotogenické lokace nebude ve filmu nouze.

Takto přímočarý styl lze u observačního dokumentu přijmout pouze v případě, že jednáme s aktivními sociálními herci, kteří vyžadují více flexibility ze strany kamery, a není prostor – v případě *FC Roma* až na výjimky – pro propracované kompozice esteticky libých záběrů, které zůstávají na očích déle a mluví k divákům jiným způsobem.

Vizuální stylizace úvodních titulků zůstává v jednoduchém efektivním provedení, které na sebe neupozorňuje. O to více je zde výrazný střih názvu filmu, který odděluje úvodní scénu exponující téma filmu, a tím téma akcentuje.

4.3.4 Zvuk

V úvodní sekvenci *FC Roma* je použitý zvukový můstek vyzvánění telefonu již v průběhu titulků a před samotným názvem je jednou scénou telefonního rozhovoru stanoven ústřední konflikt. Úvodní titulky se obejdou bez hudby. Naproti tomu je hudba použita v závěrečných titulcích. Jedná se o skladbu *Do It* z roku 1994 od hudební skupiny Maduar. Toto užití hudby má dva zásadní efekty na diváka: prvním je, že absencí hudby by film vyzněl daleko depresivněji a rychlá hudba v závěrečných titulcích dává protagonistům alespoň nějakou naději do budoucna. Výběrem konkrétní skladby tvůrci opět upozorňují na téma filmu. Druhým a kontroverznějším efektem by mohlo právě z toho důvodu být podsouvání určitého vyznění divákům. Možným argumentem je, že film tak vyznívá už sám o sobě a hudba to pouze podporuje, ale to už zůstává na jednotlivcích, jakou váhu jednotlivým argumentům budou přikládat.

Standardně je zvuk filmu snímán mikroporty a ruchovými mikrofony.



Obrázek 4. Diegetická hudba se objevuje například v autě (*FC Roma*, 2016)

4.3.5 Výroba filmu

Natáčení trvalo jeden rok. Tři měsíce z toho tvůrci strávili přímo v děčínské komunitě ubytovaní u jednoho z ústředních sociálních herců. „Pražská premiéra *FC Roma* měla původně proběhnout 13. září 2016 na vršovickém stadionu Bohemians, ale kvůli výhrůžkám části fanoušků se uskutečnila o týden později v pražském sezonním kulturním centru Containall.“ (Filmový přehled, 2016)

Z online recenzí, rozhovorů s tvůrci a dalších zdrojů je patrné, že film vzbudil u diváků, a dokonce i u lidí, kteří film ještě neviděli, silné reakce. V určité době měl distribuční problémy s projekcí na stadionu z důvodu výhrůžek a ohrožení bezpečnosti (Horký, 2016).

4.4 Mimořádná zpráva

Mimořádná zpráva je dokumentární film natočený v březnu roku 2017. K filmu napsal scénář a režíroval jej Tomáš Bojar. Film se objevil na MFF v Karlových Varech a na dalších čtyřech zahraničních festivalech v Londýně, Minsku, Bratislavě a Buenos Aires. (DAFilms.cz, 2017).

Jako dramaturg se na filmu podílel Jan Gogola ml. Stříhačem filmu byl Šimon Špidla, kameramanem Jiří Chod a mistrem zvuku Václav Flegl. Výkonnou producentkou filmu byla Alžběta Noll.

4.4.1 Anotace

Prezident České republiky Miloš Zeman má oznámit na Pražském hradě uzavřené skupině lidí, zda bude, nebo nebude znovu kandidovat do funkce. Na toto slyšení však nejsou připuštěni žádní novináři, kteří se mají prezidentovo rozhodnutí dozvědět až následujícího dne. Newsroomy České televize a Hospodářských novin se mají v průběhu jednoho dne připravit na zachycení této zprávy a jako první o ní informovat veřejnost. *Mimořádná zpráva* zobrazuje dění v redakcích od brzkého rána až do noci, kdy je mnoho redaktorů, editorů a reportérů zaměstnáno jednou a tou samou zprávou.

4.4.2 Koncept

Rámcem filmu je jeden jediný den ve zpravodajském prostředí. Původně měl film být ukotven tím, že štáb nebude opouštět vnitřní prostory pracovišť jednotlivých redakcí, ale nakonec je ucelen tím, že se věnuje jedné hlavní události dne, která vyžadovala nadstandardní nasazení všech zaměstnanců. Rámcem *Mimořádné zprávy* tedy není místo, ale časové vymezení a tým lidí se společným cílem. (Bojar, 2017 /2/, s. 3).

Mimořádná zpráva díky tomuto rozhodnutí přináší kompaktnější obraz skrze svou jednoduchost napojení na jasnou otázku, na kterou je hledána odpověď. Zároveň to dává tvůrcům možnost věrně zobrazit jednotlivé aspekty zpravodajského světa do hloubky.

Tvůrci s tématem pracovali komplexně a novináře zobrazují v dobrém i špatném světle. Je to patrné z celkového vyznění filmu. Po čase divák začíná uvažovat o tom, že prezident kauzu vyhrál, protože donutil celé redakce, aby prahly po zprávě, kterou by se stejně další den dozvěděly. Zobrazované téma zbytečnosti, jak se redakce nechají vyprovokovat k tvrdošíjnému boji, je esenciální částí filmu.

4.4.3 Obraz



Obrázek 5. Profesionálně působící jednotná paleta barev (*Mimořádná zpráva*, 2017)

O způsobu zpracování *Mimořádné zprávy* pojednává Tomáš Bojar v explikaci: „Pokud jde o řeč filmu, ta by měla být pokud možno taková, jací jsou jeho samotní protagonisté nebo alespoň jejich velká většina: přirozená, uvolněná, přesná, soustředěná, střízlivá, upřímná, civilní, neschopná velkých gest a přinejmenším v některých momentech i vtipná. (...) K alespoň trochu věrohodné rehabilitaci role tradičních médií ve společnosti totiž může podle mého názoru dojít jen skrze uvěřitelné obrazy z redakčního života jejich pracovníků (...) v zásadě prosté, nespektakulární a ve své základní náladě co možná nejpřirozenější. (...) Obrazy v něm proto nemají být prvoplánově krásné, ale hlavně přesné. Nemají být exhibicí umění a výtvarného cítění jejich tvůrců, nýbrž jen klidnou, soustředěnou observací života ve zpravodajských ‚newsroomech‘.“ (2017 /1/, s. 13).

