

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**Fenomén českého dokumentárního filmu – obecný vývoj a zlomové momenty
dokumentaristické zkušenosti Heleny Třeštíkové**

Bakalářská práce

Vypracovala: Katarina Chalupková
Vedoucí práce: Mgr. Vojtěch Rynda
Praha 2011

Čestně prohlašuji, že předkládanou bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze na základě uvedených pramenů, elektronických zdrojů a informací získaných z rozhovorů. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 22. června 2011

.....
podpis autorky

Poděkování

Na tomto místě bych se chtěla poděkovat režisérce Heleně Třeštíkové za její vstřícnost a ochotu stát se součástí mé bakalářské práce. Zároveň bych se chtěla poděkovat za podporu a trpělivost svému vedoucímu práce, Mgr. Vojtěchovi Ryndovi. V neposlední řadě děkuji své rodině a všem blízkým lidem, co mi věří.

Shrnutí

Tato bakalářská práce si bere za cíl popsat vývoj fenoménu českého dokumentárního filmu od prvních nesmělých kroků na konci 19. století přes postupný rozvoj jeho forem a přístupů až do současného stavu jedno desetiletí po přelomu tisíciletí. Pro tento účel se dokumentární film chápe ve smyslu pojetí skotského dokumentaristy Johna Griersona jakožto „tvořivá interpretace reality“. Jelikož dokumentární tvorba je celosvětový fenomén a jednotlivé národní směry se ovlivňují, krátce se popisuje jeho obecný vývoj a stěžejní tvůrčí přístupy. Obecně začal časem převládat důraz na autorské zpracování žité lidské zkušenosti. Dokumentární film je fenomén, při jehož rozboru nelze nehledět na sociokulturní a politickoekonomické okolnosti. Z tohoto důvodu se bakalářská práce průběžně věnuje charakterizaci dobových událostí s ohledem na české prostředí. Pro hlubší pochopení fenoménu dokumentární tvorby tato práce rovněž obsahuje rozbor dokumentaristické zkušenosti významné představitelky českého dokumentární tradice, režisérky Heleny Třeštkové, jež byla získána prostřednictvím interpretace biografického vyprávění a rozhovorů. Uprostřed zájmu stojí její autentický pohled na rozhodující okamžiky jejího profesionálního života a na to, jak vnímá český dokumentární film a jeho vývoj.

Abstract

In this thesis the author aims to describe the progression of a phenomenon of Czech documentary film from its first diffident steps at the end of 19th century through gradual development of its forms and approaches till the current state a decade after the turn of the millennium. For this purpose a documentary film is conceived as 'a creative interpretation of the reality' in the sense of John Grierson's understanding. Documentary production is global phenomenon and individual national schools influence each other and hence there is included a short characterization of its general development and its fundamental creative principles. Gradually the emphasis upon authorial processing of lived authentic experience prevailed. The analysis of documentary film is impossible without considering contemporary sociocultural, political and economical circumstances. Therefore, this thesis keeps drawing its attention to the description of contemporary events with the main respect to the Czech surroundings. To deepen the understanding of documentary production the author also includes the analysis of Helena Trestikova's experience of being documentary director that was acquired through the interpretation of biographic narration and interview with her. She is one of the most significant representatives of Czech documentary tradition. In the middle of author's interest stands her authentic view of turning moments of her professional life and of her perception of Czech documentary film and its progression.

