



**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

**Bc. Kristýna Radostová**

**Vidění nás klame:  
Problematika pravdy a reality v současné dokumentární  
tvorbě**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Irena Řehořová**

Praha 2014

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 23.6.2014

Kristýna Radostová

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se zabývá problematikou zobrazení pravdy a reality v dokumentu. Navzdory tomu, že dokumentární tvorba je považována za dílo, které věrně zachycuje realitu, není tomu vždy tak. Filmoví tvůrci mohou s materiálem pracovat způsobem, který skutečnost pozmění, aby byl výsledný příběh pro diváky zajímavější. Tato práce zasvěcuje čtenáře do diskurzu dokumentárního filmu, poskytuje kontexty dějin dokumentu v průběhu 20. století a blíže se soustředí na otázku zobrazení reality a pravdy. Tu blíže zkoumá prostřednictvím textové a vizuální analýzy vybraných současných dokumentů od Errola Morrise a Michaela Moora.

## **Abstract**

This thesis examines the issue of depicting reality and truth in contemporary documentary. Documentaries are often considered to be a mirror to the real world, but this is not always the case. Filmmakers can manipulate their work in a manner that changes the story to be more interesting for viewers. This thesis introduces a documentary discourse, provides contexts of documentary history in the 20th Century and looks more closely at issues of depicting reality and truth. This is shown through textual and visual analysis of chosen contemporary documentaries made by Errol Morris and Michael Moore.

### **Poznámka k překladu citací**

Ve své diplomové práci jsem pracovala s literaturou v anglickém jazyce. Při překladu citací do českého jazyka jsem byla nucena vypořádat s terminologií z předvedené oblasti. Vzhledem k tomu, že se jedná o oblast specifickou, která zasahuje do filmových studií, komplikovalo mi to do značné míry proces překladu. Při překladu citací jsem se vždy řídila kontextem. K překladu jsem mimo tradičního slovníku Hais - Hodek<sup>1</sup> jako sekundární literaturu používala knihu od Billa Nicholse, uznávaného teoretika dokumentu, *Úvod do dokumentárního filmu*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> H AIS, K. H ODEK, B., *Velký anglicko-český slovník A - G; H - R; S - Z*, Praha: Akademia, 1984.

<sup>2</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

# OBSAH

<b>1</b>	<b>ÚVOD</b>	<b>7</b>
1.1.1	TÉMA PRÁCE	7
1.1.2	SLOVNÍK POJMŮ	8
<b>2</b>	<b>TEORETICKÁ ČÁST</b>	<b>10</b>
<b>2.1</b>	<b>Z DĚJIN DOKUMENTÁRNÍHO FILMU</b>	<b>10</b>
2.1.1	POČÁTKY FILMOVÉ DOKUMENTÁRNÍ TVORBY	10
2.1.2	ZAKLADATELÉ	10
2.1.2.1	Robert Flaherty (1884-1954)	10
2.1.2.1.1	Nanuk, člověk primitivní	12
2.1.2.2	John Grierson (1898-1972)	13
2.1.2.2.1	Tvůrčí vyjádření reality	15
2.1.2.3	Dziga Vertov (1896-1954)	15
2.1.3	DALŠÍ VÝVOJ	17
2.1.3.1	Základy realismu a formalismu	18
2.1.3.2	Vývoj dokumentu podle Paula Rothy	18
2.1.3.3	Další tendence	21
2.1.3.3.1	Cinéma vérité a direct cinema	21
<b>2.2</b>	<b>SOUČASNÝ DOKUMENT A PROBLEMATIKA REALITY A PRAVDY</b>	<b>24</b>
2.2.1	SOUČASNÝ DOKUMENT A JEHO DEFINICE	24
2.2.1.1	Vztah dokumentu a fikce	26
2.2.1.2	Dokument a nonfiktivní film	28
2.2.1.3	Zobrazení reality v nonfiktivním filmu	28
2.2.1.3.1	Výběr informací	29
2.2.1.3.2	Struktura a řád poskytnutých informací	29
2.2.1.3.3	Zdůraznění informací	30
2.2.1.3.4	Hlas dokumentu - postoj a názor patrný z filmu	30
2.2.2	DOKUMENTÁRNÍ DISKURZ	31
2.2.2.1	Mody	31
2.2.2.1.1	Výkladový modus	31
2.2.2.1.2	Poetický modus	31
2.2.2.1.3	Observační modus	32
2.2.2.1.4	Participační modus	32
2.2.2.1.5	Reflexivní modus	33
2.2.2.1.6	Performativní modus	33
2.2.3	PROBLEMATIKA REALITY A PRAVDY	35
2.2.3.1	Argument	35
2.2.3.2	Rétorika	36
2.2.3.3	Subjektivní prvek	37
2.2.3.4	Realismus v dokumentu	37
2.2.3.5	Pravda v dokumentu	38
<b>3</b>	<b>PRAKTICKÁ ČÁST</b>	<b>40</b>
<b>3.1</b>	<b>TENKÁ MODRÁ ČÁRA</b>	<b>41</b>
3.1.1	ERROL MORRIS	41

3.1.2	ANALÝZA	42
3.1.2.1	Předpoklad a jeho ověřování	42
3.1.2.1.1	Centrum kolem jedné historické události	43
3.1.2.1.2	Kritická interview	43
3.1.2.1.3	Morrisovo přesvědčení	43
3.1.2.1.4	Zpochybnění výpovědi klíčové svědkyně	44
3.1.2.1.5	Rekonstrukce vraždy	45
3.1.2.1.6	Interview s Harrisem	46
3.1.2.1.7	Morrisův styl	48
3.1.2.2	Závěr	49
<b>3.2</b>	<b>SICKO</b>	<b>51</b>
3.2.1	MICHAEL MOORE	51
3.2.2	ANALÝZA	52
3.2.2.1	Moorův styl a předpoklad pro Sicko	52
3.2.2.1.1	Manipulace s chronologií událostí	53
3.2.2.1.2	Silný hlas dokumentu	54
3.2.2.2	O filmu Sicko	55
3.2.2.2.1	Komické prvky	56
3.2.2.2.2	Moorova participace	56
3.2.2.2.3	Jedna verze reality	56
3.2.2.3	Závěr	57
<b>4</b>	<b>ZÁVĚR</b>	<b>59</b>
<b>5</b>	<b>ZDROJE</b>	<b>61</b>
5.1.1	BIBLIOGRAFIE	61
5.1.2	FILMOGRAFIE	63
5.1.3	INTERNETOVÉ ZDROJE	64
<b>6</b>	<b>SEZNAM PŘÍLOH</b>	<b>66</b>
6.1.1	SEZNAM OBRÁZKŮ	66
6.1.2	SEZNAM TABULEK	66
<b>7</b>	<b>PŘÍLOHY</b>	<b>67</b>

# 1 Úvod

## 1.1.1 Téma práce

Dokument se jako forma kinematografie začal formovat na přelomu 19. a 20. století a rozvíjel se po celé 20. století v souvislosti s technologickým pokrokem v mnoha podobách od observačního dokumentu přes direct cinema až po reality TV show. Přesto anebo možná právě proto, je dokumentární tvorbu v současnosti stále obtížné definovat.

Tato diplomová práce je zaměřena na současné dokumenty, obtížnost jejich uchopení a analýzu způsobů, jakými zachycují pravdu a realitu. V teoretické části je čtenář zasvěcen do kontextů dokumentární tvorby prostřednictvím krátké historie dokumentu, vymezení dokumentárních modů a nastínění problematiky definice dokumentu z pohledu teoretiků dokumentu. Následuje teorie problematiky zobrazení pravdy a reality v dokumentu, která je spojena s obtížnou distinkcí mezi dokumentem a fiktivním filmem. Velmi obecně lze říci, že dokumentární tvorba reprezentuje svět. Na rozdíl od fikce, která divákovi představuje smyšlený fiktivní svět, dokument zastupuje sdílený historický koncept o světě. Prostředky, jakými se ale filmaři v současném dokumentu snaží tuto realitu divákovi zprostředkovat, jsou totožné s metodami ve fiktivním filmu. Praktická část této práce je zaměřena na hlubší analýzu těchto prostředků na příkladu vybraných dokumentů od uznávaných současných tvůrců dokumentu Errola Morrisa a Michaela Moora. V této práci je uplatňována kvalitativní strategie v podobě textové a vizuální analýzy. Práce postupuje induktivně od konkrétního k obecnému a má za cíl na daných jevech ukázat metody, kterými současný dokument pracuje s realitou a pravdou.

V této diplomové práci je až na výjimky pracováno s literaturou v anglickém jazyce. Vzhledem k tomu, že se jedná o oblast specifickou, která zasahuje do filmových studií, budu využívat kromě tradičního slovníku Hais - Hodek i sekundární literaturu: knihu od Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*. Při překladu citací se vždy budu řídit kontextem.

## 1.1.2 Slovník pojmů

- *Blockbuster*

Film vyrobený za vysoké náklady, provázený intenzivní marketingovou kampaní s cílem získat co nejvyšší zisky.
- *Záběr*

Záběr je část filmu mezi dvěma střihy. Záběr je natočen bez přerušení.
- *Scéna (obraz)*

Scéna je část filmu odehrávající se po kratší dobu na jednom místě.
- *Sekvence*

Co je sekvence záleží na subjektivním názoru. Obsahuje jednu dokončenou akci.
- *Wide Shot*

Rozsáhlý záběr, obvykle na začátku filmu.
- *Medium Shot*

Záběr na jednu postavu, která jedná. Většinou maximálně tři osoby v záběru. Okolí potlačeno.
- *Detail (Close Up)*

Záběr na osobu z blízka. Pravidlem je zobrazit celou hlavu a někdy ramena.
- *Polodetail (Medium Close Up)*

Postava zobrazena od hlavy po pas.
- *Velký detail (Big Close Up)*

Pouze část obličeje, například detail na oči, nos.
- *Protihled (Complementary Shot)*

Záběry střídavě na tazatele a tázaného.
- *Podhled (Low Angle)*
- *Nadhled (High Angle)*
- *Pohled z ptáčí perspektivy (Aerial Shot)*
- *Prostřih (Cut In)*

Do celku je vložen detail.



- *Přestřih* (Cutaway)  
Do celku je vložen odlišný obsah, např. záběry ilustrující to, o čem tázaný hovoří.
- *Synchronní dialog*  
Dialog mezi osobami, které ve filmu vidíme.
- *Dialog mimo záběr*  
Dialog mezi osobami, které ve filmu nevidíme.
- *Voice Over*  
Komentář k filmu nebo i mluvený projev postavy, který reprezentuje její myšlenky.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Porybná, T., Zajícová H. (eds.), *Jeden Svět na školách. Základy dokumentárního filmu*. [pdf] Praha, 2012. Dostupné [online] z URL.  
<[http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE\\_KLUBY/ZAKLADY\\_DOKUMENTARNIHO\\_FILMU.pdf](http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE_KLUBY/ZAKLADY_DOKUMENTARNIHO_FILMU.pdf)> [2014-03-17]

## 2 Teoretická část

### 2.1 Z dějin dokumentárního filmu

#### 2.1.1 Počátky filmové dokumentární tvorby

Počátky filmové dokumentární tvorby spadají do konce 19. a především začátku 20. století. Za předchůdce toho, co dnes ve filmu označujeme za dokument, lze označit krátké záběry bratří Lumièreů. Jak zmiňuje Erik Barnouw, „Byl to Louis Lumière, díky komu se stal *dokument* skutečností – po celém světě a s úžasnou rychlostí. (...) Kamera, kterou Louis Lumière vynalezl – cinématographe, uvedená v roce 1895 – vážila pouhých 5 kilogramů, (...) mohla být přenášena lehce jako malý kufřík.“ (Barnouw, 1974, s. 6). To byla ale ještě kinematografie v samých počátcích. Hlavní rozvoj dokumentu přišel ve 20. století a byl přímo spojen s rozvojem technologie - filmová technika byla stále dokonalejší a kamery lehčí.

#### 2.1.2 Zakladatelé

Mezi hlavní tvůrce, kteří na počátku 20. století zformovali základy dokumentu, patří Robert Flaherty, John Grierson a Dziga Vertov. Pojem *dokument* poprvé použil John Grierson v roce 1926 v recenzi filmu Roberta Flahertyho *Moana* (1926). Všichni zmínění zahájili svou filmařskou kariéru ve 20. letech 20. století a ovlivnili očekávání diváků dokumentu po celém světě.

##### 2.1.2.1 *Robert Flaherty (1884-1954)*

Robert Flaherty se narodil 16. 2. 1884 ve státu Michigan v USA. Vyrůstal na hranicích Kanady a USA, kde pracoval jeho otec jako hledač drahých kovů pro americkou společnost. Robert Flaherty se později sám podle vzoru svého otce stal hledačem a brzy si získal pověst

výborného průzkumníka. Pro svou třetí výpravu si již koupil kameru a osvětlovací techniku. Mezi roky 1914 a 1915 pořídil první záběry ze života Eskymáků, zatím pouze jako záznam ze svých cest, ale filmování se brzy stalo jeho největší vášní. V roce 1915 se také oženil s Frances Hubbart Flaherty, která s ním spolupracovala na mnoha projektech až do konce jeho života a napsala o něm knihu vzpomínek. Tou dobou již oficiálně pracoval na filmu, který dosáhl ohromného úspěchu a inspiroval filmaře po celém světě. Frances Flaherty napsala, že Robert Flaherty je sice znám jako „otec dokumentu“ a byl prvním, kdo přenesl skutečný život a skutečné lidi do svých filmů, ale jeho filmy by neměly být zaměňovány s dokumentárním hnutím, ke kterému přispěl John Grierson, a které se rozšířilo po celém světě. Flahertyho dílo by mělo být odlišeno od filmů od počátku předem vymyšlených k sociálním a vzdělávacím účelům nebo politickým důvodům, propagandě a pro zisk. Označuje namísto těchto filmů Flahertyho tvorbu za nadčasovou. (Flaherty, 1972, s. 11).



Obrázek 1: Robert Flaherty (vpravo) se svou ženou Frances a kameramanem<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Dostupné z URL < <http://ethnofest.wordpress.com/page/4/> > [2014 -03-16]

#### 2.1.2.1.1 Nanuk, člověk primitivní

Film, kterým se Flaherty proslavil, je *Nanuk, člověk primitivní* uvedený v roce 1922. Film provázelo mnoho komplikací. Flaherty se chystal film zveřejnit už v roce 1916, ale 30 000 stop filmu shořelo nešťastnou náhodou, když usnul a upustil zapálenou cigaretu na zem. To ho ale neodradilo a na Sever se hodlal vrátit a natočit celý film o Eskymácích a jejich všedním životě znovu. Finanční prostředky mu poskytla kožešnická firma Revillon Frères a Flaherty se v roce 1920 na 16 měsíců vydal na pobřeží zálivu Hudson Bay.

*Nanuk, člověk primitivní* je film o životě Inuitů. Frances Flaherty píše, že se jedná o první z dokumentárních filmů, který zachycuje všední realitu, je to „...první film svého druhu, natočený bez herců, studia, scénáře nebo filmových hvězd, je to pouze film o obyčejných lidech, kteří dělají všední věci, kteří jsou jen *sami sebou*.“ (Flaherty, 1974, s. 17). Avšak *Nanuk, člověk primitivní* je také první dokladem toho, že i tvůrci dokumentárních filmů manipulují s realitou. Flaherty nenatáčel tento film čistě v duchu *cinema verité*<sup>5</sup>, ale mnoho scén bylo předpřipravených a zahranych pro kameru. Většina ze zachycených činností Eskymáků odpovídá jejich běžné rutině, ale jsou tu i takové, které nejsou typické. Flaherty byl také osočen z toho, že vystavoval své „herce“ riziku, když je například vyzval k oživení tradiční metody lovu tuleně harpunami. Flaherty se snažil vyvolat dojem, že co vidíme na plátně, je Nanukův přirozený způsob života, který se nemění, ale ve skutečnosti tento styl života byl už v té době (ve 20. letech 20. století) ohrožen a ovlivněn západní kulturou. Dalo by se říci, že spíše než tradiční život Inuitů zobrazuje Flaherty život Inuitů, jaký si sám přeje vidět, a že Nanuk ve filmu není sám sebou, ale že je hercem, který ztvárňuje sám sebe. Stejně tomu může být i ve fiktivních filmech. Fiktivní film také zobrazuje reálné lidi, ale rozdíl spočívá v tom, že postava Nanuka není vytvořená pro film a kvůli filmu. Jak píše William Rothman, Nanuk je „...reálná lidská bytost, která se účastní procesu natáčení filmu *Nanuk, člověk primitivní*, Nanukův vztak ke kameře a vztah kamery k Nanukovi je z části Nanukova realita, z části realita kamery, z části realita natáčeného filmu, z části realita pro film a z části realita filmu. Ve skutečnosti je *Nanuk, člověk primitivní* ztvárněním reálného vztahu mezi

---

<sup>5</sup> Ve smyslu „pouhého“ zachycování reality – viz další kapitoly.

kamerou a jejím živým subjektem.“ (Rothman, 1997, s. 3). A dále Rothman dodává, že fiktivní na tomto filmu je to, že se nás snaží přesvědčit, že fiktivní není vůbec.



Obrázek 2: Nanuk z filmu *Nanuk, člověk primitivní*<sup>6</sup>

### 2.1.2.2 John Grierson (1898-1972)

John Grierson se narodil 26. 4. 1898 v Deanstonu ve Skotsku. Grierson studoval na univerzitě v Glasgow filosofii, ale už v té době rozpoznal výjimečnost filmu jako média. Při studiu na univerzitě v Chicagu ve Spojených státech amerických byl ve 20. letech 20. století přítomen tomu, co označujeme jako „melting pot“, což je metafora pro „tání“ kultur a vznik

---

<sup>6</sup> Dostupné z URL < <http://silent-volume.blogspot.co.uk/2012/06/nanook-of-north-1922.html> > [2014-03-16]

homogenní společnosti. Grierson se inspiroval sociální problematikou a promítl ji do svých pozdějších dokumentů. V roce 1929 uvedl svůj film *Rybáři*. Jedná se o jeho jediný dokument, který měl za cíl podpořit obchody v tomto odvětví. Jako filmař a kritik položil základy Britské dokumentární školy a vtiskl jí zaměření na sociální problematiku. Za války žil Grierson v Kanadě, kde založil Národní filmovou radu (NFB), která existuje dodnes. Její hlavní myšlenkou bylo vzdělávat. Představoval si dokument jako hybatel sociálních změn, který nejen vzdělává společnost, ale inspiruje ji také ke změně a zapojení do demokratického procesu. (Barnouw, 2004; Aufderheide, 2007, Winston, 1995).