Téměř všechny záběry jsou pořízeny ze stativu. Často jsou využity objektivy s delším ohniskem. Kameramani při komponování pružně reagují na jednání sociálních herců. V odůvodněných případech švenkují, ale stále se jim daří zachovat předem určený observační postup. Záběry se velikostí pohybují od velkých celků po detaily. Zajímavá je mimo jiné kombinace různých pohledů, nadhledů a výjimečně i záběrů z ptačí perspektivy, jež dávají observaci nadhled, který je pro ni typický.



Obrázek 6. Výrazný nadhled – téměř ptačí perspektiva (*Mimořádná zpráva*, 2017)

Stylizace úvodních titulků s kurzorem v textovém dokumentu v počítači jednoduše uvádí diváka do prostředí. Je zde patrná zručná práce s konceptem titulků, které tak neplní pouze funkci informativní, ale také exponují prostředí filmu. V rámci úvodních titulků pak figurují i datum a popis situace, které mají za cíl diváka rychle uvést do kontextu.

4.4.4 Zvuk

Zvukově se film drží minimalismu observačních dokumentů, tedy užití mikroportů v kombinaci s ručovými mikrofony umístěnými s odstupem od sociálních herců.

V úvodních a závěrečných titulcích se objevuje skladba *Frontispice* z roku 1918 od hudebního skladatele Maurice Ravela. Nastoluje jakousi gradující napínavou atmosféru a vzbuzuje očekávání. Tento efekt je v souladu s úhlem pohledu celého dokumentu. Novinářům, kteří se snaží podávat objektivní a eticky korektní zpravodajství, jsou nastavovány do cesty překážky. Ač je si divák vědom toho, jak film dopadne, tedy že se Miloš Zeman rozhodl znovu kandidovat na post prezidenta České republiky, neví, zda se novinám a televizi podařilo zprávu předat občanům jako první, a jak vypadá zákulisí takového zpravodajství.

I když je atmosféra hudby trefná, dalo by se zde mluvit o zvolení si strany v zobrazovaném konfliktu a ovlivňování diváka hudebním doprovodem, byť jen v rámci titulků. Vzhledem k tomu, že ústředními aktéry filmu jsou právě novináři, je možné se k tomu postavit tak, že

se jedná o expozici nálady sociálních herců, jak ji tvůrci cítili. Na druhou stranu může být na škodu tento postoj předat divákovi už během úvodních titulků. Jedná se koneckonců o zviditelnění autorů, což je na hranici praktik čisté observace.

4.4.5 Výroba filmu

Od námětu po vydání zabrala výroba filmu 2 roky. Film byl natáčen třemi separátními týmy, které měly na starosti natáčení v České televizi, Hospodářských novinách a na Pražském hradě.

Ojedinělé na tomto dokumentu je, že byl natočen již v rámci obhlídek. Tvůrci zkoušeli formální správnost svých tezí a postupů v rámci jednoho dne, kdy se rozhodli pro testovací natáčení. Výsledný materiál z 9. března 2017 však měl už sám o sobě takovou váhu, že se Tomáš Bojar rozhodl pro střih filmu z tohoto, původně neočekávaného materiálu (Bojar, 2017 /2/, s. 1–2). Proto byly všechny finální verze explikací a treatmentů k projektu napsány až po natáčení. Výjimečně jsou tedy všechny užité zdroje zpětnou reflexí filmu, neboť přípravné texty sepsané tvůrci před natáčením z výše zmíněných důvodů neodpovídají výslednému dílu.

Tomáš Bojar ve své explikaci správně hodnotí, že důležitým elementem zajišťujícím autenticitu sociálních herců byly jejich náročné pracovní povinnosti, jimž se museli věnovat v průběhu dne (2017 /1/, s. 14).

„Metoda natáčení byla koncipována v duchu principů, které jsme si již společně s Pavlem Abrahámem ozkoušeli během práce na filmu *Dva nula*. Kamera byla od postav vybavených mikroporty po většinu času vzdálena a štáb do jejich blízkého okolí až na nepatrné výjimky nevstupoval. Protagonisté nedostali žádné režijní instrukce, prostě jen po celý den dělali svou práci tak, jak jsou zvyklí.“ (2017 /1/, s. 14).

Minimalismus tvorby se promítá jak do způsobu práce štábu, tak do způsobu snímání. To vede k co největší autenticitě, jakou byl štáb schopný zachytit.

4.5 Letní hokej

Film z roku 2019 byl promítán na řadě českých i zahraničních festivalů včetně Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Tomáš Bojar byl původně k projektu přizván jako dramaturg, ale nakonec se podílel na produkci a scénáři i režii s Rozálií Kohoutovou.

Hlavním kameramanem filmu byl Šimon Dvořáček, střihačem Šimon Hájek, mistrem zvuku Adam Levý. Dramaturgem *Letního hokeje* byl Jan Gogola ml.

4.5.1 Anotace

Letní hokej se odehrává v roce 2017, kdy tým mladých hokejistů z východočeského Náchoda odjíždí na tréninkový kemp do Maroka. O půl roku později zase přijíždí maroťtí hokejisté do Čech. Dochází ke střetu kultur. Skrze bezprostřednost mládeže se odehrávají konfrontace ohledně stylu života, náboženství a obecně přístupu k životu.

4.5.2 Koncept

Asi nejzajímavějším prvkem tohoto snímku je hlavní postava, za kterou můžeme označit teenagera Malinu. Z Bojarova treatmentu je patrné, že nejvýraznější role ve filmu měli mít původně jiný hokejista z dětských řad a Martin Hosták. Hostáková role zůstává výraznou, ale z důvodu větší bezprostřednosti se tvůrci již v preprodukcii rozhodli pro snímání teenagerů v obou týmech, kteří kameře nevěnovali žádnou pozornost (2017 /4/, s. 22).