OBSAH

1. <u>Úvod</u>	8
2. <u>Historický přehled</u>	10
2.1 Co je dokumentární film?	10
2.2 Vývoj dokumentárního filmu ve světě	11
2.3 Český dokumentární film	14
2.4 Počátky dokumentárního filmu v českém prostředí	14
2.5 Český dokumentární film v meziválečném období	15
2.5.1. Dokumentární film jako obchodní záležitost a evropský předvoj	15
2.5.2. Nástup českého avantgardního hnutí a zvuku	17
2.5.3. První organizační prvky českého dokumentárního filmu	18
2.6 Český dokumentární film a druhá světová válka	19
2.6.1. Předválečná léta v německém ohrožení	19
2.6.2. Český dokumentární tvorba v průběhu druhé světové války	21
2.7 Poválečná léta v českém dokumentárním filmu	22
2.8 Komunistický režim a český dokumentární film	23
2.8.1. Český dokumentární film profituje z uvolnění společenského klimatu	24
2.8.2. KSČ normalizuje rozšafné společenské klima	28
2.8.3. Český dokumentární film ztrácí nepřítele	30
2.9 Televizní prostředí nabízí útočistě a český dokumentarismus se po převratu mění	31
2.10 Český dokumentární film v novém tisíciletí	34
2.10.1. Sbližování se se světem	35
2.10.2. Podporuje opravdu Česká televize dokumentární film?	35
2.10.3. Přichází nová generace	36
3. <u>Dokumentaristická zkušenost Heleny Třeštíkové</u>	39
3.1 Proč Helena Třeštíková?	39
3.2 Návrh výzkumu	40
4. <u>Zlomy dokumentaristické zkušenosti Heleny Třeštíkové a její pohled na dokumentární film</u>	46
4.1 Začátky s dokumentárním filmem	48
4.2 Rozhodnutí věnovat se časoběrné metodě	49
4.2.1. Další časoběrné projekty	51
4.3 Dokumentární film obecně, specifika časoběrné metody	52

4.4 Vnímání českého dokumentárního filmu	55
4.5 Shrnutí a kritika výzkumu	57
5. <u>Závěr</u>	59
6. <u>Bibliografie</u>	62
7. <u>Seznam příloh</u>	70
8. <u>Jmenný rejstřík</u>	71

1. Úvod

„Účinnost dokumentárního filmu spočívá v tom, co nedokáže film hraný: ve svědectví o životě skutečných lidí a událostí, v momentech a situacích života vybraných tak, že jedinečně a neopakovatelně vypovídají za ostatní“¹

Slova významného představitele české kinematografie, Vojtěcha Jasného, odkazují na nejsilnější stránku dokumentárního filmu v obecném smyslu a to poukazovat a přibližovat zkušenost ostatních lidí, kteří nejsou profesionálními herci, ale „jen“ žijí svůj život. Tato tradice se rozvíjí v podstatě od chvíle, kdy poprvé uzřela světlo světa kinematografie sama. Dokumentární film, který má v ní zvláštní postavení pro svůj dvojaký postoj k okolnímu světu - filmová manipulace kamerou, autorská interpretace na jedné straně a záznam skutečné žité zkušenosti, nevymyšlená témata na straně druhé - nikdy nepatřil mezi filmové formy hlavního proudu. Dlouhé období se spojoval s experimentálními filmovými tendencemi. Nicméně, v současnosti lze pozorovat využití dokumentaristických metod a zásad v jiných filmových formách a růst zájmu o samotnou dokumentární tvorbu.

Lze předpokládat, že tomu není jinak ani v případě českého dokumentarismu. Cesta dokumentarismu od těchto prvních momentů k Jasného popsání jeho účinnosti z přelomu tisíciletí byla v českém prostředí kostrbatá a je možná ještě kostrbatější od jeho slov do současnosti.

Mým záměrem je v rámci bakalářské práce popsat vývoj fenoménu českého dokumentárního filmu od prvních nesmělých kroků na konci 19. století přes postupný rozvoj jeho forem a přístupů až do současného stavu po přelomu tisíciletí. Pro tento účel se dokumentární film chápe ve smyslu pojetí skotského dokumentaristy Johna Griersona jakožto „tvořivá interpretace reality“. Jelikož dokumentární film je celosvětový fenomén a jednotlivé národní přístupy se ovlivňují, krátce popisuji jeho obecný vývoj a stěžejní východiska, k čemuž se na určitých místech vracím i v průběhu přehledové části pro získání hlubšího pochopení českého dokumentarismu. Obecně začal časem převládat důraz na autorské zpracování žité lidské zkušenosti. Dokumentaristé se považují nejen za pouhé výrobce záznamů, ale umělecké zpracovatele sociální skutečnosti. Další silnou tendencí je snaha filmem ovlivňovat či upozorňovat diváky na sociokulturní a politickoekonomické okolnosti, v nichž žijí.