Obrázek 3: John Grierson<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Dostupné z URL < <http://level3uweanimation.blogspot.co.uk/2011/11/john-grierson.html> > [2014-03-16]

#### 2.1.2.2.1 Tvůrčí vyjádření reality

Grierson byl první, kdo použil pojem *dokument*. Podle některých teoretiků to právě jeho a ne Roberta Flahertyho určuje jako „otce dokumentu“. Grierson prohlásil, že dokumentární filmy jsou *tvůrčím zpracováním reality*<sup>8</sup>. Jedná se o definici dokumentu, která byla v minulosti chybně interpretována a vyvolávala řadu otázek. V Griersonově pojetí ale znamená to, že dokument je produkt filmaře, který zobrazuje reálný svět, ale promítá do něj také vlastní hledisko, vlastní chápání reality. Dokument tak reprezentuje určitý pohled na realitu a nikdy není objektivní.

#### 2.1.2.3 Dziga Vertov (1896-1954)

Dziga Vertov, vlastním jménem Denis Kaufman, se narodil 2. 1. 1896 v Bělostoku v Polsku. Za 1. světové války se jeho rodina přestěhovala do Ruska a Vertov žil v Petrohradu, kde studoval a psal futuristické básně<sup>9</sup>. V té době přijal pseudonym Dziga Vertov, který vyjadřuje revoltu a obrat, a stal se editorem revolučního filmového týdeníku, který obsahoval *Kino-Pravdu* - filmový formát odpovídající novinovému deníku Pravda Komunistické strany Sovětského svazu. Mezi léty 1917 a 1920 pokračovaly v Rusku nepokoje. Vertovův úkol bylo to vše - hladomor, chaos, blokády – mapovat a předat zprávu o situaci v zemi příslušným organizacím. Za posláním sovětského filmu pokládal Vertov dokumentovat sociální situaci a začal stále více experimentovat. Se svým bratrem Mikhailem Kaufmanem a Elizavetou Svilovou, která se později stala jeho ženou, založil „Radu tří“. Sami si přezdívali „Kinooci“ a věřili, že fiktivní film je nezrušitelnou uměleckou formou buržoazie a měl by být zakázán. Odmítali scénář a naaranžované scény. „Za předpokladu vytvoření pravdivého filmu natáčeli dokumenty o reálných lidech v reálných situacích, a pokud možno netušících, že jsou filmováni.“ (Macdonald, Cousins, 2006, s. 51). A Barnouw dodává: „Nikdy si nežádali povolení. Inscenování scén bylo vyloučeno. Využívali skrytou kameru, aby zachytili scény z tržiště, továren, škol, taveren a ulic.“ (Barnouw, 1974, s. 57).

---

<sup>8</sup> v angličtině „*Creative Treatment of Actuality*“.

<sup>9</sup> Futurismus je avantgardní umělecký směr. Zakladatelem ruského futurismu je Vladimir Majakovskij.

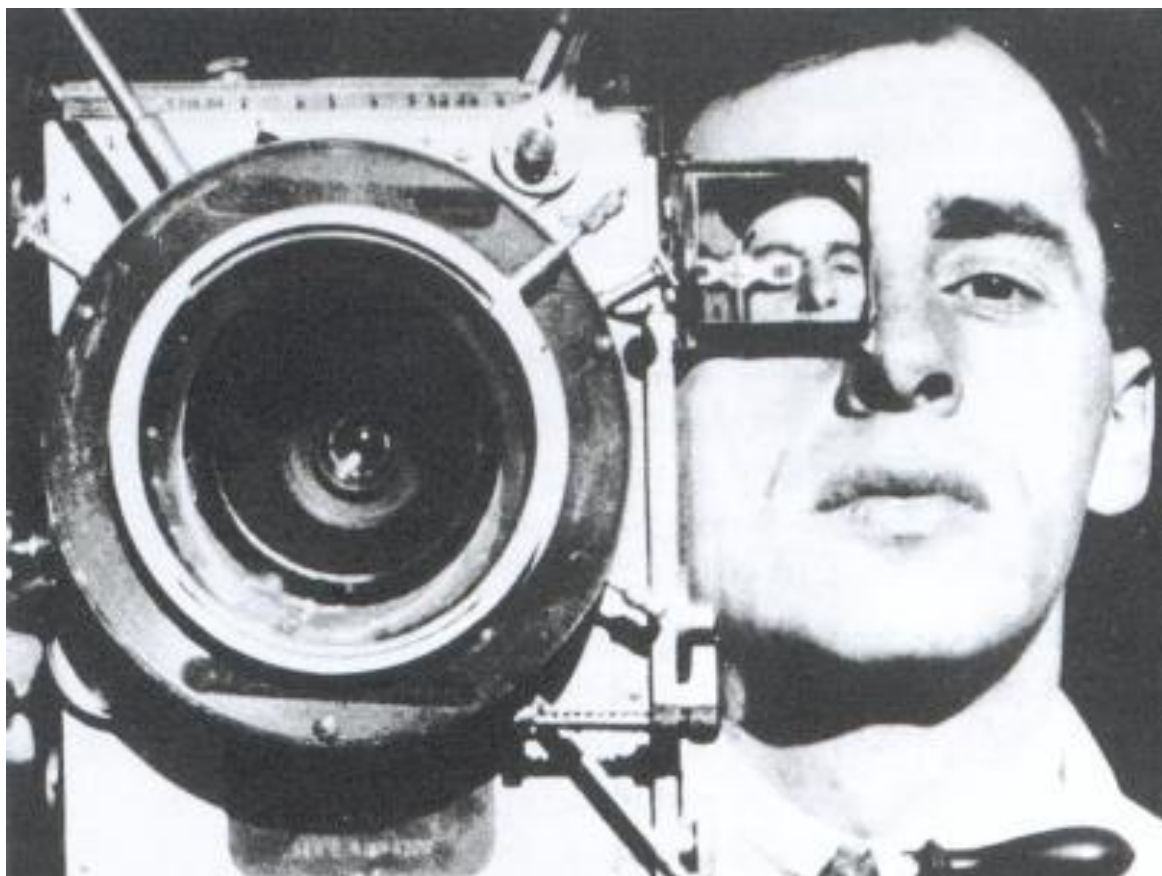
Sám Vertov byl hlavním kameramanem. Věřil, že kamera, kterou přezdíval „*Kino-Oko*“, je v mnohém stejná jako lidské oko a při editování lze sestavit různé záběry dohromady tak, že lze vidět jednu scénu z různých úhlů, a tím že lze dosáhnout hlubšího zachycení pravdy a reality oproti „nedokonalému“ lidskému oku.

Metody a ideály *Kino-Pravdy* byly přeneseny do série několika delších dokumentů jako *Kinoglatz* (1924), *Sovětský krok* (1926), *Šestina světa* (1926) a *Jedenáctý rok* (1928). Mezi těmito dokumenty byl v Sovětském svazu zdaleka nejúspěšnější *Šestina světa*, ale měl i znatelný vliv v zahraničí. Název nás odkazuje k jedenáctému výročí Velké říjnové revoluce v roce 1917. Tento dokument je význačný tím, že Vertov používá titulky, které předpovídají mluvený komentář. V dřívějších dílech titulky vysvětlují následující záběr, nebo skupinu záběrů. V *Šestině světa* jsou použity dlouhé série krátkých občasných titulků, které vysvětlují film a předávají sdělení divákovi z různých částí Sovětského Svazu: „Vy ve vesničkách... Vy v tundře... Vy u oceánu...“ (Barnouw, 1974, s. 59-60).

Film, kterým se Vertov proslavil po celém světě, je *Muž s kinoaparátom* (1929). Ve filmu je neustále divákovi připomínána přítomnost kamery. Kamera je před obrazovkou, obsaženy jsou i záběry zblízka na čočku kamery, kameru samotnou a oko kameramana. Kameramanem tohoto dokumentu byl Vertovův bratr Mikhail Kaufman. Film obsahuje i předpřipravené scény, jakkoli to odporovalo Vertovovu původnímu záměru, a vyzněl místy až ironicky. Ve světě se setkal s rozličnými reakcemi. Mnoho kritiků a filmařů mu vyčítalo, že za každou cenu experimentovat porušil formu dokumentu. Brian Winston cituje jednu recenzi francouzského filmového kritika Léona Moussinaca: „Bylo by chybou, kdyby se někdo nechal svést pojmem *dokument* k myšlence, že všechno, co Vertov udělal, bylo to, že formuloval principy, které byly již dávno využívány režiséry po celém světě, a které vyústily v díla jako *Nanuk, člověk primitivní* nebo *Moana*, atd. ‚*Dokumentární*‘ film, jak ho uchopil Vertov a jeho škola, nemá žádnou vazbu na tyto práce.“ (Winston, 1995, s. 166). Největší problém měli kritici s faktem, že Vertov manipuloval se svým materiálem. Nicméně u obecnosti měl film velký úspěch a přijímán byl s nadšením. Diváci oceňovali především Vertovovo experimentování a rádi se nechali filmem provokovat k přemýšlení. V 60. letech 20. století



Jean Rouch, jeden z předních představitelů *cinéma vérité*, otevřeně přiznává svou inspiraci Vertovem.



Obrázek 4: Muž s kinoaparátem (1929)<sup>10</sup>

### 2.1.3 Další vývoj

Dokumentární filmová tvorba se vyvíjela a stále vyvíjí od počátku 20. století. K jejímu rozvoji výrazně přispěl vývoj technologie. Příchod zvuku, barvy a 16 mm filmu – to všechno zformovalo způsob, jakým mohou filmoví tvůrci zachycovat realitu. Každý z výše zmíněných filmařů - zakladatelů - se významně zasloužil o rozvoj dokumentu. Jak říká Patricia Aufderheide, každý z nich se také pokládal za umělce, který ve svém filmu říká pravdu.

---

<sup>10</sup> Dostupné z URL <<http://filmschoolthrucommentaries.wordpress.com/tag/dziga-vertov/>> [2014-03-16]

„Každý z nich souběžně tvrdil, že říká pravdu a že je umělec.“ (Aufderheide, 2007, s. 25). Co je ale v dokumentu považováno za pravdu a jak je zobrazována realita, představuje jednu z nejzákladnějších otázek, které filmovou dokumentární tvorbu provázejí.

### *2.1.3.1 Základy realismu a formalismu*

Grierson a Flaherty položili základy realismu v dokumentu. Realismus tvoří iluzi reality pro diváky. Neznamená věrné zachycení reality, ale jde o pokus, jak použít umění a zachytit realitu natolik efektivním způsobem, aby děj vtáhl diváka a ten o ničem dalším nepřemýšlel. Podrobněji se tímto zabývá Patricia Aufderheide, která popisuje techniky, kterými lze docílit vytvoření iluze reality: „některé z těchto technik k vytvoření iluze reality zahrnují (1) střih, který je vědomě nezachytitelný, takže jsou naše oči přesvědčeny, že jediné, co se mění, je děj filmu; (2) kinematografii, která vyvolává dojem, že se nacházíme přímo ve scéně, nebo „hledíme postavám přes rameno“; (3) rychlost, která odpovídá divákovým očekáváním událostí v přirozeném světě.“ (Aufderheide, 2007, s. 26).

Aufderheide dále pokračuje, že proti realismu stojí přístupy, které kladou důraz na použitou techniku a umělecké prostředky filmu. Jako příklad formálních prvků, které mají ve filmu v rámci těchto přístupů podstatnou roli uvádí: „...ostré nebo znatelné střihy, nepřirozené barvy, rozostření čočky, speciální efekty jako animace a zpomalování nebo zrychlování zvuku a obrazu.“ (Aufderheide, 2007, s. 26).

Podrobněji bude otázka zobrazení pravdy a reality prozkoumána v dalších kapitolách.

### *2.1.3.2 Vývoj dokumentu podle Paula Rothy*

Paul Rotha (1907-1984), významný britský kritik a tvůrce dokumentárních filmů, rozděluje dokumentární tvorbu do 4 skupin.

*Naturalistická nebo také romantická tradice* podle něj pracuje s přírodní scenérií a exteriéry. Někdy však může selhávat v zasazení postav do tohoto přirozeného prostředí. Patří sem například dokumenty pořízené na dobrodružných výpravách jako Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní* a *Moana*.

*Realistický (kontinentální) přístup* pochází od avantgardních filmařů působících ve Francii, kteří pro svou vlastní osvětu natáčeli krátké filmy o životě ve velkoměstě. Tyto filmy vznikly jako *l'art pour l'art*<sup>11</sup>. Rotha označuje pouze jeden film z tohoto hnutí, který vznikl na základě skutečného zájmu o dokument – film Alberta Cavalcantiho *Jen hodiny* (1926). *Jen hodiny* je experimentální film brazilského režiséra o životě v Paříži. Stejně postavy se objevují v různých časech a za různých okolností. Dnes běžný filmový příběh, pro tehdejší dobu převratný snímek, který zobrazuje realitu zcela novým způsobem. „Ukazuje možnost, jak interpretovat realitu kolem nás, realitu, která je v protikladu se sentimentální idylou vzdálených Flahertyho metod. Muž proti přírodě na odlehlých ostrovech má jeden účel; muž proti městu, proti chaosu města, značí další.“ (Rotha, 1964, s. 88). Podobný filmu *Jen hodiny* je film *Berlín, symfonie velkoměsta* (Walter Ruttmann, 1927). Jedná se o avantgardní dokument sestavený ze záběrů na Berlín v průběhu jednoho dne. Záběry jsou plné pohybu a tvarů.

Jako další tendenci zdůrazňuje Rotha *tradici filmového týdeníku*. Filmy této tradice předurčily formu reportáže, kterou bychom mohli také zařadit podle širší definice mezi dokumenty. Nejznámější autor této tradice je samozřejmě Dziga Vertov a jeho spolupracovníci v Sovětském Svazu. Hlavním cílem kamery bylo podle Vertova vybudovat mezinárodní jazyk kinematografie, ale na rozdíl od fiktivních filmů s důrazem na fakta. „Kino-Oko zužitkovává všechny specifické prostředky filmu. (...) Užívá všechny formy sestřihávání k sestavení a prezentování faktů v uceleném pořádku mimo chaos moderního života.“ (Rotha, 1964, s. 93). Vertov shrnul všechny své teorie o vizuální stránce filmu ve svém díle *Muž s kinoaparátom*. Jakkoliv je Vertovova práce výjimečná a inovátorská, Rotha

---

<sup>11</sup> *L'art pour l'art*, česky *umění pro umění*, je tendence pocházející z Francie 19.století. Umění je pokládáno za samotný cíl tvorby.

vyslovuje pochybnosti o tom, jestli do plné míry naplňuje požadavky dokumentu, a to především na interpretaci stanovených problémů.

Poslední tradicí v historii dokumentární tvorby, kterou Rotha zmiňuje, je *propagandistická*<sup>12</sup> *tradice*. Je pochopitelné, že dokument jako médium využívaly politické strany jako přesvědčovací prostředek, stejně jako využívaly například rádio. Prostřednictvím dokumentární tvorby může propaganda masově ovlivňovat názory veřejnosti, filtrovat množství a pravdivost poskytovaných informací a za pomoci uměleckých prostředků manipulovat sdělení.

Nejsilnější propagandistické hnutí se rozvinulo v Sovětském Svazu. Záměr byl jednoduchý: inspirovat pracující třídu. „Film byl uznán za jedinečný přesvědčovací prostředek, a pokud filmař dokázal jasně a zřetelně vyjádřit požadované sdělení, bylo mu dovoleno relativní volnosti v užití techniky.“ (Rotha, 1964, s. 98). Patří sem například velkolepý revoluční film Sergeje Ejzenštejna *Křižník Potěmkin* (1925). Tento film získal řady ocenění a je považován za jeden z nejúspěšnějších filmů vůbec. Pojednává o vzpouře na námořní lodi. Výjimečné jsou na tu dobu pohyblivé záběry kamery a využití komparzistů.

V Německu byly natáčeny propagandistické filmy podporující nacismus pod vedením Josepha Goebbelse. Goebbels si za vzor, jak má vypadat přesvědčivý propagandistický film, vzal Ejzenštejnův *Křižník Potěmkin*. Pověřil pak Leni Riefenstahl, aby natočila dokument o sjezdu nacistické strany. Film *Vítězství vůle* vznikl v roce 1935. V Německu tento film neměl takový úspěch a nezdálo se, že by měl výraznější vliv na veřejné mínění. Aufderheide zmiňuje, že „*Vítězství vůle* vysílalo nejen propagandistické myšlenky nacismu, ale také, pokud byl film jinak sestříhán, opozičních sil. (...) ...Film mohl být tak efektivně využíván pro opačnou propagandu kvůli tomu, že zobrazoval, jak nacismus ovládá člověka v Říši; a demonstroval vůli dobývat a ničit.“ (Aufderheide, 2007, s. 72-73). A Erik Barnouw dodává,

---

<sup>12</sup> “Termín propaganda v sobě zahrnuje veškeré komunikační aktivity, jejichž cílem je ovlivnit postoje veřejnosti. Dokumentární propagandistické filmy často vznikají na objednávku a silně upravují zobrazovanou realitu ve prospěch jednoho názoru, případně obsahují vysloveně smyšlené prvky.” (Dostupné z URL <[http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE\\_KLUBY/ZAKLADY\\_DOKUMENTARNIHO\\_FILMU.pdf](http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE_KLUBY/ZAKLADY_DOKUMENTARNIHO_FILMU.pdf)> [2014-03-17])

že hlavní podíl na úspěchu měla sama Leni Riefenstahl, a důvod, proč byl film natolik využíván opozičními silami je ten, že Riefenstahl zobrazila Hitlera natolik věrně, že vynikla jeho démonická povaha a fanatismus s jeho osobou spojený. (Barnouw, 1974, s. 105). (Rotha, 1964).

### 2.1.3.3 Další tendence

V dalších letech přispěl k vývoji dokumentární tvorby vynález televize. Dokumenty se tak od 50. let 20. století začaly objevovat v televizi. Přirozeně se tak dokumentární tvorbě dostávalo více příležitostí k financování.

#### 2.1.3.3.1 Cinéma vérité a direct cinema

Od počátku 60. let 20. století hledali filmaři nové způsoby vyjádření skutečnosti. Mezi převratné formy té doby patří *cinéma vérité* a *direct cinema*. *Direct cinema* je forma dokumentu, která se začala rozvíjet ve Spojených státech amerických. Filmaři zaznamenávali své postavy a čekali, jak se příběh vyvine. Nijak do natáčení nezasahují. Ale samozřejmě mohou do filmu promítnout svůj názor.