Absenci Maliny v přípravných textech vysvětluje Bojar tím, že z dalších obhlídek, které se konaly až po sepsání těchto materiálů, bylo již jednoznačné, že hlavní postavou bude právě teenager Malina. (Bojar, 2022) Je na tom dobře vidět, že tvůrce dokumentů by měl být otevřený novým cestám, pokud se v rámci vývoje filmu nabídnou.

Malinu můžeme považovat za ústřední postavu, protože s ním film začíná a sám Malina je nejhlasitější a nejvýraznější v celém jeho průběhu. O to zajímavější je fakt, že se jedná o postavu velmi nesympatickou. Dokonce lze říci, že *Letní hokej* je dokumentární film, který má ve svém čele postavu přímo zápornou. V důsledku toho dokument může v divácích vzbuzovat spoustou emocí, zejména negativních. Je nicméně pravděpodobné, že většina diváků bude na postavy pohlížet s humorem, koneckonců film je považován za dokumentární komedii. Záporná postava českého kluka v kontextu střetu kultur však nastavuje českému národu zrcadlo a vedle humoru vyvolává v divákovi také stud.

Takový přístup není u dokumentů ani u nedokumentárních filmů neobvyklý. Při jeho aplikaci je třeba počítat s tím, že některé diváky pobaví a u jiných vyvolá negativní reakci. Ta může být z velké části způsobena podobností negativních vlastností a zkušeností mezi protagonistou a divákem, nebo někým, kdo je takovému divákovi blízko.

Jako kostra filmu slouží hokejový výměnný pobyt v létě a v zimě. Tvoří určitý rámeček, který je pro soudržnost a strukturu filmu důležitý. Každý zájezd tvoří přibližně polovinu filmu a tím i určitou symetrii náhledů do Evropy a Afriky.

V závěru filmu zazní v titulku informace, že po návratu do Maroka jeden z hokejistů emigroval do Francie, kde hodlá dále hrát hokej. V kontextu příběhu, zvoleného zpracování a tématu střetu kultur je však tato informace nečekaná. Není totiž známo, které z dětí uprchlo a proč a ani nejsou divákům známé okolnosti, které by byly tolik potřebné pro správné vyznění této informace. Pochopitelně na ni nemohli být připraveni ani tvůrci filmu, což je jedním z důvodů, proč do filmu na první pohled nezapadá. K vytržení z filmu může přispět i ruční kamera, která na sebe v dlouhých neměnných záběrech zřetelně upozorňuje.

4.5.3 Obraz



Obrázek 7. Pohyb kamery je motivovaný hereckou akcí (*Letní hokej*, 2019)

Letní hokej se v rámci svých scén neubírá k inscenacím a soustředí se na živé nearanžované dění. Až na několik málo výjimek je film v pohybu. Natáčen je stylem ruční kamery, „steady-camové“ chůze a švenky ze stativu. Ač je obraz v tomto případě pohyblivý, drží se

pevných observačních zásad. Pohyblivá kamera má ovšem za následek, že v některých případech divák přímo vytrhne, jako například u předposledního záběru filmu. Jde o přes minutu dlouhý záběr, kdy skupina hokejistů opouští stadion a v dešti odchází. Celý záběr je viditelně zachycený z ruky a oproti předcházejícím záběrům, které buď měly co sledovat svým pohybem, obsahovaly první plán, nebo byly na stativu, se tento záběr pohybuje přes únosnou mez. Tento negativní příklad observačního snímání, kdy jeho obsah není dostatečně výmluvný vzhledem k jeho formálním vlastnostem, slouží skvěle k uvědomění si formálních hranic observačního modu.



Obrázek 8. Předposlední záběr filmu (*Letní hokej*, 2019)

Tvůrci využili k natáčení fotoaparát, tedy lehce manipulovatelné přístroje v podmínkách, které vyžadují jistou flexibilitu. U kamer se zaměřili na typy, které umožňují natáčení v prostředí s nízkou světelnou hladinou.

Volba užitého fontu názvu filmu v úvodních titulcích představuje určitou lehkost, s jakou divák v kombinaci se záběry letního pole vnímá atmosféru léta. Stříhově následuje záběr na hokejistu na ledu. Práci s názvem filmu a stříhem je v tomto případě ukázán střet ročních dob, který předznamenává střet rozdílných kultur v průběhu filmu. V rámci sekvence úvodního hokeje jsou poté divákům předkládány expoziční titulky představující tréninkový kemp Čechů a Maročanů, který by se jinak velmi obtížně publiku představoval.

4.5.4 Zvuk

Zvukově byl film zachycen na ručové mikrofony a především na mikroporty. Stejně jako u ostatních Bojarových filmů děj stojí na zvuku prostředí. „Hudba se tak do filmu dostane pouze diegetická a spíše než k probouzení diváckých emocí (...) bude sloužit k věrohodnější expozici vzájemně kontrastujících světů.“ (Bojar, 2017 /3/, s. 11).

4.5.5 Výroba filmu

Tvorba dokumentu *Letní hokej* probíhala v letech 2016 až 2019, kdy byl poprvé promítán finální produkt. Obtížnější natáčení zahrnovalo pohyb ve třech státech: České republice, Maroku a ve Francii. Tento fakt s sebou nesl náročnější přípravy a nároky na zajištění hladkého průběhu natáčení.

Situaci pomohlo, že se film držel plánované akce, která by se odehrála bez ohledu na natáčení. Zároveň se na filmu podílela velká řada lidí, kteří pomohli natáčení zajistit. Tvůrci byli například v úzkém kontaktu s českou ambasádou v Maroku. Zároveň autoři eliminovali možný problém projevení nesouhlasu s natáčením ze strany sociálních herců v průběhu filmu tím, že si s účinkujícími dopředu „naprosto jasně vysvětlili, co by mělo naše natáčení obnášet a co by pro ně mělo znamenat, nic před nimi nezatajili, a naopak se snažili podle pravdy zodpovědět všechny jejich otázky“ (Bojar, 2017 /4/, s. 38).

4.6 Komparace

Z rozboru máme jistou představu o formálním zpracování dokumentů. Při pečlivém pohledu na jednotlivé treatmenty, explikace a scénáře je jasné, že je zde přítomná určitá vazba mezi všemi čtyřmi zkoumanými filmy.

4.6.1 Obraz

Co se týče obrazové stránky, žádné dva filmy nejsou stejné. Co ale platí o všech filmech je, že vždy je forma zcela podřízena tématu.