Dokumentarismus v českém prostředí měl nelehké začátky a v podstatě až třicet let od příchodu

¹ Jasný, Vojtěch: Život a film, Národní filmový archiv, Praha, 1999. Strana 198 – 199.

kinematografie lze zaznamenat výraznější projevy. Abych pochopila jeho současný stav, soustředuji se na hlavní tendence a důležité momenty² v rámci jeho historiografie, což samozřejmě nelze dokázat bez jakékoli souvislosti s dobovým sociokulturním a politickoekonomickým vývojem na území současné České republiky. Dokumentární tvorba se vyvíjí v polaritě subjektivních a objektivních předpokladů, to znamená v napětí mezi tvůrčími předpoklady a celospolečenskou situací. Dlouhá léta byla jenom nástrojem buržoazní, nacistické či komunistické propagandy a žila jenom ze své podstaty díky několika nadšencům. Nicméně, český filmový dokument kromě útisku, který většinou souvisel s potlačováním celé společnosti, zažíval i plodné chvíle. Nejzářivějším příkladem je období nové vlny v šedesátých letech. Po nepřírozeném úpadku v sedmdesátých let a radikální změně poměrů na konci let osmdesátých, se český dokumentární film dostává do doby moderní, kdy o jeho osudu a povaze vedle veřejnoprávní televize, jednotlivých tvůrců rozhodují taky soukromé producentské společnosti a různé instituce založené za účelem jeho podpory.

Abych dosáhla komplexního zachycení všech zřetelů české dokumentární tvorby, rozhodla jsem se tuto práci doplnit o rozbor autentické zkušenosti konkrétní představitelky české dokumentární tradice. V rámci druhé části se tak zaměřuji na tvorbu režisérky filmových dokumentů, Helenu Třeštíkovou, která již přibližně čtyřicet let dokumentaristickou kamerou zachytává ony Jasného „svědectví o životě skutečných lidí a událostí“. V kontextu české i evropské dokumentaristiky má tato tvůrkyně osobité postavení, jelikož se dlouhodobě věnuje neobvyklé časosběrné metodě. Zajímá mě její autentický pohled na rozhodující okamžiky jejího profesionálního života a na to, jak vnímá český dokumentární film. Výzkum, který je předkládán v rámci této bakalářské práce je založen na metodě biografického vyprávění samotné režisérky a následném rozhovoru s ní.

² „Spíše než obhajovat definici, jež se snaží jednou provždy stanovit, co je a co není dokumentární film, je třeba vnímat nové příklady, typické formy a tvůrčí změny, odrážející rozsáhlý prostor, v jehož rámci dokument pracuje a vyvíjí se. Vzory jsou velice užitečné, chceme-li určitý dokument definovat, neboť nám poskytují příklady obecně platných vlastností či rysů, jež poté není třeba znovu zmiňovat.“ In Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strana 35.

2. Historický přehled

2.1 Co je dokumentární film?

Určit neměnnou a všeobjímající definici fenoménu dokumentárního filmu je nesmírně obtížný, ne – li nemožný úkol. Tento proměnlivý jev má mnoho aspektů a souvisí s rozličnými společenskými disciplinami. Změny v jeho chápání probíhají z různých důvodů, které lze shrnout do čtyř oblastí: společenské a organizační instituce, tvůrčí úsilí filmařů, trvalý vliv vzorových filmů a očekávání diváků¹. Dokumentární tvorba se vyvíjí v polaritě subjektivních a objektivních předpokladů, to znamená v napětí mezi tvůrčími předpoklady, jejich technickými podmínkami a celospolečenskou situací.