Styl *cinéma vérité* pochází z Francie, ale je *direct cinema* v mnohém podobný. Ruší standardní dokumentární praktiky jako plánování předem, vedení scénáře, přípravu scénáře, inscenování scén a interview. Navazuje tak na Vertova a jeho Kino-pravdu. Klade si za cíl zobrazit realitu způsoby, které jsou ve fiktivním filmu nemožné. Keith Beattie pro vysvětlení těchto směrů cituje Barnouwa: „Tvůrce *direct cinema* se snažil být neviditelný; tvůrce *cinéma vérité* často svou přítomnost netajil. Tvůrce *direct cinema* hrál roli náhodného přihlížejícího; tvůrce *cinéma vérité* přijal za své provokovat. *Direct cinema* nacházelo pravdu v událostech, které se naskytly kameře. *Cinéma vérité* se zavázalo opaku: s pomocí uměleckých prvků odhalit pravdu skrytou pod povrchem.“ (Beattie, 2004, s. 83). Kamera v *cinéma vérité* tedy postupuje aktivněji a podněcuje k jakékoli akci. Patrná je úloha režiséra. Za přední tvůrce dokumentu ve stylu *cinéma vérité* označují Aufderheide i Beattie Jeana Roucha, Edgara Morina a D.A. Pennebaker.

Etnolog Rouch natočil se sociologem Morinem dokument *Kronika jednoho léta* (1960). Tento dokument sestává z příběhů náhodných kolemjdoucích, kteří jsou tázáni, jestli jsou šťastní. Dostává se nám tak sociální obraz života soudobých Francouzů. Beattie tento film označuje za „určující film v historii dokumentární tvorby obecně a pro *cinéma vérité* obzvláště“ (Beattie, 2004, s. 88). Rouchův snímek přiblížil další filmaře k inscenovanému filmu a stylu, který poskytuje odpovědi nejen pouhým pozorováním a zaznamenáváním událostí.

Příkladem *direct cinema* je dokument B.A. Pennebaker *Neohlížej se* (1967). Jedná se o snímek z turné Boba Dylana, který spojuje dokumentární filmovou tvorbu s rockovou hudbou. Předznamenal vznik jednoho z mnoha subžánrů dokumentu – rockového dokumentu<sup>13</sup>. I zde se filmaři podle stylu *direct cinema* snaží objektivně pouhým pozorováním zachytit realitu, což si ale odporuje se skutečností, že zachycují, konkrétně v tomto sub žánru, živé vystoupení hudebníka. Nacházíme tu stejný problém jako ve filmu *Nanuk, člověk primitivní*, kdy hudebník ztvárňuje sám sebe. Neukazuje nám tedy svou pravou tvář, i když se o to může snažit. Je ovlivněn přítomností kamery a kameře přizpůsobuje své chování. Děje se tak například při interakci hudebníka s těmi, kdo s ním vedou interview, nebo v situacích, kdy je kamerou snímán mimo vystoupení v zákulisí. Beattie píše, že Dylan „...věděl, že ho kamera natáčí v situacích, které sám zvolil jako vhodné k zachycení. A svou roli hrál velmi přesně.“ (Beattie, 2004, s. 102). Pennebaker tak není a ani být nemůže pouhým pozorovatelem děje, interakce Dylana s kamerou je nevyhnutelná.

Od 70. let 20. století vznikalo stále více dokumentů a došlo k rozrůznění dokumentárního žánru. S tím se pojí i pokusy definovat dokument. Konečný narativ dokumentu specifikoval až na počátku 70. let 20. století Erik Barnouw. V roce 1971 vydal svou knihu *Documentary*. Podle něj byli zakladatelé dokumentu – Flaherty, Vertov a Grierson – inovátoři historie, kteří uvedli historii v pohyb. Podobný názor sdílí i Patricia Aufderheide, která píše, že filmaři dokumentárních snímků zaznamenávají historii – i když velmi předpojatě - a při své práci si musí udělat důkladný průzkum. Od 70. a 80. let 20. století přibývalo zábavních dokumentů, vzdělávacích dokumentů a těch, které se soustředily na

---

<sup>13</sup> Rockový dokument, anglicky *Rockumentary*, je film zachycující rockový koncert.

současné sociální problémy – na aktivisty, AIDS, feminismus, homosexualitu atd. (Aufderheide, 2007).

Dnes v 21. století produkce dokumentů stále roste. Technologie je snadno dostupná všem. Mladí lidé mohou natáčet videa a vyjadřovat své názory na internetu. Rozvinulo se mnoho subžánrů dokumentární tvorby. Podle Keitha Beattieho pod dokumentární tvorbu patří i docu-drama<sup>14</sup> a televizní reality show. (Beattie, 2004). Hledat pravdu a realitu v takovýchto dokumentech je ale velmi obtížné.

---

<sup>14</sup> Docu-drama, neboli dramatisovaný dokumentární hraný film, je původně televizní formát, který obsahuje výpovědi skutečných postav, ale i zinscenované pasáže. Problém nastává při manipulaci s realitou a fikcí, kdy je hranice mezi nimi často stírána. (URL <[http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE\\_KLUBY/ZAKLADY\\_DOKUMENTARNIHO\\_FILMU.pdf](http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE_KLUBY/ZAKLADY_DOKUMENTARNIHO_FILMU.pdf)> [2014-03-17])

## 2.2 Současný dokument a problematika reality a pravdy

### 2.2.1 Současný dokument a jeho definice

*Co je to současný dokument a jak dokumentární film definovat* jsou otázky, které nelze jednoznačně odpovědět. Různí teoretici poskytují různé odpovědi. Carl Plantinga píše, že pro definici by bylo třeba definovat celý žánr dokumentárního filmu a všechny teoretické přístupy. Klíčovým ale shledává hledání společných prvků mnoha rozličných dokumentů od *Nanuk, člověk primitivní*, *Muž s kinoaparátem až po Tenkou modrou čáru* (Morris, 1988). (Plantinga, 1999). I John Ellis přiznává, že dokument je lehké poznat, ale těžké definovat. Dokument je podle něj rozsáhlý pojem, který je ovlivněn historickým, sociálním vývojem a technologickým rozvojem. (Ellis, 2012). Bill Nichols souhlasí a dodává, že dokument, jak ho chápal Grierson, Flaherty, Vertov, Rotha a další, sloužil především sociálním účelům a vznikl jako reakce na zobrazování zjednodušené reality v hollywoodských fiktivních filmech. (Nichols, 1994). Ellis pak rozděluje tři fáze dokumentu. První fáze podle něj trvala do 50. let 20. století, kdy byly dokumenty tvořeny pro kina. To se v 50. letech změnilo s rozvojem televize. Fakt, že lidé sledovali a sledují televizi každý den, se stalo klíčovým pro změnu v hodnotách dokumentárního filmu. Začaly být vyvíjeny nové a dokonalejší kamery, stále více profesionálů odhodlaných točit, nahrávat zvuk, provádět interview a editovat se profilelo v oboru, stejně jako se objevila nová očekávání od dokumentu. Do poloviny 70. let 20. století se ve většině Evropy a USA zformovaly nové požadavky na provádění důkazů a svědectví v dokumentu. Vyprávění svědků a dotazovaných byla doprovázena speciálně editovanými záběry a zvukem. Technologie sehrála ve vývoji této fáze podstatnou roli. To se projevilo v lehčím technickém vybavení a přechodu televize na 16mm film, kdy kina stále používala 35mm. Za třetí fázi pokládá Ellis současnost, kdy rozvoj technologie ještě více eskaloval v podobě digitálních technologií. Tato fáze je také spojena s osobnějším vztahem k dokumentu ze strany filmařů a novou sofistikovaností diváků ohledně procesu jeho produkce. (Ellis, 2012).



Současný dokument lze tedy bezesporu spojit s rozvojem technologie. To se projevilo nejzřejměji na počátku 90. let 20. století s vývojem přenosné videokamery pro domácí užití. Vynález levné lehké videokamery otevřel dveře novým možnostem a experimentování v dokumentu, stejně jako v 60. letech vedl vynález lehčího zařízení k vzniku *cinéma vérité*. (Cousins, Macdonald, 2006).

Dalším rysem současného dokumentu je, že se rozvíjel jako reakce na hollywoodské „blockbustery“ 80. let – například série *Hvězdných válek* (George Lucas), série filmů o *Indianu Jonesovi* (Steven Spielberg) nebo *E.T. Mimosemšťan* (Steven Spielberg, 1982). Tyto filmy byly u diváků velmi oblíbené a filmaři k jejich vytvoření využívali nejnovější techniku a efekty. Dokumentární tvorba se ani zdaleka netěšila takové pozornosti. Jednou z reakcí na fiktivní filmy je, že dokument začal přebírat jejich techniky. Největší zlom přinesl Errol Morris se svou inovativní tvorbou. Jeho film *Tenká modrá čára* s dramatickými rekonstrukcemi vraždy policisty, který byl uveden do kin v roce 1988, rozostřil hranice mezi dokumentem a fikcí tak jako žádný dokument před ním. Film získal řadu ocenění a je jedním z nejúspěšnějších dokumentů vůbec, avšak co se týče ocenění Academy Awards, v kategorii Best Feature Documentary nebyl úspěšný, právě kvůli jeho obtížné zařaditelnosti do stávajícího pojetí dokumentu. Podobný osud potkal rok poté film *Roger a já* (1989) Michaela Moora o uzavření továren General Motors. Film vyvolal kontroverzní ohlasy v USA. Moorovi bylo vyčítáno, že manipuloval s chronologickým pořadím událostí, což pro dokument není běžnou praxí. Když v roce 1989 nezískal ocenění Academy Awards, 45 filmařů podepsalo otevřený dopis „Open Letter to the Film Community“, kde vyjádřili nesouhlas s rozhodutím komise. (Plantinga, 1999). Za současný dokument bychom tedy mohli pokládat dokumentární tvorbu od poloviny 80. let 20. století do současnosti, která se vyznačuje používáním prvků a technik fiktivních filmů, ale která stále vypráví o skutečných lidech, situacích a událostech. Zabývá se abstraktními pojmy a tématy, které není lehké ztvárnit. Hodnota dokumentu, podle Nicholse, spočívá v tom, jak dokáže vyjádřit témata převáděná do pojmů mluveným a psaným jazykem prostřednictvím obrazu a zvuku. (Nichols, 2010).

Keith Beattie se zabývá ještě jedním prvkem současného dokumentu, a to je popularita dokumentární tvorby, a tím, jaké potěšení přináší dokument divákům. Cítuje Jane Gaines,

která píše, že „s výjimkou několika neobyčejných filmů, které se těšily omezenému úspěchu v USA (*Harlan County, U.S.A.*, 1976; *The Atomic Café*, 1982; *Roger a já*, 1989 [ke kterému lze přidat *Mlha Války*, 2004 a *Fahrenheit 9/11*; 2004] nebyly dokumentární filmy nikdy komerčními *blockbustery*.“ (Beattie, 2008, s. 30). Důvodem je, že *potěšení* je v dokumentu složitý pojem, protože je ve filmovém světě spojeno s *pobavením*, *zábavou* a fiktivními filmy. To, co může divákovi přinést dokument, je spíše potěšení z nabytí nových informací nebo získání nových úhlů pohledu. Nichols toto označuje za ‚epistefilii‘<sup>15</sup>, tedy radost z poznání. Brian Winston ale připomíná, že například jedny z populárnějších dokumentů – rockumenty – obsahují jen minimální osvětlu, a tak nelze brát Nicholsův pojem doslova. (Beattie, 2008).

### 2.2.1.1 Vztah dokumentu a fikce

Jádrem problému celé definice je vztah mezi dokumentem a fikcí. Ellis píše, že „dokument je aktivita. Sestává z filmování bez fikce. Tvůrci dokumentu točí svět takový, jaký je, nebo ho naaranžují určitým způsobem, a pak pracují na výsledném záběru. Dokument je také úkol. Úkol reprezentovat realitu, zachytit svět, vysvětlit svět.“ (Ellis, 2012, s. 8). Aufderheide se nejdříve ptá, co to vůbec je *realita*. Odvolává se na teoretika v oblasti komunikace Jamese Careyho, který tvrdí, že „realita je vzácný zdroj. Realita není to, co je tam venku, ale to, co o tom venku víme, čemu rozumíme, a co sdílíme s ostatními. Média ovlivňují to nejcennější, co máme, totiž naše myšlení. Dokument je důležitým komunikačním prostředkem, který formuje realitu, protože tvrdí, že je pravdivý.“ (s. 5). Na základě toho Aufderheide definuje dokument jako film o reálném životě, ale upozorňuje na to, že realitu nezobrazuje. „Dokumenty jsou o reálném životě, ale nejsou reálným životem. Nejsou ani okna do reálného života. Jsou portrétem reálného života, používající reálný život jako surový materiál, jsou vytvořené umělci a techniky, kteří činí nespočet rozhodnutí o tom, komu bude filmový příběh vyprávěn a s jakým účelem“. (Aufderheide, 2007, s. 2). Podle ní je manipulace s realitou v dokumentu nevyhnutelná. Paul Ward debatuje o vztahu mezi realitou a fikcí podobně a říká, že Griersonova definice jako „tvůrčí zpracování reality“ je běžně špatně

---

<sup>15</sup> ‘Epistephilia’, radost z poznání. (Nichols, 1991).

interpretována, a že je obtížné pochopit něco, co se realitu nebo její část snaží prezentovat, ale používá k tomu estetické prostředky. Tak jako dokument. (Ward, 2005). Plantinga také vysvětluje Griersonovu definici s tím, že Grierson trval na distinkci dokumentu od fiktivního filmu, což je v současném dokumentu problematické. Plantinga dále cituje Raymonda Spottiswooda, který označuje Griersonovu definici za příliš objemnou a přichází s novou definicí: „Dokumentární film je námětem a přístupem zdramatizovaná prezentace vztahu člověka a jeho institucionálního života, industriálního, sociálního nebo politického; co se týče techniky, forma je podřízena obsahu.“ (Plantinga, 1999, s. 13). Tato definice v sobě také přímo zahrnuje fakt, že dokument nezobrazuje přímou realitu. Nejbližší nejčistšímu zobrazení reality dosáhly podle Warda dokumenty bratří Lumièreů jako například *Příjezd vlaku na nádraží v Perrache* (Louis Lumière, 1896), které pouze zaznamenávaly situaci. (Ward, 2005).

Současné dokumenty ale využívají prostředky fiktivního filmu. „Dokumentaristé používají stejné techniky jako filmaři fiktivních filmů. Kameramani, zvukoví technici, digitální designéři, hudebníci a editoři mohou pracovat ve všech filmových žánrech.“ (Aufderheide, 2007, s. 12). Plantinga jde ještě dále a říká, že podle jednoho názoru nelze rozlišovat mezi fikcí a nonfikcí. Každý film je fikce, totiž pokud zvažujeme cokoliv, co nějak manipuluje s materiálem stejným způsobem jako fikce, pak se bude jednat o fiktivní film. „Jak by mohl nějaký film prezentovat realitu transparentně nebo předkládat realitu *samu*, a ne zposobnění reality? Jakkoliv je toto náš požadavek na nonfikci, musíme si přiznat, že žádné řešení neexistuje.“ (Plantinga, 1999, s. 11). Další běžný argument proti distinkci fikce a nonfikce je založen na absenci jasných hranic mezi fiktivním a nonfiktivním filmem. Ten někdy používá záběry herců, někdy lidí z reálu. (Plantinga, 1999). Nicméně tento názor, že distinkce mezi fikcí a nonfikcí neexistuje, je menšinový a rozdíly mezi zmíněnými tu jsou. Nonfiktivní filmy jsou nositeli tvrzení a obsahují přesný portrét jejich subjektu mnoha způsoby: často skrze přímá prohlášení vypravěče, editování, hudbu a zvukové efekty a samozřejmě záběry samy. Co mají všechny nonfiktivní filmy společné je, že vytváří tvrzení o skutečném světě. Tato tvrzení nemusí být lingvistická. Dokumenty *ukazují*, nejzřetelněji například observační dokument (viz dále). (Plantinga, 1999).

### 2.2.1.2 Dokument a nonfiktivní film

Teoretici také rozlišují mezi nonfikcí a dokumentem, kdy dokument je užší pojem. Plantinga se odvolává na Richarda Barsama a jeho knihu o historii nonfiktivního filmu, a píše, že „všechny dokumenty jsou nonfiktivními filmy, ale ne všechny nonfiktivní filmy jsou dokumenty. Barsam vyhraduje pojem ‚dokument‘ Griersoniánskému ‚sociálnímu‘ dokumentu, ale ostatní teoretici používají tento pojem pro další subžánry nonfiktivního filmu jako například moderní žurnalistický dokument.“ (Plantinga, 1999, s. 26). A tak protože je dokument těžké definovat -Plantinga to přirovnává k pokusu definovat *umění* - měli bychom se více než na hledání prototypu soustředit na popsání příkladů, neboli typů filmů, které lze označit za hlavní příklady nonfikce. Flahertyho dílo je pokládáno za jeden z nejvýznamnějších dokumentů, avšak, kdyby Flaherty mohl, nejspíš by ho označil spíše než *dokument* za *docu-drama* nebo *dramatický dokument*. Flahertyho filmy se od dnešních liší v několika ohledech. Používal inscenování scén, jejichž používání změnil v 60. letech 20. století observační film a diváci i filmaři přestali dramatizaci a inscenování scén jako techniku nonfiktivního filmu akceptovat. A tak i inovativní Errol Morris, který scény vraždy policisty v *Tenké modré čár* zinscenoval, cítil potřebu v mnoha interview s ním vedených použít metody obhájit a vysvětlit, že inscenování bylo ilustrací výpovědí svědků k vraždě, ne filmové tvrzení toho, co se událo. (Plantinga, 1999).

### 2.2.1.3 Zobrazení reality v nonfiktivním filmu

Co se týče rétoriky a reprezentace v nonfiktivním filmu, situace zobrazené v nonfiktivním filmu se doopravdy udály. Tento film „nezachycuje“ realitu, ale vyjadřuje a zahrnuje přístupy a tvrzení o svém subjektu. „Nonfiktivní filmy *nereprodukuje* realitu, ale spíše obsahují tvrzení o ‚realitě‘.“ (Plantinga, 1999, s. 38).

Formální reprezentaci nonfiktivního filmu označujeme za *diskurz* – v narativní, rétorické, asociační, kategorické nebo abstraktní podobě. Diskurz nikdy nepostrádá formu.

Forma je vždy použitelná, protože umožňuje rozlišovat mezi *tím*, co je reprezentováno, a *tím*, *jak* je to reprezentováno. To, co je reprezentováno, označuje Plantinga jako *promítnutý svět*<sup>16</sup>, v případě nonfiktivního filmu je *promítnutý svět* modelem skutečného světa a je komunikován 4 hlavními prostředky, kterými zprostředkovává realitu. Těmito prostředky jsou výběr informací, jejich struktura a řád, jejich zdůraznění a hlas dokumentu.