Důležitým faktem je, že na filmech *Dva nula*, *FC Roma* i *Mimořádná zpráva* pracoval jako kameraman Jiří Chod. Všechny filmy tedy sdílí část tvůrců, způsob přemýšlení nad jednotlivými zpracovávanými látkami i pojmenování formy, a tři z nich sdílí i hlavního kameramana.

Porovnáním jednotlivých filmů se ukazuje pestrá paleta formálních přístupů, které mohou observační dokumenty, a nejen ty, používat. Ve filmu *Dva nula* je precizně promyšlená a napevno stanovená kompozice, stoprocentně statické záběry a doplnění o stylizaci, jako jsou například rakursy, výrazné linie nebo prvky pop artu. *Mimořádná zpráva* má také většinou statickou kameru, nebo opatrné následování herecké akce pohybem. Občas jsou využity záběry z ptačí perspektivy. Sterilní pracovní prostředí svou atmosférou působí velmi profesionálně. V *FC Roma* je kamera hlavně pohyblivá, i když je také místy čistě statická. Zároveň se film odehrává z části ve špatně osvětlených prostorech a někdy i ve tmě, což poskytuje obecně temnější a naturalnější atmosféru. Na druhém konci spektra oproti statické kameře *Dva nula* se nachází *Letní hokej*, který využívá zejména pohyblivé kamery.

Velikosti záběrů není vhodné srovnávat, protože ač mohou být srovnatelné poměrem, vzhledem k různým stylizacím a délkám působí v každém filmu jinak.

Z komparace obrazu vyvstává určitý zobecňující vzorec. Observační dokument může obsahovat jak pohyblivou, tak i statickou kameru, jak dlouhé, tak i kratší záběry a jak stylizované autorské záběry, tak i funkční kameru následující hereckou akci.

Mezi filmy z této analýzy lze rozpoznat dva protiklady: *Dva nula* a na druhé straně *Letní hokej*. Oba obsahují aspekty, které mohou za určitých okolností narušovat diváckou percepci. Těmto aspektům je věnován prostor v následující kapitole.

4.6.2 Inscenace a přirozenost

Základním kamenem observačního modu je zneviditelnění autora. Pokud se bude různými způsoby ve výsledném dokumentu autor projevovat, pak hrozí, že se naruší dojem autenticity filmu.

Příkladem projevu autora je výrazná vizuální stylizace, jako je tomu ve filmu *Dva nula*. Výše zmíněné prvky filmu *Dva nula*, ať už se jedná o neživé postavy, nebo třeba rakursy, upozorňují na autorův vliv a zviditelňují ho. I ruční kamera následující hereckou akci může autora zviditelnit. Příkladem budiž předposlední záběr *Letního hokeje*, kdy tým v dešti odchází. Ruční kamera nemá po odchodu herců čím motivovat svůj pohyb, a proto se stává viditelnou a skrze ni i samotný autor. Tyto momenty mohou v divácké percepci působit jako inscenace.

V teoretické části práce je princip inscenace zmíněn jako nedílná součást observace. Tomáš Bojar zpětně v explikacích pro další filmy přiznal, že se v některých scénách *FC Roma* uchýlovali k inscenovaným rekonstrukcím (Bojar, 2017 /3/). Výsledný film přitom působí důvěryhodně. Z toho vyplývá, že divácký dojem inscenace nemusí být vyvolán jen skutečně inscenovanou scénou.

4.6.3 Zvuk

O zvuku je v treatmentech shodně přemýšleno u všech sledovaných filmů. V žádném nezazní nediegetická hudba, kromě titulkové sekvence v případě snímků *FC Roma* a *Mimořádná zpráva* – u posledního jmenovaného hudba zazní i u počátečních titulků, ne pouze u závěrečných. *Dva nula* a *Letní hokej* se po zvukové stránce dají označit za čistě observační s důrazem na objektivitu autorského pohledu. Užití hudby v titulcích ale vyžaduje hlubší zamyšlení.

Jak si lze všimnout, v obou případech hudba v titulkových sekvencích zdůrazní autorův pohled na téma filmu. Je to způsobeno nesporným faktem, že jakákoliv hudba s sebou ze své podstaty nese jistý emoční náboj. Zatímco v *FC Roma* nese hudba pozitivní emoci, kterou podporuje text související s tématem filmu, *Mimořádná zpráva* až napínavou atmosférou skladby poukazuje na napětí a nespravedlnost vůči novinářům, kterým je nevpouštěním na Pražský hrad bráněno ve výkonu povolání. Zcela určitě se tedy dá mluvit o podsouvání emocí divákům, kteří jsou jím oproti filmům *Dva nula* nebo *Letní hokej* vedeni ke specifické interpretaci viděného.

Jakkoliv je tento argument validní, je nutné podívat se na to i z druhé strany. Jako startovní můstek zde může sloužit Tarkovského úvaha o odpovědnosti umělce rozvedená v teoretické části této práce. Tomáš Bojar a ostatní tvůrci rozebíraných filmů pečlivě studují a připravují natáčení. Snaží se přirozeně převést na plátno závěry, které si z tohoto studia vyvodili. Jejich názor vzniklý přípravou a osobními zkušenostmi tedy přirozeně ovlivňuje zpracování filmu. Pokud přijmeme fakt, že dokumentární film je zobrazením pravdy tak, jak ji co nejkomplexněji chápe jeho tvůrce, pak je jasné, že použitá hudba je jen dalším nástrojem užitým k tomu, aby vyznění filmu bylo přesně takové, jaké by podle autorova nejlepšího svědomí mělo být k pochopení jeho subjektivní pravdy.

Nutno dodat, že i samotné ticho v dokumentech *Dva nula* a *Letní hokej* je nositelem emoce. Nelze tedy s jistotou prohlásit, že by filmy bez hudby v titulkových sekvencích měly být pro tuto skutečnost více nebo méně observační. Záleží na konkrétním případě, pokud například chybí potřebný materiál k předání emoce bez použití hudby, může být hudba neocenitelným nástrojem, který tento nedostatek napraví. Nemusí ale nutně jít o nápravu chyb, ba naopak, může se jednat o zdůraznění podstatných rovin filmu.