Pro potřeby bakalářské práce budeme dokumentární film² tedy chápat jakožto „tvořivou interpretaci reality“. „Když se zamyslíme nad těmito třemi slovy, tak si uvědomíme, že obsahují na jedné straně subjekt autora („tvořivá“), objektivní skutečnost („realita“) a jejich vzájemný vztah v slovu interpretace“³. Jinými slovy se jedná o autorské zpracování konkrétního výřezu sociální reality, tedy žité zkušenosti skutečného člověka nebo skupiny. Sociální realitu budeme chápat jako prostor, který existuje nezávisle na nás⁴ a „...který nás neuvěřitelně přesahuje a máme, co dělat, abychom se jej zmocnili a nějak jej byli s to zvládnout. Hlavně tedy ve vztahu k člověku by měl být dokumentarista velice choulostivý a velice opatrný, aby neporušil tyto jemné sféry, aby nenadělal nějakou škodu“⁵.

¹ Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strana 35.

² „Jak je známo, označení dokumentární film použil první raz John Grierson roku 1924 v recenzi Flahertyho inscenovaného dokumentu Moana v novinách New York Sun. Slovo dokumentární se do té doby užívalo na označení cestopisů (...) tzv. pohlednicových filmů a sám Grierson při přenesení významu na Flahertyho dílo jej označil za „neohrabané“.“ In Mihálik, Petr: Vymedzenie pojmu dokumentárny film a jeho problematika. In: Bartko, Fedor (ed.): Dokumentárny film ako odraz doby (Zborník z teoretického seminára), Osvetový ústav, Bratislava, 1987. Strana 11. Přeložila autorka bakalářské práce.

³ Plítková, Marcela: Dramaturgia dokumentárneho filmu. In: Bartko, Fedor (ed.): Dokumentárny film jako odraz doby (Zborník z teoretického seminára), Osvetový ústav, Bratislava, 1987. Strana 30. Přeložila autorka bakalářské práce.

⁴ Pojem sociální realita chápeme jako skutečnost, jenž je vytvářena v rámci společenských procesů, přičemž pojem realita je vymezen jako „vlastnost náležícím jevům, kterým přisuzujeme existenci nezávislou na naší vlastní vůli“ (Berger, Peter, Luckmann, Thomas: Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii vědění, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, 1999.).

⁵ Balco, Vlado: Mravné hodnoty človeka. In Ingrid, Brachtlová (ed.): Základná dokumentárna škola (Cyklus tvorivých dielní pre tých, ktorých zaujíma dokument), Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava, 2001. Strana 7. Přeložila autorka bakalářské práce.

Dobře doplňující definici, která poukazuje i na odlišnost dokumentárního filmu od jiných filmových forem, podal Bill Nichols, který uvedl, že „dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa“⁶.

2.2 Vývoj dokumentárního filmu ve světě

Dokumentární film vznikl v podstatě ve stejnou dobu jako kinematografie samotná. Za první filmové tvůrce se považují francouzští bratři Auguste a Louis Lumièrové, kteří dne 28. prosince 1895 v pařížském Grand hôtele veřejně promítali své první snímky⁷. Dalším průkopníkem byl George Méliès. Při jedné své projekci dílem náhody objevil filmový trik a začal jej soustavně rozvíjet. Další větví vývoje tohoto technického zjevení, které dokázalo podat věrné zobrazení pohybu, spočívalo ve vědeckém využití, jehož průkopníky byli Jan Evangelista Purkyně a Étienne Jules Marey. Tímto se od samého začátku rozlišuje kinematografie na tu, která se snaží o věrné zaznamenání světa kolem nás a tu, která vytváří fantazie. Nicméně, „pionýři filmu neměli v úmyslu vytyčit směr tehdy ještě neexistující tradici. Toužili především zkoumat možnosti kinematografie, objevovat nové postupy a nevyzkoušené formy. Některé z těchto snah pak krystalizovaly do podoby, kterou nyní nazýváme dokumentárním filmem“⁸.