#### 2.2.1.3.1 Výběr informací

Při analýze nonfiktivního filmu se můžeme nejdříve ptát, jaké informace jsou nám zprostředkovávány. Není třeba znát přesnou historii produkce filmu a další, i když to mnohdy plnějším pochopení pomůže.

#### 2.2.1.3.2 Struktura a řád poskytnutých informací

Každý film musí poskytovat informace srozumitelně pro diváky. Jestliže se například situace v *promítnutém světě* udály v pořadí A, B, C, diskurz je může prezentovat retrospektivně v pořadí C, A, B nebo v obráceném pořadí jako C, B, A. Když divák sleduje film, sám si z něj vytváří vlastní příběh. Postupně vstřebává informace. Prvotní dojmy mají nejpodstatnější vliv, jak bude vnímat celý film. Existuje proto celá řada strategií, kdy poskytovat důležité informace. Expozice filmu uvádí diváka do *promítnutého světa* a podává nezbytné informace k pochopení filmu. Takzvané „mezery v expozici“ zvyšují očekávání a moment překvapení. Přesto, že s nimi pracuje převážně fikce, uplatňují se i v nonfiktivním filmu. Jak píše Plantinga, „narážíme často na rozpor mezi požadavky nonfiktivního filmu říct ‚pravdu‘, potřebou pobavit diváka a rétorickým cílem filmařů.“ (Plantinga, 1999, s. 92). Znovu se naskýtá příklad manipulace s chronologickými událostmi ve filmu *Roger a já*. Otázkou zůstává, do jaké míry lze manipulaci Moorovi uznat coby umělecký prostředek nonfiktivního filmu.

---

<sup>16</sup> „Projected World“ (Plantinga, 1999).

Řád informací je také ovlivňován jejich četností a dobou trvání. Příkladem četnosti je Morrisovo opakování zinscenovaných scén vraždy policisty, pokaždé však z pohledu jiného svědka. Co se týče doby trvání, v *promítnutém světě* chápáme tuto dobu jako skutečný čas událostí, trvání v diskurzu je čas na obrazovce, který je informaci přidělen. Příkladem může být řada přírodovědných dokumentů, které často používají zpomalené záběry, aby pozornosti diváka nic neuniklo.

#### 2.2.1.3.3 Zdůraznění informací

Tento prostředek umožňuje odvést nebo přilákat pozornost diváka požadovaným směrem, a to nejen lingvisticky, ale i stylisticky – pomocí použitého úhlu pohledu, editování, nasvícení, délky záběru.

#### 2.2.1.3.4 Hlas dokumentu - postoj a názor patrný z filmu

Může se jednat jednak o postoj vypravěče nebo konkrétní postavy k událostem z *promítnutého světa*, nebo zastávaný názor, který je patrný z celého diskurzu. (Plantinga, 1999).

Tento Plantingův prostředek má blízko k Nicholsovu *hlasu* v dokumentu.<sup>17</sup> Nejedná se pouze o stylistiku, ale o něco, co nám zprostředkovává pochopení společenského hlediska a dává řád informacím, které jsou nám poskytovány. Kolem zaujímaného názoru je vytvořen celý film. (Beattie, 2008). Nichols definuje hlas jako něco, co „prozrazuje charakter filmaře (...) a vypovídá nejen o jeho tvůrčí vizi, ale i tom, *jak* si vede tváří v tvář sociální skutečnosti. Styl se rozšiřuje o etický rozměr. Hlas dokumentu sděluje, jaký filmař zastává sociální názor a jak se tento názor projevuje během natáčení.“ (Nichols, 2010, s. 87). Hlas se projevuje na základě zvolených prostředků – obrazů a zvuků. Nichols zdůrazňuje výběr střihu, kompozice závěru, výběr hudby, sledu událostí, použití archivního materiálu a volbu modu, ve kterém bude dokument natočen. (Nichols, 2010).

---

<sup>17</sup> Oba jsou v angličtině označeny jako „voice“.

## 2.2.2 Dokumentární diskurz

### 2.2.2.1 Mody

Jak píše Nichols, všechny nové dokumenty do jisté míry čerpají z již natočených. K analýze dokumentů a možnosti je alespoň trochu kategorizovat používají teoretici i filmaři mody. Mody jsou kategorie, „v nichž mohou jednotliví tvůrci pracovat; určující konvence, které si daný film může osvojit, a vzbuzují určitá očekávání, jejichž splnění diváci očekávají.“ (Nichols, 2010, s. 172). Nichols představuje tyto mody chronologicky, jak se historicky vyvíjely. Určuje 6 modů, Keith Beattie k nim přidal ještě docu-drama a reality TV show, které můžeme označit za observačně-zábavní mody. Obecně lze říci, že každý novější modus čerpá z dřívějšího a reaguje na něj (viz Přílohy, Tabulka 3, 4, 5 – Vlastnosti modů).

#### 2.2.2.1.1 Výkladový modus

Výkladový modus promlouvá k divákovi přímo skrze hlas vypravěče, postav nebo titulků. Díky nim se divák orientuje. Obrazy jsou v tomto modu vedlejší. Komentář se snaží být co nejobjektivnější, ale lze ho využít i ironicky.

Příkladem může být film Michaela Moora *Fahrenheit 9/11* (2004), který podává portrét George Bushe ironickým způsobem a také poskytuje mnoho informací prostřednictvím výpovědí tázaných.

#### 2.2.2.1.2 Poetický modus

Poetický modus klade důraz na celkový obraz a zvuk a formu filmu. Tento modus neposkytuje tolik informací jako výkladový. Klade důraz na emoce, náladu, celkovou atmosféru a zachycení situace. Tento modus se vyvíjel ve spojení s modernistickou avantgardou, a projevují se v něm tak umělecké prvky. „Některé tyto prvky avantgardní filmu podobně jako například *Kompozice v modré* (*Komposition in Blau*, 1935) Oskara Fischingera užívají abstraktní obrazce, barvy nebo animované geometrické tvary a k dokumentární tradici,

kteřá ztvářňuje spíše žitý svět než svět umělcový představy, je pojí vztah jen nepatrný.“ (Nichols, 2010, s. 184). Příkladem mohou být filmy Salvatora Dalího a Luise Buñuela jako *Andaluský pes* (1929) a *Zlatý věk* (1930), které jsou ovlivněny surrealismem a provokují diváka.

#### 2.2.2.1.3 Observační modus

Observační modus se odvrací od předešlých metod a filmových technik, především od inscenování a komponování scén. Upřednostňuje spontánní objektivní pozorování a zaznamenávání situace. To se týká i vypuštění komentářů. Tento modus nutí diváka být aktivnější. Na druhou stranu ho provází etické otázky.

„Přítomnost kamery ‚na scéně‘ je důkazem její přítomnosti v žitém světě, což posiluje dojem osobního nasazení či angažovanosti tvůrce v běhu bezprostředních, důvěrných a osobních událostí.“ (Nichols, 2010, s. 192). Problematické však je, že filmař ustupuje do pozadí a snaží se zachytit okolní svět, kdy otázkou zůstává, jak budou reagovat postavy zachycené na film a jestli je třeba jejich souhlasu s natáčením a užitím natočeného. Příkladem observačního filmu může být film *Kroniky jednoho léta* nebo *Neohlížej se*, kde ale vzniká otázka, jestli se lidé před kamerou chovají stejně, jako kdyby natáčení nebyli.

#### 2.2.2.1.4 Participační modus

Participační modus je znám pro interakci mezi filmařem a jeho subjektem. Částečně vychází z prvků *cinéma vérité*. Může se jednat o konverzaci mezi nimi nebo pouze neverbální interakci. Nichols pokládá za předchůdce tohoto modu interakci v talk-show mezi moderátory a hosty, které se staly populární v 60. letech 20. století s rozvojem televizních programů, tedy zhruba v době, kdy se participační modus začal rozvíjet. V potaz je více brána pozice diváka jako účastníka zobrazených situací. Příkladem je film *Muž s kinoaparátom* nebo dokumenty Michaela Moora, který se osobně ve filmech angažuje.



#### 2.2.2.1.5 Reflexivní modus

Reflexivní modus postupuje od interakce filmaře se svým subjektem v participačním modu k interakci mezi filmařem a divákem filmu. Upozorňuje na použité metody a dokumentární praktiky. Odhaluje to, co je na pozadí - například kulisy, co by divák běžně nemohl spatřit. Vede diváka k zamyšlení a vytvoření vlastních názorů. Příkladem reflexivního dokumentu může být opět film *Muž s kinoaparátom*. Tady je patrné, jak se jednotlivé mody prolínají a navzájem ovlivňují. Filmy nelze přesně kategorizovat do modů, téměř vždy totiž vykazují prvky z více modů. Dalším příkladem je například film *Země bez chleba* (1933) Luise Buñuela nebo současný dokument *Sicko* (Moore, 2007).

#### 2.2.2.1.6 Performativní modus

Performativní filmy kladou důraz na subjektivní prožitky. Směr filmu ale udává postava řečníka, nejčastěji filmaře samotného, který je námětem osobně zaujatý. Ten přímo oslovuje diváky. Často se zabývá sociální tematikou. Příkladem je dokument *Kdo zabil Vincenta China?* (1987) od Christine Choy. Tento dokument byl nominován Academy Awards na Best Documentary Feature. Je o smrti automobilového inženýra a o tom, jak jeho vrah unikl spravedlnosti. Splňuje tak požadavky na sociální problematiku. A dokument *Noc a mlha* (1955) Alaina Resnaisa pak vypráví o životech vězňů v koncentračních táborech. Požadavek zobrazovat co nejčistší realitu ustupuje do pozadí stylistické kvality díla. Performativní dokumenty často obsahují subjektivní názory postav nebo filmaře samotného. *Performace* v případě performativního dokumentu neznamena něco činit. Naopak se soustředí na osobní prožívání. Nichols píše, že „performace zde mnohem výrazněji vychází z tradice herectví, jehož prostřednictvím vnáší do situace či role emoční aspekt, (...) aniž by se pokoušely [dokumenty] tvořit něco hmatatelného. Rozhodnou-li se k nějakému činu, je to proto, aby nám přiblížily pocit, jaké to je být v určité situaci.“ (Nichols, 2010, s. 217). (Nichols, 1991; 1994; 2010).

Stella Bruzzi na rozdíl od Nicholse vnímá performativní dokument pozitivněji. Nesouhlasí s Nicholsovým názorem, že čím více k sobě dokument poutá pozornost, tím více se vzdaluje subjektu, který reprezentuje. V dokumentu od jeho počátků platil koncept, že se

snaží reprezentovat realitu nejvěrněji, jak to jde. To ale neplatí pro současný performativní dokument. V něm se představuje odlišné a uvolněnější pojetí pravdy, které nevyklučuje použití uměleckých prvků a technik fiktivních filmů. Bruzzi rozděluje dva typy dokumentů, které lze označit za performativní. Filmy, které se vyznačují performativním subjektem a jsou vysoce stylizované, a filmy, které jsou ve své podstatě performativní a vyznačují se přítomností vtíravého filmaře. Příkladem prvního zmíněného může být *Paris is Burning* (1990) filmařky Jennie Livingston o bálech americké gay komunity v 80. letech 20. století. Livingston porovnává natočené záběry z bálů s výpověďmi těch, kteří se jich účastní. Bruzzi cituje Caryl Flinn, která píše, že „v poslední době dokumenty jako *Paris is Burning* a dokumentární kritika – ovlivněné poststrukturalismem a postmodernistickými teoriemi – podrobily koncept dřívější ‚reality‘ a jeho doprovázející představy o autenticitě, pravdě a objektivitě neustálému zpochybňování (například Allen, McGarry, Nichols, Rosenthal). Ve skutečnosti ale můžeme říct, že dokumentární filmy mnohdy více než jiné filmové formy odhalují zkonstruovanou – ve skutečnosti performativní – povahu světa kolem nás.“ (Bruzzi, 2006, s. 188). *Paris is Burning* ale postrádá dualitu být jednak performativním dokumentem a být dokumentem, který má performativní subjekt. Kdyby Jennie Livingston při interview nejen pozorovala, ale i například přerušovala své postavy různými dotazy, pak bychom mohli zvážit, zda je dokument performativní. Takto se ale týká jen performativního obsahu. (Bruzzi, 2006).

Bill Nichols ještě uvádí, jaké jsou rozdíly mezi těmito mody reprezentace v dokumentu od fiktivního filmu. V dokumentární tvorbě jsou dodržovány principy rétoriky a snaha o objektivní reprezentaci minulých událostí, spíše než jejich smyšlenou reprezentaci. Stejně jako fikce používá dokument vyprávění – jeho strukturu (začátek, prostředek a konec) a jeho techniky (subjektivní úhel pohledu atd.), ale ne stejným způsobem. Dokument dále předkládá argumenty na základě viditelných a slyšitelných důkazů. Verbálním důkazem jsou například výpovědi svědků daných událostí nebo odborníků. Když je v dokumentu zvažován styl, vždy je třeba dbát také na etické otázky. Důkazy nelze získávat za každou cenu. Od fiktivních filmů se dokument dále liší i reprezentací smrti. Zatímco ve fikci může být zobrazena do detailu, v dokumentu je s ní nakládáno delikátně a nemůže být nikdy plně zobrazena. (Nichols, 1994). (viz Přílohy, tabulka 1 – 4).

### 2.2.3 Problematika reality a pravdy

Dokumentární tvorba reprezentuje svět. Na rozdíl od fikce, která divákovi představuje smyšlený fiktivní svět, dokument zastupuje sdílený historický koncept o světě. Zastupuje to, co se podle historie doopravdy událo. Zdrojem informací jsou texty. Svět v dokumentu ale není tvořen jen podle textů nebo vyprávění, je to systém znaků, jazyka a diskurzu, který je třeba pochopit a na jejich základě věnovat objektům, situacím a událostem patřičný význam. Od fikce se ale dokumenty neliší způsobem, jakým pracují s texty, ale reprezentacemi, které činí. Jak píše Nichols, „v jádru dokumentární tvorby je méně *příběhu* a jeho smyšlené reprezentace, než *argumentu* o historickém světě.“ (Nichols, 1994, s. 111). Reprezentace v tomto smyslu neznamena kopírování historických událostí, ale je spíše spojena s rétorikou, přesvědčováním a předkládáním argumentů. Nichols však v problematice zobrazení reality a pravdy pomíjí důležitost estetického hlediska. Randolph Jordan píše, že estetické struktury v dokumentu musí být protikladné dokumentárnímu zájmu hledat pravdu. Jinak by se hledání pravdy, které Jordan přirovnává k procesům lidského vnímání, stalo hledáním estetického prožitku. (Jordan, 2003).

#### 2.2.3.1 Argument

Dokumentární tvorba oslovuje diváka silou argumentu, který mu předkládá. Tento argument vychází ze situací, které se již udály. Autentické záběry zachycující tyto události slouží jako důkazy. A právě tyto důkazy jsou základem pro argumenty. Správně podané argumenty jsou podstatou dokumentu. Nichols za typické argumenty v nonfiktivních filmech uvádí například esej, deník, poznámkový blok, report, atd. (Nichols, 1994). Dále pokračuje, že argument jako hlavní kategorii reprezentace světa lze rozdělit do dvou skupin, a to na perspektivu a komentář. „Perspektiva je způsob, jakým dokumentární text zprostředkovává určitý úhel pohledu divákovi. Obsahuje skrytý argument. Perspektiva v dokumentu je podobná stylu ve fiktivním filmu; obsahuje argument podpořený uspořádáním rétorických

strategií. Komentář pak vyjadřuje, jak dokument komunikuje konkrétní výpověď o světě nebo o perspektivě, kterou skrytě zastává.“ (Nichols, 1994, s. 118).

### 2.2.3.2 *Rétorika*

Jak již bylo řečeno, dokumentární tvorba pracuje s těžko vyjádřitelnými sociálními tématy a nutí diváka na tato témata nazírat určitým pohledem. Jako prostředek používá rétoriku. Rétorika je umění používat jazyk k přesvědčování. Dokument nám může například nabízet řešení určitého problému nebo pátrá po spravedlnosti, kdy divákům poskytuje více názorů nebo protikladných argumentů, nebo používá metafory k vyjádření abstraktních pojmů, a tím formuje divákův názor požadovaným směrem. Rétorika je tedy prostředek, který využívá filmař, aby přesvědčil diváka. (Cousins, Macdonald, 2006).

V některých filmech může být rétorika použita nenápadně, téměř neutrálně. Z takových filmů má divák pocit, že jsou mu argumenty podávány nezaujatě, neutrálně. Na filmaři je, pokud se zabývá nějakým složitým sociálním tématem, aby nepodleh emocím, a neovlivnil tak například interview, které vede s osobou, se kterou soucítí – změnou tónu hlasu, intonací, formálností atd., ale aby si zachoval profesionální přístup a nutný odstup. Vždy také musí v interview, komentářích, argumentech dodržet požadavky na morálku a etiku. (Nichols, 1991; 1994).

Rétorika může být také zneužita k propagování ideologií. Informace, které jsou v dokumentu předloženy, nemohou být nikdy zcela objektivní. Něco může být vynechané, něco přehnané. To, co zůstane, je problematika významu dokumentu. Význam je kompromisem mezi skutečnou historií, jak se udála, a historickými texty. Nichols mluví o „přesahu“, který vysvětluje jako to, co nelze uchopit ani ve vyprávění, ani v expozici. „Přesah je to, co nelze uchopit skrze vyprávění ani expozici. Stojí mimo sít významů upředenou k jeho pochopení.“ (Nichols, 1994, s. 142). *Přesah* v dokumentu je obsažen ve stejné formě jako ve fiktivních filmech – ve výkonu herců, výjevech, primární identifikaci s obrazem jako

takovým, spuštěný je emocemi a stylistikou. Dokument musí vždy pamatovat na historický přesah a kontext.

### 2.2.3.3 *Subjektivní prvek*

Ačkoliv se může zdát, že prvek subjektivity patří spíše než do dokumentární tvorby do fiktivního filmu, není to vždy pravda. Subjektivní prvek dodává dokumentu racionální pohled na svět, který je reprezentován. Nefunguje jako podpora smyšlenému příběhu, ale odkazuje na historické události. Nemá vypovídat o konkrétní osobě, která subjektivní důkaz podává, ale má dokreslovat události z historického světa. Může být užita podobně jako vizuální důkaz. Za příklad mohou posloužit incenované scény vraždy policisty v *Tenké modré čáře*, které se pokaždé odehrávají ze subjektivních pohledů různých svědků. Subjektivní prvky dodávají dokumentu také perspektivu. (Cousins, Macdonald, 2006; Nichols, 1994).