4.6.4 Expoziční titulky

Užití expozičních titulků si lze všimnout ve snímcích *Mimořádná zpráva* a *Letní hokej*. Tyto informace uvádí diváka do kontextu zachycené události. Tvůrci se k tomuto řešení uchylují v případě, že prostředí není dostatečně jasné z obrazů a zvuků. Užití titulků ale narušuje čistě observační principy.

Ve filmu *Dva nula*, kde skóre v názvu a následný záběr na roh hracího pole jednoznačně pojmenuje prostředí fotbalového hřiště, nejsou expoziční titulky potřeba. Ve filmu *FC Roma* se už v titulcích ozývá vyzvánění telefonu jako zvukový můstek. Přesouváme se jím do scény telefonátu, který představí hlavní konflikt a téma filmu, teprve poté následuje název.

Právě přítomnost expozičních titulků ve filmu *FC Roma* by na rozdíl od ostatních rozebíraných filmů napomohla jeho pochopení. Diváci sledují postavy odkazující se k incidentu předcházejícímu ději filmu. Tento incident není ve filmu nikde vysvětlen a divák se tak hůře orientuje.

Tomáš Bojar se vždy snaží expoziční titulky psát čistě faktickým jazykem, aby zůstaly co nejvíce objektivní. V tomto konkrétním případě však bylo užití titulků obtížné z toho důvodu, že nemohly být fakticky přesné a těžko by se vyhnuly slovům jako „prý“ nebo

„možná“. Na druhou stranu se díky absenci důrazu na neznámý incident stává filmové vyprávění subtilnější a téma filmu má šanci být daleko čistší. (Bojar, 2022).

4.6.5 Rámec a koncept

U každého ze čtyř různých observačních dokumentů byl zmíněn jejich rámec a koncept. Tvůrci kladou velký důraz na pojící prvky, které se promítají do divácké přístupnosti filmů. Pokud má film pevný rámec a dobrý koncept, divák se v něm daleko lépe orientuje a může se soustředit na drobné nuance dalších kontextů.

Jako příklad poslouží fotbalový stadion, statické záběry a soustředění na vše mimo samotného zápasu ve filmu *Dva nula*. Stejně tak se jedná o výměnné pobyty hokejistů v dokumentu *Letní hokej*. Dalším příkladem může být zpravodajské prostředí a soustředění se na jednu reportáž, jednu událost v případě *Mimořádné zprávy*. V *FC Roma* je rámcem a konceptem jedna fotbalová sezóna a cíl začlenění mužstva FC Roma mezi ostatní týmy.

Jak je vidět, divákovu pozornost nemusí držet pouze ohraničení jedním prostředím, tedy místem. Rámec času či intervalu, který je divákovi známý a v němž se film odehrává, je rovněž funkční. Dalším ukotvujícím prostředkem může být jeden jasný cíl, tedy děj mířící určitým směrem. Vyplývá z toho návrat k Aristotelovým nadčasovým teoriím o jednotě místa, času a děje (Aristoteles, 2008, s. 65, 103). Právě tyto tři jednoty dramatu slouží k ukotvení diváka nejen v divadelním představení, ale i dalších fikčních a nonfikčních žánrech. V dnešní době by se dal princip jednoty rozšířit o řadu věcí, které mohou plnit funkci divácké orientace. Bojarovy dokumenty dodržují například jednotu tématu, situace a konceptu času. *Dva nula*, ač nejde o lineární film, se drží jasné jednoty časoprostoru jednoho zápasu.

4.6.6 Postavy

Další důležitý rozdíl je vidět v množství postav v jednotlivých filmech. Ve filmu *Dva nula* je postav velmi mnoho a všechny jsou stejně důležité. *Mimořádná zpráva* má také postav větší množství, protože se soustředí na vybrané postavy ze zpravodajského prostředí, a jako hlavní postava je vnímán celý tým. Jedná se tedy o skupinového hrdinu. *FC Roma* má dva protagonisty a mimo ně řadu vedlejších postav. *Letní hokej* má jako jediný ze čtyř filmů jednu hlavní postavu.

Hlavní postava Maliny je pro tuto analýzu důležitá, protože vyvolává v publiku silné reakce. Vzniká zde vazba mezi divákem a postavou a nemusí to nutně být kvůli tomu, že tento

konkrétní hrdina vystupuje jako postava záporná. Na základě výše zmíněného porovnání je patrné, že s jednou postavou se divák daleko snadněji ztotožní, vztáhne se k ní nebo se proti ní vymezí, než je tomu u dvojice, nebo dokonce celé skupiny hrdinů.

4.6.7 Observační dokumenty optikou Gauthierovy kategorizace

V rámci teoretické části práce byla navržena určitá konfigurace Gauthierova rozdělení podle os, která měla definovat observační modus jako takový.

Na čtyřech rozebíraných filmech můžeme vidět, že všechny skutečně zachycují současnost v momentě natáčení. V žádném z nich nefigurují například archivní záběry či výpovědi, které by se odkazovaly k minulosti, což koresponduje s extrémem osy 2. Tvůrci využívají střihu zejména proto, aby dodali výsledkům natáčení co nejširší obsah, jinak řečeno význam surového materiálu sám o sobě převažuje nad významem střihu. To je podpořeno dlouhými záběry, které samy o sobě nestojí na střihové montáži – osa 3. Dále autoři pracují pouze s kontaktním zvukem bez komentáře jakéhokoliv vypravěče a s absencí replik do kamery. Jedinou výjimkou jsou tři případy expozičních titulků doplňujících potřebné informace k porozumění filmu. Zmíněný extrém osy 4 tedy souhlasí.