Před a po první světové válce (1914 - 1918) měl dokumentární film informativní či publicistické poslání. Ve vrcholném času avantgardního hnutí dvacátých let se rozvíjely různé přístupy, které poukazovaly na umělecké hodnoty dokumentarismu a zároveň se snažily určit jeho výměr a postavení v rámci kinematografie a společnosti. V roce 1922 uvádí Robert Flaherty snímek *Nanuk, člověk primitivní*, jež se pokládá za zásadní, jelikož prolomil hranici mezi pouhým filmovým záznamem a tvůrčím zpracováním. Ve stejnou dobu Dziga Vertov v Sovětském svazu pronikl díky experimentům s technickým možnostmi kamery a montáže pod povrch skutečnosti a odhalil tak pravdu

⁶ Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strana 34.

⁷ „Bratři Lumièrové považovali kinematografii pouze za technický vynález. Brali ji za hotovou věc, která se již nebude nijak vyvíjet. (...) Zatímco Lumièrové točili spíše dokumenty, které ukazují skutečnost, Méliès využil svých divadelních a kouzelnických zkušeností a vnesl do kinematografie efekty, filmové triky a hraný děj.“ Dostupné na URL: http://cs.wikipedia.org/wiki/Auguste_a_Louis_Lumi%C3%A8rov%C3%A9, citováno dne 16.3. 2011.

⁸ Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strana 136 - 137.

sovětské revoluce. V tomto období představil i svou koncepci dynamické řeči autentického skutečnosti a jejího „přistižení při činu“ ve snímku *Filmové oko* (1924). Na začátku 30.let, John Grierson vydává v Anglii manifest víry v sílu dokumentárního filmu, jež zachytává skutečné lidi v jejich autentické žité zkušenosti. Britská škola „...dospěla k pojetí dokumentarismu jako svérázné umělecké filosofie, která chce nejen ukazovat a zaznamenávat, ale vykládat a hodnotit skutečnost, a zejména studovat místo člověka v dané sociální realitě“⁹. Takovéto sociologické zaměření inspirovalo americkou školu Frontier films, která zobrazovala rozpory amerického způsobu života, čímž podávala ostrou kritiku kapitalismu. Samostatnou kapitolou soudobé dokumentaristiky byl angažovaný Holanďan Joris Ivens, který jezdil s kamerou na místa konfliktů a používal ji jako nástroj boje proti bezpráví ve společnosti. Jeho angažovaný styl předchází aktivní kameru, která chce společnost měnit a která je v současnosti poměrně často využívaná. Dalšími zásadními snímky byly *Nic než hodiny* (1926) Itala Alberta Cavalcantiho či *Symfonie velkoměsta* (1927) od Němce Waltera Ruttmanna. Podobu dokumentární tvorby na konci třicátých let nenávratně pozměnil revoluční nástup zvukového filmu. Autorský záznam určitého výřezu skutečnosti bylo možno nejen vidět, ale i slyšet.

Zatímco se v průběhu druhé světové války opět zvýrazňuje publicistická a propagandistická funkce dokumentárního filmu, po 1945 se tvůrci vrátili k předválečným koncepcím a rozvíjeli je v dobových společenských a technických podmínkách. Použití lehkých ručních kamer s možností synchronního nahrávání umožnilo točit v terénu - přímo zkoumat sociální herce v běžném prostředí. V Anglii vzniká v polovici padesátých let hnutí free cinema, jež navázalo na předváleční sociologický přístup. Na konci padesátých let vznikly nové přístupy inspirované myšlenky Griersona a Vertova, v Americe direct cinema a ve Francii cinéma vérité¹⁰. Režiséři direct cinema se snažili, aby diváci ani protagonisté netušili o přítomnosti kamery, respektive nebrali vliv přítomnosti kamery na jejich chování v potaz. Zástupci cinéma vérité zastávali naopak názor, že přítomnost kamery nenávratně mění chování protagonistů a vnímání diváků. Jejich sílu a vliv na tehdejší kinematografii dokazuje i skutečnost, že tyto postupy v šedesátých letech inspirovaly hraný film evropské nové vlny.