### 2.2.3.4 *Realismus v dokumentu*

Dokumentární realismus je styl, který se zabývá rozdíly mezi textem a historickým referentem tak, aby byla co nejvíce zachována autenticita a transparentnost. Realismus podává argument o historickém světě. Realismus v dokumentu je založen na věcech, které můžeme vidět a slyšet v každodenním životě. Nichols píše, jak se do dokumentárního díla nutně promítne filmařovo hledisko. „Dokumentaristova 'vize' je spíše otázkou hlasu: jak se osobní úhel pohledu na historický svět prezentuje. V případě oslavy fašismu Leni Riefenstahl ve filmu *Triumf vůle* nebo Griersonově tributu *Rybáři* funguje hlas stejným způsobem ale s rozdílnými pohledy na svět.” (Nichols, 1994, s. 165). Stylistické techniky jsou použity stejným způsobem jako ve fikci, ale výsledek, který je směsí stylu, rétoriky, osobnosti autora a přesvědčení textů, se od fikce podstatně liší. V dokumentárním realismu je s argumentem pracováno tak, aby zahrnoval objektivní reprezentace historického světa a zjevnou rétoriku. Tabulka 1 níže ukazuje rozdíly dokumentární reprezentace od fiktivních filmů klasického Hollywoodu.

Tabulka 1: Reprezentace v dokumentu, srovnání (Nichols, 1994, s. 166)

<b>Typ filmu</b>	<b>Typ zobrazované- ho světa</b>	<b>Autor oslovuje diváka skrze</b>	<b>Divák si snaží vyložit</b>
Klasický Hollywood	Imaginární, útržkovi- tý	Styl a zápletka, realismus	Ponaučení z příběhu
Dokument	Historický	Komentář a perspek- tiva, rétorika	Argument

Zatímco filmy klasického Hollywoodu zobrazují smyšlený svět a oslovují diváka svým stylem a zápletkou, dokument zobrazuje historický svět a oslovuje diváka skrze komentář nebo perspektivu, aby mu zprostředkoval argument. (Nichols, 1991; 1994; 2010).

### 2.2.3.5 *Pravda v dokumentu*

Představa pravdy v dokumentu může být chápána v závislosti na našem vnímání. Spíše než na popisování reality zaznamenané v textech se současný dokument soustředí na zachycení reality podle toho, jak si tyto texty dokážeme vyložit. Jordan, který se zabývá otázkou propojení pravdy v dokumentu s realitou a naším vnímáním, píše: „S tím, jak se odkláňáme od myšlenky, že zobrazovaná pravda je funkcí indexiálního vztahu obrazu k jeho subjektu, zdá se, že vysvětlení pravdy můžeme hledat v tom, co definuje náš svět: v našem vnímání.“ (Jordan, 2003). Stejně tak Michael Renov předpokládá, že „pravda“ záleží na fikci a nalézá svou podobu a významnost v zastoupení lidské vynalézavosti.“ (Renov, 1993, s. 10). Tady vzniká prostor pro manipulaci s naším vnímáním v podobě použité rétoriky, který je znakem současného postmoderního dokumentu, kdy se stále více rozostřuje hranice mezi dokumentem a fiktivním filmem. Linda Williams navrhuje novou definici dokumentu ne jako jádra pravdy, ale jako souboru strategií navržených k tomu, abychom si vybrali z obzoru několika relativních a závislých pravd. (William, 1998). Jordan na tomto názoru staví své vysvětlení pravdy podle lidského vnímání. Lidé si volí, čemu budou věnovat svou pozornost a

čemu budou věřit. Jak v životě tak v dokumentární tvorbě. Pravda v dokumentu tak může být chápána jako pravda významu, který řídí naše myšlenkové procesy, a ne pouze zjednodušeně jako ‚realita‘ nějakého obrazu. (Jordan, 2003). Tady se projevuje naléhavá otázka distinkce mezi fikcí a dokumentem, jelikož oba vyvolávají subjektivně vytvořený zážitek. Podle Williams je obecně toto jádrem obtíží distince mezi dokumentem a fikcí. Abychom dosáhli lepšího pochopení této problematiky, je třeba mít na vědomí, že pojem pravdy v dokumentu leží někde na pomezí řazení do konkrétních kategorií, které si sami stanovujeme, a způsobem, kterým naše mysl konstruuje smysl světa kolem nás. (Jordan, 2003).

Renov k této problematice dodává, že „žádný diskurz není nikdy schopen přesně vyjádřit, co si přeje, protože toto vyjádření závisí na jazykových formách, které jsou nezbytně přenesené a konotačně propletené.“ (Renov, 1993, s. 10). Renov se dívá na otázku pravdy a reality z filosofického hlediska a často se opírá o francouzského filosofa Jacquese Derridu. „Derrida vyprošťuje ‚pravdu‘ ze sevření ‚reality‘: Co není ani pravdivé ani falešné, je realita. Pokud má ‚pravda‘ za následek mluvu, pak také zahrnuje mluvící subjekt. Derrida takto ve své kritice logocentrických kořenů ‚pravdy‘ přitahuje pozornost k jejímu zkonstruovanému (a navrhovanému) charakteru, a přitom je schopný odlišit ji od ‚reality‘, která, třebaže kognitivně vykonstruovaná, nenese žádné nezbytné tvrzení nebo nárok. Realita prostě ‚je‘. (Renov, 1993, s. 7).

Následující část této diplomové práce se zabývá zobrazením pravdy a reality na příkladu konkrétních dokumentů.

### 3 Praktická část

Tato práce analyzuje zobrazení reality a pravdy v současném dokumentu na příkladu *Tenké modré čáry* a filmu *Sicko* i dalších dokumentů jako *Fahrenheit 9/11* nebo *Roger a já*. Tyto filmy byly vybrány z toho důvodu, že se jedná o jedny z nejúspěšnějších současných dokumentů od známých dokumentárních tvůrců. Jak píše Williams, film *Tenká modrá čára* je základním příkladem současného dokumentu a zaobírá se událostí z minulosti, která byla považována za již neověřitelnou, ovšem v dokumentu se podařilo znovu se „pravdy“ o této minulosti dopátrat. (Williams, 1998). *Fahrenheit 9/11* je zase považován za kontroverzní dokument, který do dnešní doby přinesl největší zisky ze všech natočených dokumentů. (IMDb.com, 2014).

Pro připomenutí, jak již bylo zmíněno, současná dokumentární tvorba a fiktivní filmy jsou si při zobrazování reality a pravdy v mnohém podobné. Narativ filmu může hrát klíčovou roli ve vnímání toho, co je považováno za pravdu a co za fikci. Zatímco fikce staví příběh na akci a reakci, příčině a efektu, dokument si osvojuje takové řazení záběrů, které umocní argument o historickém světě. Stejně tak ale může dokument přijmout narativ fiktivního filmu. Struktura tedy nemusí odpovídat chronologickému sledu událostí. Střídá současnost s minulostí. Tento nelineární vývoj je většinou spjat s fiktivním filmem. Někdo si také spojuje dokumenty s metodou provádění interview s danými subjekty. Ti mohou mluvit přímo do kamery, což vyvolává dojem, že mluví přímo k divákovi. Naopak ve fiktivním filmu se postavy do kamery dívají jen zřídka. Dokument ale chce přesvědčit diváka, chce, aby divák věřil důkazům a poskytnutým argumentům, a tak používá narativ tak, aby tyto argumenty odůvodnil. Stejně tak režisér s největší pravděpodobností ovlivní styl dokumentu, a tím do něj vnese i fiktivní prvky. Prvky, které do dokumentu režisér vnese, mohou například znamenat vykonstruování postav, užití básnického jazyka, doprovodnou hudbu, zvláštní úhly kamery, editování, atd.



### 3.1 Tenká modrá čára

#### 3.1.1 Errol Morris

Errol Morris je americký režisér. Narodil se v roce 1948 ve státě New York, USA. Errol Morris je jedním z nejvlivnějších režisérů dokumentárních filmů dnešní doby. Ve svých filmech se zabývá otázkami smrti, identity a společnosti. Avšak na rozdíl od mnohých tvůrců Morris s dokumentární tvorbou experimentuje, zahrnuje metody fiktivních filmů a zobrazuje různá hlediska na stanovený problém. Jeho filmy se těší dobrému přijetí ze strany diváků i kritiků.



Obrázek 5: Errol Morris<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Dostupné z URL <[http://www.imdb.com/media/rm3534993664/nm0001554?ref\\_=nm\\_ov\\_ph](http://www.imdb.com/media/rm3534993664/nm0001554?ref_=nm_ov_ph)> [2014-05-16]

Tabulka 2: Filmografie Morris (<http://errolmorris.com> [2014-05-26])

The Unknown Known (2013)
Tabloid (2010)
Standard Operating Procedure (2008)
Mlha války (The Fog of War, 2003)
Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr. (1999)
Fast, Cheap & Out of Control (1997)
Stephen Hawking - Stručná historie času (A Brief History of Time, 1992)
<b>Tenká modrá čára (The Thin Blue Line, 1988)</b>
Vernon, Florida (1981)
Gates of Heaven (1978)

Ne všechny jeho dokumenty byly uvedeny v České republice, přesto patří k jednomu z nejvýznamnějších filmařů ve světě. *Tenká modrá čára* vyniká nad ostatními dokumenty. Je považována za předěl mezi tradičním a současným dokumentem tím, že do dokumentární tvorby vnáší prvky fiktivního filmu. To se projevuje především v rozostření hranic mezi oběma zmíněnými, na což se teď blíže podíváme.

### 3.1.2 Analýza

#### 3.1.2.1 Předpoklad a jeho ověření

Na co se v analýze zaměřím, je předpoklad, že pokud je *Tenká modrá čára* současný dokument, pak Morris jako autor podobně jako v ostatních současných dokumentech vloží do filmu svá subjektivní hlediska, hodnoty a názory. Od tohoto předpokladu se odvíjí všechno ostatní. Autorův úhel pohledu na dané téma se promítne do použitého střihu, hudby, osvětlení, práce s kamerou a dalšího.

#### 3.1.2.1.1 Centrum kolem jedné historické události

Morris se stejně jako mnoho dokumentaristů zabývá jednou historickou událostí, místem nebo myšlenkou.

*Tenká modrá čára* je filmem, kde sám Morris investigativně vyslýchá svědky vraždy z roku 1976. Jedná se o vraždu dallaského policisty Roberta Wooda, který byl zastřelen ve službě. Z vraždy byl usvědčen Randall Dale Adams a odsouzen k trestu smrti. Morris se tento dokument rozhodl natočit po tom, co si na vraždu udělal vlastní názor a byl přesvědčen, že Adams je nevinen. Za cíl si stanovil vyvrátit původní verdikt a přesvědčit diváky o Adamsově nevině. (Curry, 1995). Totiž poskytnout nějakou dokonalejší „pravdu“. Tato „pravda“ je ale pouze a jen Morrisovou interpretací daných událostí, avšak nutí diváka zamyslet se nad tím, jak je těžké odhalit pravdu a že mnohdy často jen slepě přijímáme, co je nám předkládáno.

#### 3.1.2.1.2 Kritická interview

V čem je tento film výjimečný, je fakt, že Morris pouze nepřijímá stanoviska těch, s kým jsou vedena interview, ale snaží se na ně pohlížet kriticky a ověřit dalším dotazováním a zpochybňováním i jejich pravdivostní hodnotu. Tento postup zřejmě vedl ke klíčovému obratu v případě vraždy policisty, kdy se Morrisovi podařilo odhalit, že svědkyně Emily Miller křivě vypovídala a na základě tohoto zjištění byl Randall Adams propuštěn z vězení. Morris v jednom interview uvedl, že v době, kdy film natáčel, ještě nevěděl, čeho se dopátrá, a že byl sám překvapen, co velkého se mu podařilo. A tak film ukazuje, jak může být pravda těžko postižitelná (otázkou bylo „Kdo je vrahem?“) a realita je vykonstruovaná (odpovědí „Vrahem je Randall Adams.“), a jak může být pravda pozměněna, upravena, zjištěna („Randall Adams je prohlášen nevinným.“).

#### 3.1.2.1.3 Morrisovo přesvědčení

Ve filmu je na mnoha místech patrné, že je Morris přesvědčen o tom, že trestní stíhání proti Adamsovi nebylo vedeno korektně, že stálo na křivém svědectví, potlačených důkazech a bylo v podstatě vykonstruované. Divákovi je předkládán Morrisův názor, že Adams byl nesprávně prezentován jako stopař, tulák, kdo onu noc vraždy kouřil marihuanu a pil pivo a

vzal tehdy šestnáctiletého Davida Harrise na lehce pornografický film, a pak zpátky na motel. (Flores, 2012). Na Adamsovu obranu neexistovali žádní svědci. Naopak proti němu se jich objevilo několik. David Harris měl v té době také pochybnou minulost a vědělo se, že spáchal několik delikventských přestupků, ale pro jeho věk bylo to všechno ignorováno a Randall Adams byl hlavním podezřelým. Morris se tak snaží ukázat, že zde vůči Adamsovi nefungovala presumpce nevinny a že o něm bylo ještě předtím, než byl vyslýchán, uvažováno jako o někom, kdo je schopen vraždy.

#### 3.1.2.1.4 Zpochybnění výpovědi klíčové svědkyně

Film začíná prolínajícími se rozhovory s Adamsem a Harrisem o tom, jak trávili den před vraždou. Adams si chválí, jak dobře získal práci, Harris o tom, jak zrovna utíkal po několikáté z domova s otcovou zbraní a v sousedově autě. Po práci Adams potkal Harrise a strávili společně odpoledne a večer v místní hospodě a kině. Poté Morris vloží do filmu nejasnou rekonstrukci vraždy, kde není vidět vrah ani zastřelený policista. Divák se dozvídá více z následné ukázky novinových výstřižků informujících o události, kde Adams okamžitě hraje roli vraha policisty. Do filmu vstupuje vyšetřovatel Gus Rose, který od Adamse ostře vyžadoval přiznání. Morris však s podobným závěrem ještě váhá. Dokonce ukazuje rozhovor se známým Davida Harrise, kterému se prý Harris přiznal, že to on zastřelil „to prase“, „toho policajta“.

Morris pak vede interview s Emily Miller, která, jak se vzápětí dozvídáme, osobně označila Adamse za vraha. V čas vraždy projížděla s manželem v autě kolem policisty, který kontroloval zastavené vozidlo, když v tom ho někdo střelil. Miller tvrdí, že viděla řidiče, který měl stažené okénko. Morris pak nejen předkládá výpověď s Miller, ale spíše ji podceňuje a zpochybňuje například tím, že ukazuje, jak měnila během interview svá tvrzení. Jak nemluvila s policií z důvodu, že viděla vraždu a chtěla pomoci vyšetřování, ale protože měla sama problémy se zákonem. Divákovi je tak prezentována jako nespolehlivá a její výpověď vyvolává otázky. Miller navíc mluví o tom, jak ráda sleduje televizní detektivky, a jak chtěla už jako dítě být detektivem, a naskýtá se také vysvětlení, že Miller a její manžel podali svědectví proti Adamsovi jen kvůli vypsané finanční odměně a způsobu, jak se dostat

z vlastních problémů se zákonem. Morris tento obrázek dokresluje výběrem lehké hravé hudby z detektivního televizního seriálu z 50. let 20. století Boston Blackie, který byl natočen ve stylu filmu *noir*. Stejně tak Morrisova rekonstrukce odkazuje k tomuto stylu specifickým použitím světla (hra světla a stínu).

#### 3.1.2.1.5 Rekonstrukce vraždy

Aby Morris ukázal svědectví Miller a ostatních, používá rekonstrukce vraždy. Vrah v nich není nikdy jasně viditelný, pouze v obrysech. *Tenká modrá čára* je film, který je silně stylizován, až by ho někdo mohl považovat za fikci. Podle Williams má nádech filmu *noir* a očividně opouští realismus *cinema verité*, aby zobrazil často zpomalené a velmi expresivní rekonstrukce historických událostí a různé verze vyslychaných svědků. *Tenká modrá čára* je sebereflexivní. Stejně jako mnoho současných dokumentů si i tento film uvědomuje, že jednotlivci, kteří zažili zobrazované události, jsou spíše než objektivní zdroje informací herci v daném vyprávění. (Williams, 1998). Divákovi je dokazováno, jak je případ plný otázek a nejasností.

Ve filmu také nikdy nevidíme rekonstrukci, ve které by Morris ukazoval „pravdu“, kdy vrahem je Harris. Tyto rekonstrukce jsou bez výjimky představami svědků, korigované Morrisem, který jimi podporuje svou verzi příběhu. Příkladem může být i rekonstrukce toho, jak se během celé události zachovala Woodsova kolegyně, která seděla v autě. Otázkou je, zda sledovala oficiální postupy. Podle Morrisovy rekonstrukce ale zpanikařila a předepsaný postup v důsledku šoku porušila. To Morris podporuje výstřižky z novin, které následují po rekonstrukci, kde můžeme vidět velký detail jejího obličeje (Morris se pokouší vyvolat pocit, že cítila vinu). Nicméně její verzi příběhu není poskytnuto dost prostoru.

Tyto rekonstrukce jsou nejen novým prvkem v dokumentu, ale slouží i jako dobrý prostředek, na kterém Morris ilustruje, jak je pravda těžko zjištělná. Přestože v nich nikdy nefiguruje Harris jako vrah, diváci jsou atmosférou dokumentu a zpochybňováním verze, ve které je vrahem Adams, přesvědčováni, že je Adams nevinný.

### 3.1.2.1.6 Interview s Harrisem

Přestože Morris při rozhovorech s Harrisem nikdy nezíská jasné doznání, je přesvědčen o jeho vině a snaží se to samé zprostředkovat divákům. Od začátku působí Harris jako umírněný, spíše okouzlující muž. Hlavní moment ve filmu nastává při jednom z mnoha záběrů, kdy si Harris vybavuje jednu myšlenku z minulosti, a když zvedne ruce, aby se poškrábal na hlavě, divákovi je odhaleno, že má na ruku pouta. To je zásadní moment, kdy si už divák může být jistý, že Harris je nějakým způsobem vinen, i když ještě nemusí jít o zmiňovanou vraždu policisty. Vrhá to na něj nepříznivé světlo a z okouzlujícího člověka se pro diváka stane někdo, u koho nevíme, čeho je schopen. Harris dále vysvětluje, že zastřelil přítele ženy, se kterou chtěl utéct, když se se zbraní vloupal do jejich domu, aby ženu odvedl. Když se její přítel bránil a také vytáhl zbraň, Harris ho zastřelil.



Obrázek 6: David Harris ve filmu <sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Dostupné z URL <<http://www.abc.net.au/tv/guide/abc2/201202/programs/DO1103H020D2012-02-12T203200.htm>> [2014 -05-16]

Skoro na závěr filmu Harris vypráví o traumatickém zážitku z dětství, kdy se jeho bratr utopil, když mu byly 3 roky, a jak to negativně poznamenalo jeho vztahy s otcem. Označuje to za možný důvod pro své kriminální chování. Na to Morris navazuje posledním vedeným rozhovorem s ním, kdy se ho ptá na Adamse, jehož osobně označil za vraha.