V případě dvou zbývajících os se čtyři filmy neshodují v žádném z opačných konců a jsou spíše roztroušeny po celé jejich délce. Každý z dokumentů má odlišný počet protagonistů. V *FC Roma* jsou dva hlavní sociální herci, *Mimořádná zpráva* se soustředí na celé týmy novinářů zejména z perspektivy několika členů vedení redakcí. *Letní hokej* sleduje řadu hlavních hokejistů, jejich trenérů a rodin. Většinu těchto postav ale můžeme na rozdíl od *Mimořádné zprávy* považovat za vedlejší, protože teenager Malina má ve filmu výrazně větší prostor a film má tedy jednu hlavní postavu. Oproti tomu *Dva nula* nemá jednoho nebo několik málo hlavních postav, všechny postavy jsou si v tomto filmu rovny, a proto je možné *Dva nula* zařadit blíže k opačnému konci osy, než ostatní filmy. To samé by se dalo prohlásit o prostředí filmů. Někde se celý snímek odehrává na uzavřeném stadionu (*Dva nula*), jindy na třech různých místech koncepčně propojených činností zpravodajů (*Mimořádná zpráva*), další v rámci zájezdů v Maroku a České republice (*Letní hokej*) a v případě *FC Roma* na více různých lokacích mapujících běžný život protagonistů. Můžeme tedy říct, že každý ze čtyř filmů se na ose prostorové uzavřenosti a otevřenosti nachází jinde.

Druhou osou, kde se filmy neshodují, je struktura. Tři filmy ze čtyř jsou přísně chronologické. *Mimořádná zpráva* paralelně skáče v prostředích, ale zachovává časovou posloupnost. *Dva nula* je opět úplným opakem. V hlavní části filmu, kdy padnou dva góly

v rychlém sledu za sebou, sledují diváci stejný časový úsek několikrát po sobě z různých úhlů. Dokument se tedy nadržuje principu posloupnosti jako zbylé filmy, ale principu příbuznosti: je spojen konceptem mimo soulad s posloupností času snímání.

Na základě zkoumaných filmů se částečně potvrdila interpretace, která byla navržena v rámci teoretické části práce: aby byl film observační, musí pevně splňovat tři extrémy na Gauthierových osách (zobrazení současnosti v době natáčení, důležitost natočeného materiálu převládá nad významem střihu, důraz na kontaktní zvuk), ale v případě os struktury, množství postav a lokací se může pohybovat dle libosti.

Potvrzení interpretace observačního modu pomocí teorie Gauthierových os láká ke zobecnování. Je však třeba mít na paměti, že v rámci této práce byla provedena komparační analýza čtyř observačních dokumentů Tomáše Bojara, tvůrce s výrazným autorským rukopisem. Lze tedy usuzovat, že toto zobecnění platí s jistým omezením.

5 ANALÝZA VLASTNÍHO OBSERVAČNÍHO DOKUMENTU

5.1 Pouta svobody

Paralelně s výzkumem pro tuto teoretickou práci vznikal můj vlastní krátkometrážní observační dokumentární film s názvem *Pouta svobody*. Ten figuruje jako praktická část diplomové práce na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně v roce 2022.

Mimo mě samotného na pozici režie a scenáristy na hlavních postech pracovali Filip Neřold jako kameraman, Martin Pekárik z pozice střihače a Anna-Marie Müllerová jako mistryně zvuku.

5.1.1 Anotace

Pouta svobody se odehrávají v prostředí musherů, jezdců se psími spřeženími. Film sleduje jednu musherskou rodinu, ukazuje jejich denní rutinu při chovu saňových psů a také jednu výjimečnou událost v průběhu roku: Šediváčkův long – závod psích spřežení. A to vše nejen z lidského úhlu pohledu, ale i očima psů, koček a ryb.

5.1.2 Koncept

Rámec *Pout svobody* tvoří časový úsek jednoho dne. Tento den je složen ze záběrů napříč ročními obdobími, což ukazuje denní režim musherů v kontextu celého roku.



Obrázek 9. Postavení kamery zachycuje rodinu „v akváriu“ (*Pouta svobody*, 2022)

Příběh se drží jedné rodiny, ale vedle samotných lidí se soustředí i na celý jejich mikrosvět a zahrnuje všechny postavy, včetně těch zvířecích. V domě s lidmi žije několik koček, ryby v akváriu i v rybníku, a především na zahradě necelá stovka psů. Celý film je postavený na principu obrazových metafor. Různá připodobnění činností, chování a obdobně vyhlížejících předmětů v lidském a zvířecím světě staví známé věci do jiného světa.

5.1.3 Obraz

Ve filmu se objevuje jak statická, tak i ruční kamera. V naprosté většině případů je ruční kamera využita v časoprostoru závodů, a tím napomáhá jejich odlišení od statické kamery zachycující života doma u musherů. Velikostí se záběry pohybují od celků po detaily.



Obrázek 10. Statický záběr vyzařuje určitou uzavřenost (*Pouta svobody*, 2022)

Výše zmíněné metafory jsou akcentovány stříhovou návazností a podobností obrazových kompozic. Lze tedy říci, že na Gauthierově třetí ose se *Pouta svobody* nacházejí blíže ke konci, kde filmy kladou větší důraz na stříhový význam záběrů než samostatnou výpovědní hodnotu surového materiálu.

Při natáčení bylo využito fotoaparátů a pouze přirozeného světla, což s sebou neslo snazší práci se sociálními herci, kteří se před kamerou neostýchali tolik, než kdyby byla přítomna výraznější technika.

Grafická stránka všech titulků ve filmu je záměrně co nejméně nápadná, aby na sebe zbytečně neupozorňovala.

5.1.4 Zvuk

Zvuk byl zachycen kombinací ruchových mikrofonů a mikroportů. V některých scénách jsme volili ukrytí mikrofonů ve scéně. Stejně jako u kamerové techniky napomohla tato nenápadnost k větší přirozenosti sociálních herců.

Vzhledem k absenci nediegetické hudby je kladen velký důraz na ruchy a atmosféru prostředí. Hudba nefiguruje ani v žádných titulcích, místo toho do nich zasahují zvuky prostředí. Dochází tak k plynulému přechodu do prostředí filmu. Zároveň jsou díky autenticky působícímu zvuku emoce předávány divákovi skrze co nejrealističtěji zobrazenou atmosféru místa.

5.1.5 Výroba filmu

Film vznikl přibližně dva roky, během kterých se natáčelo několik dní v každém ročním období. Výjimkou byla událost závodu, kterou jsme natáčeli nad rámec těchto natáčecích cyklů.

Během příprav na natáčení proběhly pod pedagogickým vedením UTB rozsáhlé rešerše a příprava písemných materiálů, které byly průběžně aktualizovány před každým dalším natáčecím cyklem. I přes podrobné přípravy se v rámci natáčení do značné míry improvizovalo, avšak tento trend s postupem času vymizel, jak se záběry více a více konkretizovaly.