V sedmdesátých a osmdesátých letech přichází nová generace. Dokumentární film se otáčí do minulosti. Prostřednictvím archivních filmových materiálů a současných rozhovorů dodávají minulým a aktuálním tématům novou perspektivu. Ovšem, již nehledí na dějiny shora, začíná být zvyklostí

⁹ Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1968. Strana 8. Bill Nichols podkopává tento tradiční pohled na začátky dokumentárního filmu prohlašujíc, že až John Grierson skutečně tvořil dokumentární film jakožto organizovanou a filosoficky propracovanou složku soudobé kinematografie.

¹⁰ Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strana 136 - 137.

ukazovat je zezdola, tak, jak je viděli a prožívali obyčejní lidé. Objevuje se i tendence aktivně měnit společnost. Výrazným činitelem ve vývoji dokumentárního filmu je nástup televize, která ovlivňuje jak jeho obsah tak formu. Umělecká dimenze jde spíš do pozadí a vznikají různé komerční formy na hranici s dokumentárním filmem (například reality show, filmy o filmu). Lehké kamery a počítačová editace otvírají v rámci nejen dokumentárního filmu cestu masám nadšenců. Hranice mezi hranou a nehranou kinematografií se čím dál víc stírá. Každý tvůrce používá metodu, která nejvíc odpovídá jeho myšlence a která nejúčinněji přesvědčuje diváka o její autentičnosti. Je důležité si přitom uvědomit, že autentický neznamena pravdivý¹¹. Jinými slovy, dokumentární film by neměl odvozovat svůj status jenom od autentičnosti. Ve hře je i poctivost tvůrce a pravdivost jeho díla. V současné době se tak v kvantu různorodých audiovizuálních výstupů dostává do popředí otázka tvůrčí etiky.

V současné postmoderní době nového tisíciletí, dokumentární film jako každá jiná umělecké forma hledá nové metody, zvláště, co se týče práce s novým virtuálním prostorem. „V době, kdy hlavní média dokola omílají stále tytéž příběhy o stejných tématech, kdy jim nové formální postupy připadají příliš odvážné, kdy bývají zavázány mocným sponzorům s jejich politickými programy a restriktivními požadavky, je právě nezávislá dokumentární film tím, co přináší neotřelý pohled na světové události a vypráví se záplem a živou obrazností příběhy, jež rozšiřují zúžené obzory a otevírají nové možnosti“¹². Bill Nichols zároveň upozorňuje, že vznik nových digitálních forem nelze vylíčit jako přímé pokračování tradice dokumentárního filmu. Jedná se spíš o technologický posun, který určitě má a bude mít vliv na tendence dokumentárních tvůrců, ovšem, naplnění samotné koncepce dokumentárního filmu neovlivní. „Příbuzná média si vyměňují konvence a navzájem si předávají tvůrčí postupy. Webové stránky jako YouTube a Facebook brzy získají vlastní historii a teorii, jako před nimi fotografie“¹³.

¹¹ Plítková, Marcela: Dramaturgia dokumentárneho filmu. In: Bartko, Fedor (ed.): Dokumentárny film jako odraz doby (Zborník z teoretického seminára), Osvetový ústav, Bratislava, 1987- Strana 34.

¹² Nemožno ovšem zapomínat na to, že existují i organizace na podporu nezávislého dokumentárního filmu, např. různé instituty a nadace, které významně ovlivňují podíl natočených filmů. Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strany 21 a 38 – 39.

¹³ Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strana 15.

2.3 Český dokumentární film¹⁴

Český dokumentární film nebyl dlouho znám ve světě. Velká část jeho historie se odehrávala v izolaci od světových událostí, které se jej dotkly až když nějakým způsobem ovlivňovaly život celé české společnosti. Vůči světovým tendencím od svých začátků zaostával. Navzdory tomu se čeští autoři snažili osvojit si výsledky zahraničních experimentů a zároveň hledat vlastní způsob vyjádření. Tímto se postupně formoval český dokumentární film do dnešní podoby. V českém prostředí se „dokumentaristika považuje za solidní řemeslo, jde o službu, stav ducha a lidské bytosti“¹⁵. V této práci se budeme pohybovat v rozhraní 1898 – 2009. Rok 1898 je pochopitelný, jedná se vůbec první uvedení českého filmu. V roce 2009 Česká republika slavila dvacet let od pádu komunistického režimu.