Morris: „Řekl byste, že Adams měl zatracenou smůlu?“

Harris: „Tak to učíte. (...) Kdyby měl tehdy kde zůstat...“

Morris: „Myslíte, kdyby býval zůstal tu noc v hotelu, tak by se nic nestalo?“

(Morris reaguje na to, co Harris naznačoval dříve, totiž že kdyby s ním Adams zůstal v hotelu, tak by nespáchal vraždu, kterou na Adamse později navlékl.).

Harris: „Dost možná, dost možná. (...) Pravděpodobně tu máme na tisíce lidí, kteří byli neprávem obviněni. A pravděpodobně jich ještě tisíce přibudou.“

Morris: „Je nevinný?“ (ptá se na Adamse)

Harris: „Ptal jste se ho?“

Morris: „No on vždycky tvrdil, že je nevinný.“

Harris: „No tak vidíte. Nevěřili mu, co? Kriminálníci vždycky lžou.“

Morris: „No a co vy si o tom myslíte, je nebo není vinný?“

Harris: „Já jsem si jistý, že není.“

Morris: „Jak si můžete být jistý?“

Harris: „Protože já to vím. (...) Vždycky jsem si myslel, že jestli existuje důvod, proč je Randall Adams ve vězení, pak je to proto, že tu noc neměl kde zůstat. Kdyby tak měl někoho, u koho zůstat. To může být ten důvod. To může být ten jediný, absolutní důvod, proč je teď tam, kde je.“<sup>20</sup>

Tak končí celý film a objevují se titulky informující diváky o tom, že Randall Adams si odpykává trest doživotního vězení a David Harris je také ve vězení s rozsudkem smrti za vraždu Marka Waltera Mayse.

---

<sup>20</sup> Přeloženo z originálního scénáře v angličtině. Dostupné z URL  
<[http://www.rolmorris.com/film/tbl\\_transcript.html](http://www.rolmorris.com/film/tbl_transcript.html)> [2014 -05-25]

Jak je vidět, Morrisovi se nepodařilo od Harrise získat plné přiznání k vraždě, i když toto přiznání můžeme vyčíst z jeho mluvy a náznaků, které činí. Že je vinen on a ne Adams je z Harrisovy výpovědi více než patrné. Harris vylučuje vinu muže, kterého osobně označil za vraha a ze spoluúčasti viní špatně postavený právní systém státu Dallas, který mu podle jeho slov pomohl. Jeho individuální vina je zasazena do společenského kontextu.

### 3.1.2.1.7 Morrisův styl

Morris jako jeden z prvních porušuje do té doby stále dodržované zásady, podle kterých je dokument založen na observaci daných událostí, kdy objektivně shromažďuje a předkládá informace. Namísto toho si sám organizuje rozhovory a vnáší do filmu svou osobitost, kterou můžeme spatřit nejen v *Tenké modré čáře*, ale i v ostatních jeho filmech. Díky tomu může Morris zprostředkovat „pravdu“ a „realitu“ novým způsobem, kdy dovoluje čtenáři o tématu přemýšlet a pravdu zobrazuje spíše než jejím přímým vyslovením, pomocí lží. To můžeme konkrétně vidět na nejasných a nespolehlivých svědectvích. Zajímavý názor má na toto Linda Williams. Zatímco jsme o Morrisových rekonstrukcích dosud uvažovali jako o technice, která je spíše praktikou fiktivního filmu a do dokumentu vnáší subjektivitu, Williams přichází s myšlenkou, že se jedná o nový způsob poznávání historie, který má a bude mít stále více prostoru v dokumentární tvorbě. (Williams, 1998).

Musíme si zde ale připomenout, že informace, které jsou ve filmu poskytnuty, nejsou úplné. Morris je osobně přesvědčen o Adamsově nevině, a tak jeho verze „pravdy“ ve filmu ani nemůže být objektivní. Sám se případu věnoval zhruba 3 roky, mluvil s 200 lidmi a vyzpovídal jich 24. Konkrétně je mu vyčítáno, že ve filmu nevěnoval pozornost tomu, že Randall Adams mohl mít k vraždě motiv. Tato informace jakoby neexistovala. (Flores, 2012). V jednom interview sám Morris zmínil, že chtěl natočit film o něčem, co se již nedá s určitostí zjistit a dokázat. Kde bude pravda vždy otázkou. Tyto tendence mu zůstaly i po dvaceti letech, kdy v roce 2013 natočil dokument *The Unknow Known* o vraždě amerického prezidenta Kennedyho z roku 1963.



### 3.1.2.2 Závěr

V tomto filmu nám poskytuje režisér Errol Morris informace o vraždě policejního strážníka z roku 1976. Ve filmu se projevuje Morrisova minulost, kdy pracoval jako detektiv. Jeho film je veden podobným způsobem jako policejní vyšetřování, kdy zpovídá svědky oné vraždy a podle jejich výpovědí rekonstruuje případ. Události neřadí Morris nutně chronologicky ani podle speciálního schématu, spíše konstruuje příběh tak, poskytl zajímavý vhled do vybrané historické události a poskytl divákovi prostor zamyslet se nad tím, jak může být pravda a realita iluzorní a fragmentární. Linda Williams říká, že s postmoderním dokumentem a Morrisem jsme si my lidé a naše „kultura začali uvědomovat, že zaručená pravda neexistuje.“ (Williams, 1998). Pravda v dokumentu tedy nemůže být jasná a samozřejmá, ale bude vždy částečně vykonstruovaná a často také zobrazena pomocí technik fiktivního filmu.

Klíčový moment přichází s ukázkou, že má Harris spoutané ruce, a je tudíž ve vězení. Tady Morris zdůraznil tuto informaci, do které divák mohl i přes Morrisův názor patrný z celého filmu pochybovat, zda je Harris se svým poměrně příjemným vystupováním schopen kriminálního činu. Morrisův názor o Harrisově vině můžeme označit za hlas dokumentu. Modus, do kterého bychom mohli Tenkou modrou čáru zařadit bude performativním modem s prvky reflexivního. Směr filmu udává Morrisovo přesvědčení, film ovlivňují jeho subjektivní názory a tento modus také dovoluje uvolněnější pojetí pravdy a uměleckých prvků (viz rekonstrukce vraždy).

Tento dokument oslovuje diváka argumentem, který není poskytován přímo. Divák se k pravdě dostává až skrze lži, které očití svědci vypovídají ve svých svědectvích. Výpovědi svědků Morris vyvrací tak, že je zasazuje do širšího pozadí - například sociální situace svědků, jejich osobní historie, ale i použitím vybrané hudby. Jediné přímé argumenty jsou předkládány v ukázkách novinových článků. Ve filmu ale vždy předchází nebo následují perspektivě filmu, totiž hlasu dokumentu. Morris přesto nepodléhá emocím a zdá se, že osoby, se kterými vede interview, neovlivňuje a zachovává si profesionální přístup. Koho ovlivňuje, jsou diváci, kterým dokresluje výpověď ostatními

důkazy a doprovodnými svědectvími. Více než jinde se tu hodí dříve zmíněná definice současného dokumentu, že jádrem dokumentární tvorby již není pravda, ale soubor strategií navržených k tomu, aby si divák vybral ze souboru několika navržených a relativních pravd. (Williams, 1998).

## 3.2 SiCKO

### 3.2.1 Michael Moore

Michael Moore je úspěšný filmový režisér. Narodil se v roce 1954 ve státě Michigan v USA. Moore vystudoval žurnalistiku, a aby si vydělal nějaké peníze, natočil film *Roger a já*. Úspěch, který mu tento film přinesl, nastartoval jeho filmařskou kariéru. V roce 2002 natočil film *Bowling for Columbine*, který mu vynesl cenu Academy Awards a mezinárodní reputaci. Poté v roce 2004 natočil snad ještě úspěšnější snímek *Fahrenheit 9/11* o prezidentu Georgeovi W. Bushovi. Moore se ve svých filmech soustředí na společenské problémy a je známý tím, že si vybírá kontroverzní témata.



Obrázek 7: Michael Moore<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Dostupné z URL

<[http://www.imdb.com/media/rm1102678272/nm0601619?ref\\_=nm\\_phs\\_md\\_3](http://www.imdb.com/media/rm1102678272/nm0601619?ref_=nm_phs_md_3)> [2014 -05-16]

Tabulka 3: Moore, Režijní filmografie (<http://www.csfd.cz/tvurce/5087-michael-moore/>)

O kapitalismu s láskou (Capitalism: A Love Story, 2009)
Kapitán Mike křížuje Ameriku (Captain Mike Across America, 2007)
Loose Change: Final Cut (2007)
<b>Sicko (2007)</b>
Fahrenheit 9/11 (2004)
Bowling for Columbine (2002)
And Justice for All (1998)
The Big One, 1997
TV Nation: Volume One (1995)
TV Nation: Volume Two (1995)
TV Nation (1994)
Pets or Meat: The Return to Flint (1992)
Two Mikes Don't Make a Wright (1992)
Roger a já (Roger and Me, 1989)

## 3.2.2 Analýza

### 3.2.2.1 Moorův styl a předpoklad pro Sicko

Dokumentární styl Michaela Moora je velmi specifický. Moore je kontroverzní postavou dokumentu, a když bereme v úvahu obecné definice dokumentu jako filmu, který je oknem do reality, pak Moorovo dílo vyvolává v tomto ohledu nespočet otázek. Jeho dokumentární styl je osobitý. Moore si často vybírá témata, která ho osobně zajímají

a ve filmu se sám angažuje. Manipulace s chronologií a vložení subjektivních prvků, na které se dále blíže podíváme, ale nejsou u současného dokumentu ničím nezvyklým. Otázkou tedy není, jestli Moore manipuluje s pravdou a realitou, ale jakým způsobem to činí.

### 3.2.2.1.1 Manipulace s chronologií událostí

#### *Roger a já*

Moore v minulosti byl a je stále napadán, že překrucuje historické události a ovlivňuje i chronologii událostí ve filmu. To konkrétně můžeme vidět ve výše zmiňovaném filmu *Roger a já*, kde Moore vědomě chybně udává datum události, aby situace působila dramatičtější. Vede rozhovor s Rogerem B. Smithem, hlavním představitelem General Motors, a konfrontuje ho s tím, že General Motors propustila tisíce lidí, kteří jsou náhle bez práce a nemají peníze na zaplacení nájmu.

Moore: „Pane Smith, právě jsme se vrátili z Flintu, kde jsme natáčeli, a rodiny jsou tam vystěhovávány z domovů pro neplacení nájemného, *ted', na Štědrý den*. (...) Rodiny, které pracovaly v továrně. Byl byste ochoten vrátit se s námi zpátky do Flintu, abyste tu situaci viděl na vlastní oči, aby ti lidé... ?“

Smith: „Už jsem byl ve Flintu, je mi líto těch lidí, ale já o tom nic nevím, ale to byste musel...“

Moore: „Rodiny jsou tam *na Štědrý den* vystěhovávány z jejich domovů.

Smith: „No.. Poslyšte, General Motors je nevystěhovávají. To byste se musel zeptat jejich domácích.“<sup>22</sup>

(Moore řekl opakovaně a záměrně „na Štědrý den“, i když se ve skutečnosti jednalo o den před Štědrým dnem. To pak vyvolává dojem, že rozhovor, který vede se Smithem, byl natáčen ve stejný den, ve který byly některé rodiny nuceny opustit svůj domov. I když

---

<sup>22</sup>Přeloženo z anglického originálu. *Roger and Me* (Moore, 1989).

jeden den pro někoho nemusí hrát ve sledu časových událostí velký rozdíl, jedná se o způsob, jakým Michal Moore manipuluje s pravdou a realitou.).

### 3.2.2.1.2 Silný hlas dokumentu

Dále je Moore kritizován pro své radikální názory, které se ve svých dílech snaží prosadit a které podporuje dalšími informacemi, které nejsou nezbytně relevantní k tématu. Jeho díla jsou subjektivně velmi ovlivněná. Sám Moore v nich vystupuje a provádí dokumenty svými komentáři. Několikrát mu bylo vyčítáno, že se zaměřuje na výjimky z pravidla, ze kterých pak vychází jako z předpokladů k porovnávání s ostatními jevy ve společnosti. Nebo že téma, které ho zajímá, prezentuje ve společnosti jako významný problém. To však může být chápáno i pozitivně, kdy se snaží do společnosti přinést jakousi ovětu a upozornit na daný problém. Ovšem spíše je jeho úhel pohledu vnímán jako přehnaný.

### *Fahrenheit 9/11*

Příklady můžeme najít v jeho filmu *Fahrenheit 9/11*. O mnohém vypovídá už to, jak Moore tento dokument prezentoval, kdy v několika interview tvrdil, že až Američané uvidí *Fahrenheit 9/11*, uvidí věci, které nikdy dřív neviděli. Není divu, že dokument byl jedním z nejnavštěvovanějších filmů roku 2004 vůbec, i mezi fiktivními filmy. Podle IMDb se jedná o film, který utržil největší čistý příjem ze všech dokumentů. (IMDb.com, k roku 2007).

Jedním z rozporuplných momentů ve filmu je, když Moore zpochybňuje kompetentnost George W. Bushe jako prezidenta, klade si otázku na jeho osobnostní charakteristiky a to celé prokládá záběry Bushe z odlehčených společenských událostí nebo Bushova trávení volného času na dovolené, hraním golfu, rybařením. Na to následují záběry z 11. září 2001 z momentu, kdy bylo prezidentovi sděleno, že do Světového obchodního centra narazilo druhé letadlo a je tím pádem jasné, že se jedná o

teroristický útok. Bush zrovna seděl ve třídě plné dětí na knižním předčítání. Poté, co mu jeden člen ochranky potichu sdělil tuto informaci, nepropadl emocím, své místo neopustil a zůstal ještě několik dalších minut. Originální záběry z této situace komentuje Michael Moore a divák může vyčíst patrný nesouhlas Moora s Bushovou klidnou reakcí, podpořený detailem na Bushovu hlavu s komentářem „Co se asi odehrává v Bushově hlavě? Že měl trávit méně času na dovolené? Že měl hrozbě terorismu věnovat větší pozornost?“ (Fahrenheit 9/11, 2004). (Viz Přílohy, Obrázek 13 a 14).

Moore zde zpochybňuje reakci Bushe, ale podle názorů ředitelky zmiňované základní školy nemohl Bush udělat nic lepšího než zachovat si klidnou tvář. Podobný názor vyjádřilo několik žáků, kteří jsou dnes starší. Ti ocenili, že prezident nevyvolal paniku a nevystrašil je okamžitým odchodem. (Padgett, 2011). Moore však tento proti názor nezahrnul do svého filmu, místo toho se soustředil na to, čím by podpořil svůj úhel pohledu.

### 3.2.2.2 *O filmu Sicko*

*Sicko* je dokument Michaela Moora o americkém zdravotním systému. Je zaměřen hlavně na jeho nedostatky a slabé stránky. Moore ho porovnává se zdravotními systémy ve světě. *Sicko* a další Moorovi dokumenty nemůžeme zcela přesně zařadit do jednoho modu. Mohlo by se jednat o reflexivní modus, který je charakteristický interakcí filmaře a diváka, ale také výkladový, kde jako primární funguje promluva a komentář filmaře, nebo participační, kdy se filmař může osobně účastnit příběhu. Téma vede diváka k zamyšlení a vytvoření vlastních názorů. Moore v dokumentu osobně vystupuje a staví se do pozice zástupce lidu, kdy používá osobní příběhy lidí, na kterých staví obsah celého filmu, a nehledá žádnou objektivní pravdu. Tito lidé vypráví o tom, jak jim pojišťovací společnosti zamítly nárok na lékařskou péči, což vedlo ke smrti jejich bližních, znetvoření nebo finančnímu krachu. Moore kromě vlastních filmových záběrů používá jako argument novinové výstřižky a historické filmové záběry.

#### 3.2.2.2.1 Komické prvky

Ve filmu *Sicko* jsou patrné prvky výkladového modu. Příkladem může být montáž historických snímků z dob komunismu. Moore reaguje na to, že američtí politici označili myšlenku veřejného zdravotního systému za socialistickou. Následuje montáž propagandistických záběrů, pomocí které Moore zveličuje strach Američanů ze socialismu. Do montáže vkládá ironii a komické prvky, aby umocnil absurditu tohoto strachu. Používá také orchestrální hudbu, aby přilákal divákovu pozornost a navodil dramatickou náladu. Tyto praktiky můžeme vidět hlavně ve fiktivním filmu. Tento styl mu také vynesl nemálo kritiky. Především z přehánění. Moore se však nezdá, že by tuto kritiku bral příliš vážně a dá se říci, že prvek komiky, kterým podporuje svůj úhel pohledu, shledává důležitějším než zobrazování reality podle pravdy. Moore navíc otevřeně přiznává svou subjektivitu a to mu umožňuje volně se pohybovat mezi technikami fiktivního filmu a dokumentární tvorby. (Nichols, 2010).

#### 3.2.2.2.2 Moorova participace

V *Sicku* ale můžeme spatřit i prvky participačního modu, kdy se Moore přímo účastní příběhu. Ve filmu se jedná například o tu část, kdy se skupina nemocných, kterým se ve Spojených státech amerických nedostává lékařské péče, vypraví za ošetřením na Kubu. Moore organizuje celou cestu a komunikuje s místními lidmi. Neprovádí tedy interview za kamerou, ale jeho osobu vidíme před kamerou. Jedná se o další možnost zobrazení reality, kdy se jako diváci účastníme osobních zkušeností nemocných lidí a toho, jak se jim dostává lékařské péče, jaké vyjadřují emoce. Moore používá svou účast, aby se dostal hlouběji k divákovi, aby lépe zprostředkoval svůj názor, aby důkladněji přesvědčil. Navozuje tu pocit, jako by byl s divákem v osobním kontaktu.

#### 3.2.2.2.3 Jedna verze reality

Moore cestuje po různých zemích a zkoumá jejich zdravotní systém. Jedná se o Kanadu, Velkou Británii, Francii a Kubu. Tyto země financují zdravotní systém ze



systemu daní. A tak když Michael Moore v *Sicku* mluví o tom, že zdravotní systém je zde zdarma a pro všechny, můžeme to pokládat o další manipulaci s realitou. Moore nezmiňuje složitost daňového systému a ukazuje jen příklady, které sedí do požadované verze reality.