V řadě scén jsme se uchýlili k postupu inscenace, ale vždy v duchu výše rozepsaných etických zásad. Veškeré vykonstruované záběry pouze replikují skutečnost tak, jak jsem ji vnímal v momentě, kdy se předkládaná situace skutečně stala. Inscenace se ukázala neocenitelná, protože důraz na stříhovou návaznost záběrů z různých ročních dob vyžadoval přesné komponování a přípravu.

Velké množství materiálu s sebou neslo mnoho tvůrčích možností. Výsledná podoba filmu vznikla až během stříhové postprodukce, kdy se pracovalo s více variantami.

5.2 Komparace

5.2.1 Koncept

Pouta svobody i všechny zkoumané filmy Tomáše Bojara se řadí mezi observační dokumenty. Ve svém konceptu rámce – návaznosti na soubor postav se stejným cílem – jsou *Pouta svobody* nejvíce podobná *Mimořádné zprávě*, která také pracuje se střídáním několika prostředí a skupinou postav.

Důrazem na neživé věci a zvířecí postavy se krátkometrážní dokument spíše potkává s filmem *Dva nula*. Jedná se o jeden z faktorů, které zviditelňují autora, protože jde o zvýraznění vizuální stylizace.

5.2.2 Obraz

Převažující důraz na význam střihu oproti významu surového materiálu je něco, co *Pouta svobody* odlišuje od všech zkoumaných filmů Tomáše Bojara. Nejblíže je tomuto principu film *Dva nula*, který obsahuje nápadnou vizuální stylizaci rakursy a dalšími výše rozebranými prvky. *Pouta svobody* jsou svou vizuální stylizací zaměřena na střídání ročních období. U obou filmů jde o zřetelný zásah, který zviditelňuje autorovu přítomnost.

Při stylizaci grafické stránky titulků *Pouta svobody* volí na rozdíl od Bojarových filmů co největší upozadění se záměrem co nejméně strhnout pozornost; titulky nepřebírají funkci nastolení atmosféry.

5.2.3 Zvuk

Uvažováním o zvuku se *Pouta svobody* potkávají s Bojarovými filmy – nikdy není obsažena nediegetická hudba. Pokud se už nějaká hudba ve filmu objeví, pak je přirozenou součástí prostředí, a tedy pouze prohlubuje existující atmosféru.

5.2.4 Inscenace a přirozenost

Při tvorbě *Pout svobody* jsme jako tvůrci využívali postup inscenace, který umožnil přesnější kompozice a větší důraz na vizuální stylizaci. Jak je z Bojarových textů patrné, i v rámci rozebíraných filmů došlo k podobným situacím. Potvrdit to lze například u *FC Roma* na základě pozdější zpětné reflexe.

ZÁVĚR

Diplomová práce se zabývala čtyřmi vybranými dokumenty Tomáše Bojara, jejich celkovým konceptem a uzavírajícím rámcem, a zkoumala jednotlivé složky jejich formy optikou nástrojů observačních dokumentů. Rovněž se zaměřila na etickou stránku dokumentů a způsob jejich výroby. Analýza jednotlivých snímků vyústila ve vzájemnou komparaci a přinesla kýžené závěry.

Souběžně s touto prací vznikl v rámci studia můj vlastní krátkometrážní observační dokument *Pouta svobody*. Jeho analýza a srovnání jednotlivých aspektů s Bojarovými filmy přinesla další perspektivu ke zkoumané problematice.

Obrazovou analýzou byly v Bojarových filmech rozeznány různé vizuální přístupy v rámci observačního modu. Studium vybraných snímků vyšlo najevo, že je možné zručně pracovat se statickou, precizně přichystanou kompozicí s důrazem na linie a barevnou stylizaci, a stejně tak s ruční pohyblivou kamerou sledující velmi akční děj. Je však vhodné počítat s limity, které s sebou každá stylizace přináší. Jak se například prokázalo, příliš rozpořbovaná kamera bez pohybu v mizanscéně je náchylná k vytržení diváka z filmového zážitku.

Analýza expozice jednotlivých filmů zkoumala užití expozičních titulků a obecně na grafické zpracování úvodních titulků a jejich možné funkce. Oba tyto nástroje při správném zacházení uvádí diváka do filmu, například užitím vhodného fontu upozorňují na atmosféru prostředí a vytváří určitý dojem a očekávání.

Při prozkoumávání zvukové stránky dokumentů byla hlavním bodem zájmu nediegetická hudba, která se objevuje v titulkových sekvencích některých filmů, zatímco jiné neobsahují hudbu vůbec žádnou. Na základě předložených argumentů pro i proti užití hudby se ukázalo, že nediegetická hudba je validním nástrojem, který vzhledem k etickému náhledu skrze odpovědnost umělce dodržuje hranice čistě observačního modu. Užití hudby tedy nelze považovat za něco, co by narušovalo observaci jako takovou.

Základním kamenem observačního modu je zneviditelnění autora. Čím více se bude autor viditelně projevovat, tím spíše hrozí, že se naruší dojem autenticity filmu. Příkladem zviditelnění autora může být například výrazná vizuální stylizace, odosobňující ruční kamera, nebo důraz na neživé postavy.

Po dekonstrukci prvků jednotlivých filmů při studiu jejich konceptů a ucelujících rámců v kontextu divácké orientace se ukázalo, že každý z observačních dokumentů stále využívá teorie poprvé sepsané Aristotelem, a sice jednotu místa, času a děje. Aplikované Aristotelovy jednoty vedou beze sporu k lepší divácké orientaci ve filmu – a v dnešní době jsou rozšířeny o velké množství navazující teorie. Z analýzy vyplývá, že například jednotu času a prostoru může být nahrazena jednotou situace, konceptu času nebo tématu, a přitom si zachovat původní funkci orientace diváka v rámci díla.

Čtyři zkoumané filmy byly zaměřeny na různý počet ústředních postav. Analýzou bylo zjištěno, že důrazem na jednu hlavní postavu dosáhne film daleko většího propojení s divákem. Přítomnost jedné hlavní postavy nebo skupinového hrdiny souvisí s autorským záměrem, ale je třeba počítat s faktem, že čím více postav film obsahuje, tím obtížněji se k nim divák vztáhne.