2.4 Počátky dokumentárního filmu v českém prostředí

Snaha zachytit a reprodukovat pohyb se vztahuje k lidstvu od jeho počátků. Příchod kinematografie tuto tendenci výrazně rozvinul. První zmínka o českém filmu, chápaném ve smyslu snímku natočeném v Čechách a českými filmaři¹⁶, je ze dne 23. června 1898, tedy nedlouho po projekcích bratří Lumièrů. Toho dne Národní listy podaly zprávu o tom, že v rámci architektonické výstavy se jako atrakce Český kinematograf předvádí řada živých obrazů. Konkrétně šlo o *Sv. Jánská pouť v česko – slovanské vesnici, Polední výstřel* či *Purkyňovo náměstí na královských Vinohradech*¹⁷. Organizátory byli podnikateli a zaměstnanci pražského stavebního úřadu byli Josef František Pokorný a Jan Kříženecký, jehož kinematograf zaujal natolik, že v natáčení Lumiérovým přístrojem pokračoval. První český filmový tvůrce „svou misi viděl v zachycování jedinečných momentů přítomnosti, které by jinak zanikly.“¹⁸ Ovšem, Kříženecký a pár jeho kolegů tvořili osamocně a tak se rozvoj české kinematografie opožďuje vůči zahraniční expanzi.

Počátkem 20. století je zřetelný příklon k dokumentárnímu formě. Diváci měli možnost vidět vzdálené kraje, osobnosti či události, které by na vlastní oči nikdy vidět nemohli. Podoba i záměr

¹⁴ V rámci této bakalářské práce mluvím pouze o českém dokumentárním filmu, navzdory tomu, že současná Česká republika se dlouhou dobu vyvíjela jako jeden státní útvar se současnou Slovenskou republikou.

¹⁵ Štoll, Martin: *Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fictional film*, Malá Skála, Praha, 2000. Strana 7. Přeložila autorka bakalářské práce.

¹⁶ Bartošek, Luboš: *Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, Mladá fronta, Praha, 1985.. Strana 24.

¹⁷ Navrátil, Antonín, dědicové: *Cesty k pravdě a lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2002. Strana 19. Ukázka výtisku Národních listů z tohoto dne a úplný přepis textu zprávy viz v příloze 1.

¹⁸ Štoll, Martin: *Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fiction film*, Malá Skála, Praha, 2000. Strana 8. Text přeložila autorka bakalářské práce.

tehdejší kinematografie byly jednoduché, protože diváci byli ohromeni už jen tím, že se obraz hýbe a je tak neuvěřitelně podobný jejich žité zkušenosti. Navzdory tomu byly počátky českého národního hraného i nehraného filmu těžké. Centralismus tehdejší rakousko – uherské vlády Františka Josefa I. potlačoval v podstatě jakoukoli snahu o svébytný kulturní rozvoj jednotlivých národů. Film byl spíš na periferii kulturních proudů a jeho existence závisela od obětavosti jednotlivců.

Až 1. květnu 1911¹⁹ byla založena první profesionální výrobní Kinofa, která dosahovala úspěchů i v zahraničí²⁰. Jejím majitelem byl zkušený filmař Antonín Pech. Na začátku první světové války Kinofa zanikla a jejího odkazu se chopila společnost stavitele Václava Havla, Lucernafilm zaměřující se na propagační aktualitám a reportážím. V roce 1910 vznikla další společnost Illusionfilm, která se pod vedením Aloise Jalovce a Františka Tichého orientovala na filmové aktuality, čímž položila základy české filmové publicistiky. Architekt Max Urban založil v roce 1912 další výrobní společnost podobným zájmem, společnost Asum. Poněvadž v té době neexistovala opravdu silná vůdčí osobnost, společností se spíš nedařilo. Jejich další vývoj umlčela válka.