Zdravotní systém například v Kanadě vyžaduje mnoho úprav, ve Francii bylo daňové břemeno k roku 2007 42%, v Británii 27%, což je v porovnání se Spojenými státy americkými a jejich 12% mnohonásobně více. (Wolf, 2007). Film tak, zdá se, říká pravdu hlavně o problémech amerického zdravotního systému, ne už o jeho kladech. Dále lze polemizovat o číslech, která Moore uvádí například v porovnávání očekávané délky života nebo počtu Američanů s pojištěním a bez něj.

### 3.2.2.3 Závěr

V jednom rozhovoru Moore uvádí, že porušuje rovnou dvě zásady dokumentární tvorby, totiž tím, že je jeho dokument zábavný a tím, že je i divácky úspěšný. (Moore, 2009). Moore si vybírá informace, které jeho osobně zajímají. Jedná se o společenské problémy. Jeho osobitý styl je patrný ve všech jeho dokumentech. Co se týče struktury a řádu poskytovaných informací, ty většinou uvádí v chronologickém pořadí s užitím historických záběrů nebo vzpomínek těch, s kterými vede interview. Výjimkou za všechny je snímek *Roger a Já*. Nedá se však říci, že by Moore pro zobrazování událostí upřednostňoval nějaké konkrétní schéma.

Ke zdůraznění určitých informací používá Moore komické prvky, kdy přeloží názor, se kterým nesouhlasí, a pak ho ironicky zpochybní například pomocí hudby, která náladou neodpovídá tématu. V jeho dokumentech je nejsilnějším prvkem hlas. Moore vyjadřuje svůj názor komentováním filmu, nezdědka se příběhu sám účastní a navazuje s divákem nový osobnější kontakt. Svůj argument podkládá autentickými záběry, novinovými články, fotografiemi a výsledky nejrůznějších výzkumů. Ve filmu *Sicko* také na Internetu apeluje na lidi, aby neváhali posílat mu své osobní příběhy na osobní e-

mailovou adresu, kdy uvádí, že za týden získal přes 25 000 příběhů, ze kterých vybíral materiál pro film. Jeho subjektivita je samozřejmě doprovázena použitím rétoriky, metafor a vybírá si i autentické záběry pro jejich rétoriku (viz propagandistická montáž).

Moore je kontroverzní postavou současného dokumentu. Charakteristické je pro něj prolínání reality a pravdy se subjektivními prvky. Jeho dílo má tak stejně jako dokumenty Errola Morrisa blízko k fiktivnímu filmu. Přesto obojí stále můžeme označovat za dokument, protože definice současného dokumentu není rigidní a hranice mezi fikcí a zobrazením reality a pravdy se neustále rozostřují.

## 4 Závěr

Tato diplomová práce se zabývá otázkou zobrazení reality a pravdy v současném dokumentu. Sleduje dokument od jeho počátků na přelomu 19. a 20. století až do současnosti. Už v raných dokumentech jako například ve filmu Roberta Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní* můžeme vidět, jak bylo s realitou manipulováno. John Grierson ve 20. letech 20. století označuje dokumentární tvorbu za tvůrčí zpracování reality, kdy můžeme už v zde, v jedné z prvních definic dokumentu, zaznamenat přiznanou subjektivitu, kterou do filmu filmař nutně vkládá při reprezentaci reálného světa. Experimentování se zobrazováním pravdy a reality doprovázelo i další vývoj dokumentu od Dzigy Vertova k *cinéma vérité*, *direct cinema* až po mnohé současné subžánry dokumentu, mezi které někteří teoretici řadí i *docu-drama* nebo televizní *reality show*.

Další část práce se věnuje obtížné definici dokumentu a jeho distinkci od fiktivního filmu. Přes to, že byla dokumentární tvorba mnohokrát definována jako „okno do reality“, současný dokument bychom měli spíše chápat jako film o realitě, který však není reálným životem ani portrétem reálného světa. (Aufderheide, 2002). Naopak dokument je filmem, kde je realita a pravda mnohdy zobrazena iluzorně, relativně a pomocí technik fiktivního filmu. To jsou charakteristiky současného dokumentu, za který můžeme považovat dokumenty vznikající od 80. let 20. století, ovlivněné rozvojem technologie, hollywoodskými „blockbustery“ a přebírající techniky fiktivního filmu.

Konkrétní způsoby zobrazení pravdy a reality jsou ukázány v praktické části práce, která obsahuje vizuální a textovou analýzu filmu *Tenká modrá čára* od Errola Morrisa, která je v mnoha ohledech chápána jako zlomový dokument v používání fiktivních prvků, a několika dokumentů jako například *Sicko* od kontroverzního Michaela Moora. Ve filmu *Tenká modrá čára* je zajímavé především použití rekonstrukcí vraždy, které nemají reprezentovat realitu, ale ilustrovat divákovi rozporuplná svědectví očitých svědků. Morris je znám tím, že si pro své filmy rád vybírá témata, ve kterých je pravda těžko postižitelná a

zůstane navždy otázkou. Proto jeho metoda hledání pravdy spočívá v odhalování lží, pod kterými je skryta. Tak Morris poskytuje divákovi prostor udělat si vlastní názor, i když hlas dokumentu je nepopiratelný.

Michael Moore si vybírá od začátku kontroverzní společenská témata a ve svých dokumentech na ně často vyjadřuje svůj vyhraněný názor. Pro současný dokument je jeho postava významná, protože se netají tím, že do dokumentu vkládá subjektivní prvky a jeho filmy se tak pohybují na hranici mezi realitou a fikcí. Moorův přístup je velmi interaktivní, kdy se Moore nezděkuje sám objevuje před kamerou a přesvědčování diváka tak získává nový rozměr.

Výsledkem práce je tedy ukázání, že realita a pravda v současném dokumentu je relativní a zůstává neustálou otázkou. Užití uměleckých prvků včetně technik fiktivního filmu je dnes již běžnou praktikou. Přes to, že se hranice mezi fiktivním filmem a dokumentem stále rozostřují, pořád platí, že dokument je filmem, který reprezentuje reálný svět. Co je realitou v dokumentu však musí divák mnohdy odhalit sám.

## 5 Zdroje

### 5.1.1 Bibliografie

AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary film: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2007. 158 s. ISBN 978-0-19-518270-5.

BARNOUW, Erik. *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1974. 332 s. ISBN 0-19-501-835-4.

BEATTIE, Keith. *Documentary Display. Re-viewing nonfiction film and video*. London: Wallflower Press, 2008. 187 s. ISBN 978-1-905674-72-5.

BEATTIE, Keith. *Documentary screens: non-fiction film and television*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004. 276 s. ISBN 0333741161.

BRUZZI, Stella. *New Documentary: a critical introduction*. Oxon: Routledge, 2006. 268 s. ISBN 0-415-38525-3.

COUSINS Mark, MACDONALD, Kevin. *Imagining reality: the Faber book of the documentary*. London: Faber, 2006. 404 s. ISBN 0-571-19202-5.

CURRY, R. R., 'Errol Morris' Construction of Innocence in "The Thin Blue Line". In: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 49, No. 2 (1995), pp. 153–167.

ELLIS, John. *Documentary. Witness and Self-revelation*. London: Routledge, 2012. 171. s. ISBN 978-0-415-57418-1.

FLAHERTY, Frances. *The Odyssey of a Film-Maker. Robert Flaherty's Story*. New York: Arno Press, 1972. 45 s. ISBN 0-050-166-013.

GOLDSMITH, David A. Errol Morris, USA. In *The Documentary Makers. Interviews with 15 of the Best in the Business*. Mies: RotoVision, 2003. 96 – 105 s. ISBN 2-88046-730-6.

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994. 187 s. ISBN 0-253-20900-5.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 313 s. ISBN 0-253-34060-8.

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

PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 255 s. ISBN 0-521-57326-2.

RENOV, Michael. Introduction: The Truth About Non-Fiction. In: Michael Renov (eds.), *Theorising Documentary*. London: Routledge, 1993. S. 1 – 12.

ROSENTHAL, Alan (Ed.). *New Challenges for Documentary*. London: University of California Press, 1988. 615 s. ISBN 0-520-05725-4.

ROTHA, Paul. *Documentary Film*. London: Faber, 1964. 272 s. Barcode 0119894026.

ROTHMAN, William. *Documentary Film Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 218 s. ISBN 0-521-45681-9.

STRAUSS, A., CORBINOVÁ, J. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, Boskovice: Albert, 1999. 196 s. ISBN 80-85834-60-X.

WARD, Paul. *Documentary: the margins of reality*. London: Wallflower, 2005. 115 s. ISBN 1-904764-59-2.

WILLIAMS, Linda. Truth, History, and The Thin Blue Line. In: Barry Keith Grant/Jeannette Sloniowski (eds.), *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video*. 1998.

WINSTON, Brian. *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations?*. London: British Film Institute, 1995. 301 s. ISBN 0-85170-464-6.

## 5.1.2 Filmografie

Andaluský pes (Un chien andalou. Buñuel, Dalí, 1929).  
Atomic Café (Rafferty, 1982).  
Berlín, symfonie velkoměsta (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt. Ruttmann, 1927).  
Bowling for Columbine (Moore, 2002).  
E.T. Mimoszemšťan (E.T.: The Extra-Terrestrial. Spielberg, 1982).  
Fahrenheit 9/11 (Moore, 2004).  
Harlan County, U.S.A (Koppie, 1976).  
Hvězdné války – série filmů (Star Wars. George Lucas).  
Indiana Jones – série filmů (Spielberg).  
Jedenáctý rok (Odinnadtsatj. Vertov, 1928).  
Jen hodiny (Rien que les heures. Cavalcanti, 1926).  
Kdo zabil Vincenta China? (Who Killed Vincent Chin? Choy, 1987).  
Kinoglaz (Vertov, 1924).  
Kompozice v modré (Komposition in Blau. Fischinger, 1935).  
Kronika jednoho léta (Chronique d'un été. Rouch, Morina, 1960).  
Křižník Potěmkin (Bronenosec Pot'omkin. Ejzenštejn, 1925).  
Mlha války (Fog of War: The Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara. Morris, 2003).  
Moana (Flaherty, 1926).  
Muž s kinoaparátém (Chelovek s kino-apparatom. Vertov, 1929).  
Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North. Flaherty, 1922).  
Neohlížej se (Don't look back. Pennebaker, 1967).  
Noc a mlha (Nuit et brouillard. Resnais, 1955).  
Paris is Burning (Livingston, 1990).  
Příjezd vlaku na nádraží v Perrache (Arrivée d'un train à Perrache. Louis Lumière, 1896).  
Roger a já (Roger and Me, Moore, 1989).  
SiCKO (Moore, 2007).  
Sovětský krok (Shagaj, sovyet!. Vertov, 1926).

Šestina světa (Shestaya chast mira. Vertov, 1926).  
Tenká modrá čára (The Thin Blue Line. Morris, 1988).  
Vítězství vůle (Triumph des Willens. Leni Reifenstahl, 1935).  
Země bez chleba (Las Hurdes: Tierra sin pan. Buñuel, 1933).  
Zlatý věk (L'Âge d'or. Buñuel, 1930).

### 5.1.3 Internetové zdroje

Errol Morris, The New York Times, 26.5.2014. Dostupné [online] z URL  
<http://www.nytimes.com/movies/person/103562/Errol-Morris/biography> [2014-05-26]

FLORES, L. J., *The Thin Blue Line and the Ambiguous Truth*. 2012, VOL. 4 NO. 05 | PG. 1/1. Dostupné [online] z URL  
<<http://www.studentpulse.com/articles/640/the-thin-blue-line-and-the-ambiguous-truth>> [2014-06-16]

GAJILAN, A. Ch., Analysis: Sicko numbers mostly accurate, more context needed. Dostupné [online] z URL < <http://edition.cnn.com/2007/HEALTH/06/28/sicko.fact.check/>> [2014-05-13]

HARDING, R., *Fact, Fiction, and The Thin Blue Line*. Dostupné [online] z URL <<http://ryanharding.com/essays/factfiction>> [2014-04-16]

JORDAN, R., *The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception*. 31.01.2003. Dostupné [online] z URL  
<[http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/documentary\\_truth.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html)> [2014-02-16]

LEE, J., *Analysis of Documentary Modes (The War Room and Sicko)*. Dostupné [online] z URL  
<[https://www.academia.edu/6012487/Analysis\\_of\\_Documentary\\_Modes\\_The\\_War\\_Room\\_and\\_Sicko\\_](https://www.academia.edu/6012487/Analysis_of_Documentary_Modes_The_War_Room_and_Sicko_)> [2014-06-16]

MORRIS, E., *Errol Morris Biography*. Dostupné [online] z URL  
<<http://errolmorris.com/biography.html>> [2014-05-26]

PADGETT, T., *The Interrupted Reading: The Kids with George W. Bush on 9/11* *The Interrupted Reading: The Kids with George W. Bush on 9/11*. 03.2011. Dostupné [online]



z URL < <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2069582,00.html>> [2014-06-06]

PORYBNÁ, T., ZAJÍCOVÁ H. (eds.), *Jeden Svět na školách. Základy dokumentárního filmu*. [pdf] Praha, 2012. Dostupné [online] z URL <[http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE\\_KLUBY/ZAKLADY\\_DOKUMENTARNIHO\\_FILMU.pdf](http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE_KLUBY/ZAKLADY_DOKUMENTARNIHO_FILMU.pdf)> [2014-03-17]

WOLF, R., *Moore's one-sided view tells some truths*. 22.6.2007. Dostupné [online] z URL <[http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2007-06-21-michael-moore-side\\_N.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2007-06-21-michael-moore-side_N.htm)> [2014-05-14]

#### *Používané servery*

Česko-slovenská filmová databáze, CSFD.cz.

Internet movie database, IMDb.com.

YouTube.com.

## 6 Seznam příloh

### 6.1.1 Seznam obrázků

Obrázek 1: Robert Flaherty (vpravo) se svou ženou Frances a kameramanem .....	11
Obrázek 2: Nanuk z filmu <i>Nanuk, člověk primitivní</i> .....	13
Obrázek 3: John Grierson .....	14
Obrázek 4: Muž s kinoaparátom (1929) .....	17
Obrázek 5: Errol Morris .....	41
Obrázek 6: David Harris ve filmu .....	46
Obrázek 7: Michael Moore .....	51
Obrázek 8: Plakát Tenká modrá čára .....	71
Obrázek 9: 5 klíčových svědků.....	72
Obrázek 10: Plakát Sicko .....	73
Obrázek 11: Z filmu Sicko.....	74
Obrázek 12: Z filmu Sicko.....	74
Obrázek 13: Plakát Fahrenheit 9/11 75	
Obrázek 14: Bushovi je oznámen teroristický útok (2.letadlo).....	76
Obrázek 15: Bush po oznámení o náletu 2. letadla .....	76

### 6.1.2 Seznam tabulek

Tabulka 1: Reprezentace v dokumentu, srovnání (Nichols, 1994, s. 166).....	38
Tabulka 2: Filmografie Morris.....	42
Tabulka 3: Moore, Režijní filmografie.....	52
Tabulka 4: Mody (Nichols, 1994, s. 95) .....	66
Tabulka 5: Mody (Nichols, 2010, s. 225) .....	68
Tabulka 6: Mody (Nichols, 2010, s. 226) .....	69
Tabulka 7: Mody (Nichols, 2010, s. 227) .....	70

## 7 Přílohy

Tabulka 4: Mody (Nichols, 1994, s. 95)

<b><i>Modus</i></b>	- nedostatky
<b><i>Hollywood fiction</i></b>	- absence “reality”
<b><i>Výkladový dokument (30.léta 20.stol.):</i></b> přímo odkazuje na reálné	- příliš poučný
<b><i>Observační dokument (60.léta 20.stol.):</i></b> zobrazuje situace tak, jak se udály	- nedostatek historie a kontextu
<b><i>Participační dok. (60 - 70.léta 20.stol.)</i></b> interview, oživuje historii	- excessive faith in witness, naïve history
<b><i>Reflexivní dok. (80.léta 20.stol. – formální a politický):</i></b>	reflexe ohledně ztvárněného světa - příliš abstraktní, téma nezpracováno do hloubky
<b><i>Performativní dok. (1980s – ‘90s):</i></b>	zdůrazňuje subjektivní aspekty klasicky objektivního diskurzu

Tabulka 5: Mody (Nichols, 2010, s. 225)

Vlastnost		Modus výkladový				
		poetický	observační	participační	reflexivní	performativní
alternativa vůči	fikci/avantgardě	fikci/výkladu	klasické řeči a poetickému vyjádření	pasivnímu pozorování a klasické řeči	realistické reprezentaci, která přehlíží formální proces ztvárnění světa a sociální předpoklady o povaze světa	empirickým, faktickým nebo abstraktním formám vědění
omezen	didaktismem	formálními abstrakcemi, které ztrácejí kontakt s žitou realitou	tím, co se děje před kamerou (obtěžně ztvárňuje historické události)	tím, že často přenechává kontrolu a možnost prosadit názor druhým, ztrácí nezávislost rozhodování	prohloubeným smyslem pro formální abstrakce, odstupem, ztrátou přímé angažovanosti v sociálních otázkách	osobním hlediskem nebo vizi, která se může uzavřít či oddělit od širších sociálních vjemů
vědění chápe jako	neukorvené nebo abstraktní myšlenky, pojmy nebo hlediska	afektivní, nový způsob vnímání a chápání světa, svěží pohled na známé věci	přirozený smysl poznávat sledováním, nasloucháním, pozorováním a vyvozováním z chování druhých	to, co se učíme z osobních interakcí, co lidé říkají a dělají, když jsou konfrontováni či zaujati druhými, to, co lze sdělit prostřednictvím rozhovorů i jiných druhů setkání	kontextuální, vědy zarámováno instancemi osobními omezeními a osobními předpoklady, které lze odhalit a změnit, ptá se, co se dozvídáme; když se ptáme, jak se to dozvídáme	ukorvené, afektivní a situační, to, co se dozvídáme z zkušeností z přímého setkání spíše než zprostředkované od expertů či z knih

Tabulka 6: Mody (Nichols, 2010, s. 226)