Při zaměření na způsob, jakým byly jednotlivé filmy připravovány, bylo potvrzeno, že je nutné vždy snímky plánovat s co největší pečlivostí. Vede to ke kvalitnější improvizaci, kterou si různé situace při výrobě filmu mohou žádat. Dále při použití postupu inscenace přispívá zevrubná příprava ke zkvalitnění výsledných scén a jejich autenticitě.

Vymezení Nicholsova observačního modu pomocí Gauthierových os se na konkrétních příkladech podařilo pro zkoumané Bojarovy dokumenty potvrdit. Extrémy na třech osách z pěti, a to zobrazení současnosti v době natáčení, důležitost natočeného materiálu převládající nad významem střihu a důraz na kontaktní zvuk, jsou nedílnou součástí všech čtyř filmů. Poloha na zbývajících dvou osách struktury a množství postav a lokací může být libovolná bez narušení kritérií observačního modu. Je zajímavé, že porovnáním tohoto výsledku s analýzou *Pout svobody* se ukázalo, že se jedna ze tří os vymyká navržené tezi. Konkrétně se jedná o převažující význam střihové skladby nad významem natočeného materiálu, aniž by byl zároveň porušen observační modus.

Z výše uvedeného je tedy zjevné, že ne všechny zjištěné poznatky lze aplikovat na veškeré observační dokumenty bez rozdílu. Uvažování touto optikou může být nicméně inspirací pro další výzkum v oblasti dokumentárního filmu.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

ABRAHÁM, Pavel a Tomáš BOJAR. Sparta – Slavia: scénář. Praha, 2010.

ARISTOTELÉS. Poetika: řecko-česky. Praha: OIKOYMENH, 2008. Knihovna antické tradice. ISBN 978-80-7298-131-1.

BOJAR, Tomáš a Martin MAREČEK. Etika v dokumentární tvorbě: dialog Tomáše Bojara a Martina Marečka. 2021.

BOJAR, Tomáš. Mimořádná zpráva: režisérská explikace tvůrčího záměru. Praha, 2017. /1/

BOJAR, Tomáš. Mimořádná zpráva: treatment. Praha, 2017. /2/

BOJAR, Tomáš. Letní hokej: režisérská explikace tvůrčího záměru. Praha, 2017. /3/

BOJAR, Tomáš. Letní hokej: treatment. Praha, 2017. /4/

CARTA, Silvio. Visual and Experiential Knowledge in Observational Cinema [online]. Anthrovision, 2015. Dostupné z: <https://journals.openedition.org/anthrovision/1480>

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

HOCKINGS, Paul, ed. Principles of Visual Anthropology [e-book]. De Gruyter Mouton, 2012 [cit. 2022-01-18]. ISBN 9783110290691.

JENSEN, Nanna Rebekka. Rehabilitating Observation: The Persistence of Observational Documentary in the Age of Post-Truth Politics [online]. University of Copenhagen, 2019. Dostupné z: <https://revistas.ucp.pt/index.php/diffractions/article/view/1479>

KOHOUTOVÁ, Rozálie a Tomáš BOJAR. TJ Roma: námět a explikace. 2015.

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

TARKOVSKIJ, Andrej Arsen'jevič. Zapečetěný čas. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 978-80-903678-4-5.

SEZNAM ELEKTRONICKÝCH ZDROJŮ

ČT24. Jak Romové (ne)hrají fotbal. ČT24 [online]. 2016 [cit. 2022-01-18]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1837406-jak-romove-nehraji-fotbal>

DAFilms.cz [online]. 2017 [cit. 2022-01-18]. Dostupné z: <https://dafilms.cz/film/10632-mimoradna-zprava>

Filmový přehled [online]. 2019 [cit. 2022-01-18]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/19040/tomas-bojar>

Filmový přehled [online]. 2016 [cit. 2022-01-18]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/400881/fc-roma>

HORKÝ, Filip. Rozhovor s Rozálií Kohoutovou. Aktuálně.cz [online]. 2016 [cit. 2022-01-18]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/dvtv/zruseni-premiery-kvuli-vyhruzkam-je-drsne-v-praze-jsem-to-ne/r~2ce94b7e79b911e683920025900fea04/>

SEZNAM OSTATNÍCH ZDROJŮ

Interview s Mgr. Tomášem BOJAREM, Ph.D., 30. 4. 2022

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1. Topoly jako neživé postavy (<i>Dva nula</i> , 2012)	24
Obrázek 2. Stylizace užitím rakursů a diagonál (<i>Dva nula</i> , 2012)	25
Obrázek 3. Nenápadná technika zajišťuje přirozenost herců na hřišti (<i>FC Roma</i> , 2016) ...	29
Obrázek 4. Diegetická hudba se objevuje například v autě (<i>FC Roma</i> , 2016).....	31
Obrázek 5. Profesionálně působící jednotná paleta barev (<i>Mimořádná zpráva</i> , 2017).....	33
Obrázek 6. Výrazný nadhled – téměř ptačí perspektiva (<i>Mimořádná zpráva</i> , 2017).....	34
Obrázek 7. Pohyb kamery je motivovaný hereckou akcí (<i>Letní hokej</i> , 2019).....	37
Obrázek 8. Předposlední záběr filmu (<i>Letní hokej</i> , 2019)	38
Obrázek 9. Postavení kamery zachycuje rodinu „v akváriu“ (<i>Pouta svobody</i> , 2022)	46
Obrázek 10. Statický záběr vyznačuje určitou uzavřenost (<i>Pouta svobody</i> , 2022)	47

Zdroje obrázků:

Dva nula [film]. Režie Pavel ABRAHÁM. Česká republika, 2012

FC Roma [film]. Režie Rozálie KOHOUTOVÁ a Tomáš BOJAR. Česká republika, 2016

Mimořádná zpráva [film]. Režie Tomáš BOJAR. Česká republika, 2017

Letní hokej [film]. Režie Rozálie KOHOUTOVÁ a Tomáš BOJAR. Česká republika, 2019

Pouta svobody [film]. Režie Tomáš KUBEČEK. Česká republika, 2022