Vlastnost	Modus					
	výkladový	poetický	observační	participační	reflexivní	performativní
zvuk	<p>expresivní a kognitivní, plně v rukou filmaře, žádná indexová spojitost s obrazem, k němuž náleží, často v podobě komentáře mimo obraz</p>	<p>expresivní, budující strukturu a rytmus, avšak stejně jako ve výkladovém modu o něm do značné míry rozhoduje filmař</p>	<p>spojen s obrazem indexovou vazbou synchronního zvukového záznamu, filmař se vzdává úplné kontroly nad zvukem, snaží se především zaznamenanat, co je slyšet v dané situaci, združuje se komentáře</p>	<p>zdůrazňuje mluvený projev probíhající mezi filmařem a subjektem, obzvláště v rozhovorech, silně se spoléhá na synchronní zvuk, ale může rovněž použít komentář – filmař do zvuku tvůrčím způsobem zasahuje jen částečně</p>	<p>často rozvíjí metakomunikaci o tom, jak komunikace probíhá, hovor o tom, jak se o něčem hovořilo, synchronní i nesynchronní zvuk</p>	<p>často se spoléhá na filmařův vlastní hlas, který filmu dává řád, zdůrazňuje introspektivní, svědecké, esejištěké formy promluvy a dialogu, míší synchronní a nesynchronní zvuk, hudbu a zvuk užívá expresivně</p>
čas a prostor	<p>diskontinuitní, používá obrazy z nejrůznější doby a míst, aby ilustroval hledisko nebo doložil argument</p>	<p>diskontinuitní, tvůrce používá obrazy, aby vytvořil určitou náladu nebo strukturu, aniž by bral ohled na to, k čemu původně náležely</p>	<p>kontinuitní, výrazný dojem kontinuity, která spojuje slova a jednání subjektů od záběru k záběru</p>	<p>kontinuitní, může propojovat současný čas a prostor s minulým (historický čas a prostor)</p>	<p>kontextualizovaný, upozorňuje na to, jak lze časem a prostorem prostřednictvím systémů kontinuity nebo diskontinuity manipulovat</p>	<p>různí se podle cíli vyjádření, čas a prostor často stylizuje, aby se zdůraznila jeho afektivní dimenze</p>

Tabulka 7: Mody (Nichols, 2010, s. 227)

Vlastnost		Modus						
		výkladový	poetický	observační	participační	reflexivní	performativní	
erické ohledy	historická přesnost a ověřitelnost, čestné ztvárnění druhých lidí, nesnaží se dělat z lidí bezmocné oběti, buduje v divákovi důvěru	používá konkrétní lidi, místa a věci bez ohledu na jejich konkrétní idenitu, často zkrsluje nebo zveličuje kvůli estetickému účinku	pasivní pozorování nebezpečného, škodlivého nebo nezakonného jednání může vést k závažným obuíím subjektů, může vyvolat naléhavé otázky odpovědnosti vůči subjektům	navádí nebo vybízí druhé k osobním výpovědím nebo lidnání, kterých mohou litovat, silná odpovědnost respektovat práva a důstojnost subjektů, vyvolává otázky manipulace a zkrslování	používá nebo zneužívá subjekty, aby kladly otázky, které se však týkají filmaře, nikoli subjektů	míra upřímnosti a sebezpytování versus sebeklam, překrucování nebo zkrslování širších témat, může sklouznout k naprosto idiosynkracii		
	hlas charakterizovaný	klasičskou řečí s odhodláním zjistit pravdu a snahou informovat a dojmout publikum	touhou po expresivním zachycení ztvárnovaného světa prostřednictvím nových forem a hledisek	upřímnost, skromnost, sebezpočtením, ochota nechat na divácích, aby sami posoudili, co vidí a slyší	angažovanost, intenzivní účasť při setkávání s druhými nebo při prezentaci historického hlediska	sebedorazováním, hlasem pochyb až radikální pochybností o jistotě či stálé platnosti vědění	silně osobním, zaujatým řečníkem soustavně hledajícím pravdu o tom, jaké to je prožívat svět určitým způsobem	

**"EXTRAORDINARY!"**  
ERROL MORRIS IS ONE OF THE MOST INTRIGUING FIGURES IN THE AMERICAN MOVIE WORLD."  
*Roger Ebert—CHICAGO SUN-TIMES*  
**"SENSATIONAL FILMMAKING!"**  
*J. Hoberman—PREMIERE MAGAZINE*

**A SOFTCORE MOVIE, DR. DEATH, A CHOCOLATE MILKSHAKE,**

**A NOSEY BLONDE AND THE "THE CAROL BURNETT SHOW."**

**SOLVING THIS MYSTERY IS GOING TO BE**

**MURDER.**



# THE THIN BLUE LINE

**A new kind of movie mystery by acclaimed director Errol Morris.**

AN ERROL MORRIS FILM "THE THIN BLUE LINE" original music composed by PHILIP GLASS  
executive producer LINDSAY LAW directors of photography STEVAN CZAPSKY • ROBERT CRAPPELL associate producer BRAD FULLER production designer TED BAFALORDIS  
editor PAUL BARNES produced by MARK LIPSON directed by ERROL MORRIS AN AMERICAN PLAYHOUSE THEATRICAL PRESENTATION  
A MIRAMAX FILMS RELEASE • 1996 ALL RIGHTS RESERVED

Obrázek 8: Plakát Tenká modrá čára ([http://www.errolmorris.com/film/tbl\\_poster.html](http://www.errolmorris.com/film/tbl_poster.html))

## THE 5 KEY WITNESSES AGAINST RANDALL DALE ADAMS

### Officer Teresa Turko, slain officer's partner



■ **TRIAL TESTIMONY:** Told the jury Adams' "bushy hair" closely resembled that of the killer, contradicting her statements given immediately after the shooting, which more closely described David Harris. Also said she had a clear view of the back of the killer's head, contradicting her initial reports that the car window "was too dirty to see through."

■ **WHAT THE JURY DIDN'T KNOW:** The jury did not see all of the reports Turko made immediately after the shooting, and were unaware of some of the contradictions in her trial testimony. The jury also did not know that, between her initial statements and the trial, Turko had been hypnotized in an attempt to improve her recall of the shooting. Hypnotically enhanced testimony would not have been admissible. Also, an internal police report on the killing had concluded that Turko "failed to react effectively or efficiently" at the crime scene.

### David Harris, the state's star witness



■ **TRIAL TESTIMONY:** A teenager, Harris said he was in the car with Adams when Adams shot Wood. Testified that he hunched down in the passenger seat as Adams drew a pistol and fired multiple shots at Wood. Harris said Adams then drove away at high speed and told him to "forget about" the killing.

■ **WHAT THE JURY DIDN'T KNOW:** The jury was told no deals were made with Harris for his testimony. The jury did not know that, shortly after the killing, Harris, 16, had committed a burglary and an armed robbery. In both cases, he initially fingered others but then confessed. The jury knew he had an extensive juvenile record but did not know he faced possible trial as an adult and prison time on the new charges. Also, if charged in the Wood killing, Harris could have been tried as an adult and faced life in prison. After his testimony against Adams, the burglary and armed robbery charges were dropped, and he was not charged as an accessory in the Wood killing.

### Michael Randell, a witness to the traffic stop

■ **TRIAL TESTIMONY:** Randell, who testified he was a former professional basketball player, said he was driving home alone after playing late-night pickup basketball at a local recreation center when he saw the traffic stop. He testified he knew the time, because he had promised his wife to be home by 1 a.m. and checked his watch. He positively identified Adams as the driver of the car.

■ **WHAT THE JURY DIDN'T KNOW:** In his first written statement to police, which the jury did not see, Randell described the driver as having a large Afro and a mustache. The statement was taken one day after Adams' arrest, when Adams' picture was prominently featured on newspaper front pages. Randell later admitted he was driving with a woman named Debbie, who was not his wife, and that they were returning from drinking at the Plush Pub in Fort Worth — not from playing basketball. Randell, since divorced, never played professional basketball.

### Emily Miller, a witness to the traffic stop



■ **TRIAL TESTIMONY:** Testified she and her husband drove by as Wood and Turko stopped the killer's car. At trial, she positively identified Adams as the driver of the car. She said she told a policeman the next day that she had seen the traffic stop, the car and its driver. She told the trial judge, outside the presence of the jury, that

she had picked Adams in a live lineup, shoring up her identification testimony.

■ **WHAT THE JURY DIDN'T KNOW:** Miller had actually picked someone other than Adams at a live lineup, and after the lineup an officer pointed out the suspect for her. She later admitted lying to the trial judge. In her first written statement to police, which the jury did not see, she described the driver as "either a Mexican or a very light skinned black man." Adams is white. She gave her first written statement six days after the shooting, after summoning police to a domestic disturbance at her apartment.

### Robert Miller, a witness to the traffic stop



■ **TRIAL TESTIMONY:** Testified he was driving the car when he and his wife, Emily Miller, saw officers stop a blue compact car driving without headlights. He said he was 10 to 12 feet from the driver and could see him clearly. He positively identified Adams as the driver.

■ **WHAT THE JURY DIDN'T KNOW:** Miller's first written statement to investigators, which the jury did not see, gave no description of the driver and was not taken until jury selection had begun for Adams' trial, some 5 months after the killing. Miller stated he picked Adams' picture from a photo lineup on the day the statement was given. By that time, the case had received extensive publicity, and Adams' picture had been widely published. Trial testimony showed the Millers were in fact some 35 feet from the stopped car. Co-workers later said Miller told them he saw little but thought he could make money if he provided testimony.



SPECIAL EDITION

A FILM BY  
**MICHAEL MOORE**  
**SICKO**



FESTIVAL DE CANNES  
OFFICIAL SELECTION

Waiting  
Room



Includes  
over **80 minutes**  
of all-new  
material by  
**Michael  
Moore**

**“You’ll laugh till it hurts.  
One of the year’s best.”**

– Peter Travers, ROLLING STONE

Obrázek 10: Plakát Sicko ([http://www.smartwomanshealth.com/horn\\_miller\\_blog/wp-content/moore.sickocover.jpg](http://www.smartwomanshealth.com/horn_miller_blog/wp-content/moore.sickocover.jpg))



Obrázek 11: Z filmu Sicko

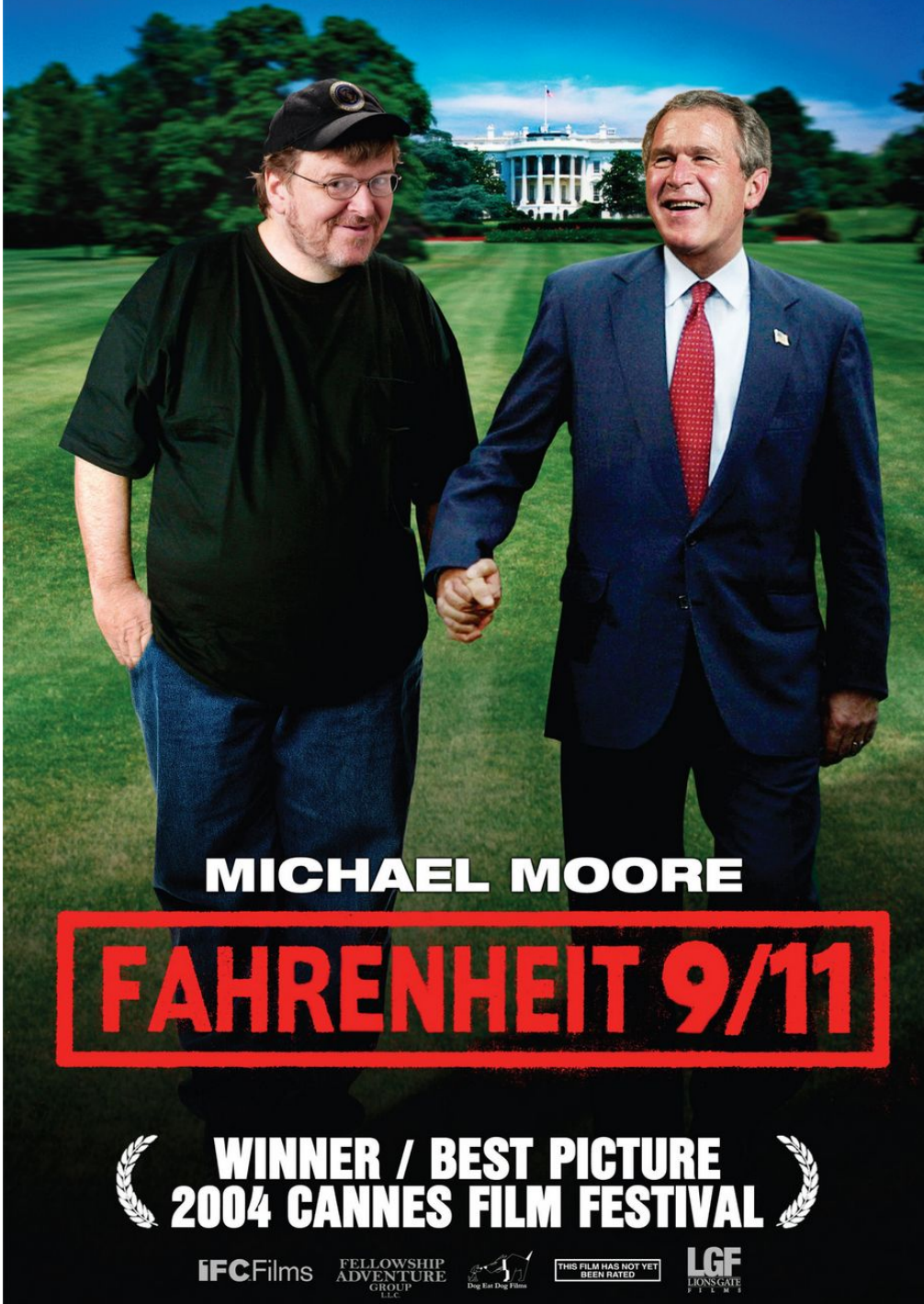
([https://www.google.cz/search?q=sicko+moore&safe=active&rlz=1C1PRFC\\_enCZ544CZ546&es\\_sm=93&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=di2oU82wJYGM7AbQvIB4&ved=0CAgQ\\_AUoAQ&biw=840&bih=668#facrc=\\_&imgdi=\\_&imgrc=UsjFWkKoB\\_bTzM%253A%3BJq8sa7wRSM7\\_GM%3Bhttp](https://www.google.cz/search?q=sicko+moore&safe=active&rlz=1C1PRFC_enCZ544CZ546&es_sm=93&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=di2oU82wJYGM7AbQvIB4&ved=0CAgQ_AUoAQ&biw=840&bih=668#facrc=_&imgdi=_&imgrc=UsjFWkKoB_bTzM%253A%3BJq8sa7wRSM7_GM%3Bhttp))



Obrázek 12: Z filmu Sicko

([https://www.google.cz/search?q=sicko+moore&safe=active&rlz=1C1PRFC\\_enCZ544CZ546&es\\_sm=93&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=di2oU82wJYGM7AbQvIB4&ved=0CAgQ\\_AUoAQ&biw=840&bih=668#facrc=\\_&imgdi=\\_&imgrc=6OCT1aCrdSSvuM%253A%3BIY7n9EB5bmRdZM%3Bhttp](https://www.google.cz/search?q=sicko+moore&safe=active&rlz=1C1PRFC_enCZ544CZ546&es_sm=93&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=di2oU82wJYGM7AbQvIB4&ved=0CAgQ_AUoAQ&biw=840&bih=668#facrc=_&imgdi=_&imgrc=6OCT1aCrdSSvuM%253A%3BIY7n9EB5bmRdZM%3Bhttp))

**CONTROVERSY...WHAT CONTROVERSY?**



**MICHAEL MOORE**

**FAHRENHEIT 9/11**

**WINNER / BEST PICTURE  
2004 CANNES FILM FESTIVAL**

IFC Films

FELLOWSHIP  
ADVENTURE  
GROUP  
LLC

Dog Eat Dog Films

THIS FILM HAS NOT YET  
BEEN RATED

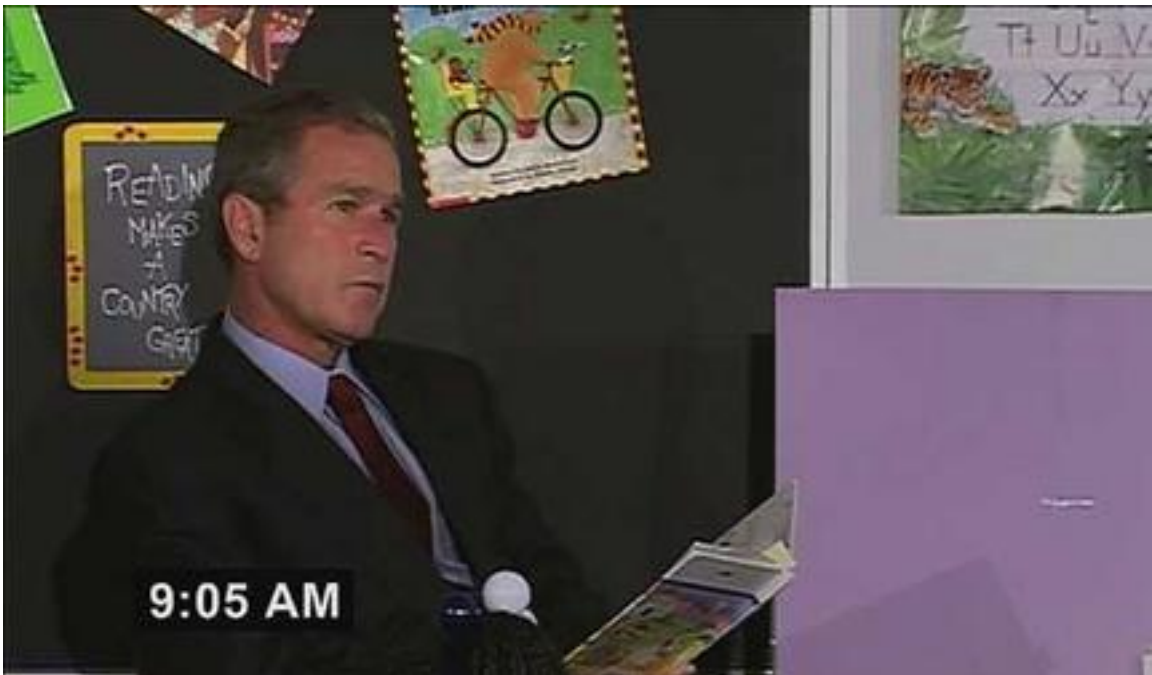
LGF  
LIONSGATE  
FILMS

**THE FIREWORKS BEGIN JUNE 25<sup>TH</sup>!**

Obrázek 13: Plakát Fahrenheit 9/11 ([http://www.impawards.com/2004/fahrenheit\\_nine\\_eleven\\_ver1\\_xlg.html](http://www.impawards.com/2004/fahrenheit_nine_eleven_ver1_xlg.html))



Obrázek 14: Bushovi je oznámen teroristický útok (2.letadlo)  
([http://cdn.historycommons.org/images/events/295\\_card\\_tells\\_bush2050081722-9210.jpg](http://cdn.historycommons.org/images/events/295_card_tells_bush2050081722-9210.jpg))



Obrázek 15: Bush po oznámení o náletu 2. letadla  
([http://www.smh.com.au/ffximage/2004/07/28/fahrenheit911\\_wideweb\\_430x252.jpg](http://www.smh.com.au/ffximage/2004/07/28/fahrenheit911_wideweb_430x252.jpg))