2.5 Český dokumentární film v meziválečném období

2.5.1 Dokumentární film jako obchodní záležitost a evropský předvoj

Zásadním mezníkem byl rok 1918 jakožto konec první světové války a vznik První republiky. Politicky proběhla léta 1918 až 1920 ve znamení boje o směřování nového státu. Do opozice se dostali zastánci uspořádání inspirovaného Říjnovou revolucí a nově vzniklá buržoazní vláda. Po válce narostla nezaměstnanost, protože se vojáci vrátili z fronty a republika odkázaná na zahraniční úvěry nezvládala přechod z válečného do mírového hospodářství. „Neurovnanost poválečných poměrů se výrazně projevila v mladém oboru československého filmového podnikání, slučujícím aspekty ekonomicko – průmyslové s aspekty kulturními“²¹.

Poválečné období někteří teoretici označují jako „překotné a zmatené léta puberty“²². Navzdory

¹⁹ Bartošek, Luboš: *Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, Mladá fronta, Praha, 1985. Strana 37. Někteří autoři uvádějí jiné datum, například Antonín Navrátil ukládá dobu vzniku této první profesionální výrobní společnosti do období kolem roku 1908 (Navrátil, Antonín: *Vývoj českého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1968. Strana 12.*), což podle Luboše Bartoška je obdobím založením kina Grand Biograph de Paris v Praze.

²⁰ Z dokumentárních snímků šlo o přírodní film *Svatojánské proudy* (1912), jež dosáhl uznání na Mezinárodní fotografické a filmové výstavě ve Vídni v 1913. Filmovou reportáž *Šestý slet všesokolský v Praze* (1912) se podařilo prodat do šestadvaceti krajín včetně Spojených států amerických. Navrátil, Antonín: *Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968. Strana 12.*

²¹ Bartošek, Luboš: *Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, Mladá fronta, Praha, 1985, 424. Strana 59.

²² Navrátil, Antonín, dědicové: *Cesty k pravdě a lži: 70 let československého dokumentárního filmu*, Akademie múzických

tomu, že vztah nového státu k rozvoji filmového umění byl spíš lhostejný, filmové podnikání zažívalo nevšedního rozmachu kvůli klamné vizi rychlého výtěžku. Situace dokumentárního filmu byla bezútěšnější, protože nesliboval tak převratné zisky a kina o něj ztrácely zájem kvůli jeho nízké úrovni. Až na několik vzácných snímků o Tomáši Garrigue Masarykovi, Karlovi Čapkovi a jiných prvorepublikových symbolech, dokumentární film společně s filmovým zpravodajstvím ukazovaly senzačnosti obohnané buržoazní ideou státotvornosti, která lavírovala mezi vzrušenými hesly a nepravdami, což nám dnes nabízí spíš zkreslený obraz tehdejšího života.

Postupně se ukázal potenciál zpravodajského filmu, filmového týdeníku, školního a instruktážního filmu. Nicméně, využívá jej soukromý a komerční sektor, jelikož stát jeho existenci přehlížel. Dokumentární film byl složkou obchodu a jeho vývoj se v této době řídil heslem „kdo platí, ten poroučí“. Nedostávalo se mu žádné mimořádné výrobní, programové natož tvůrčí péče²³. Antonín Navrátil se dokonce domnívá, že se ve dvacátých letech vyvinul prohlížející postoj vůči dokumentárnímu filmu²⁴. „Čeští režiséri dvacátých let považovali – až na několik málo výjimek – film jen za prostředek statické registrace toho, co se dalo před kamerou, zatímco vyspělí umělci světové kinematografie již dávno věděli, že filmová fotografie a kameramanský výtvarný projev není pouhý mechanický záznam, nýbrž aktivní složka uměleckého díla, specificky filmový a tedy i emocionální prostředek. Výtvarná kultura jejich filmů měla pak zpětný vliv i na samu dramaturgii, tedy na volbu a strukturu námětu, a na vztah diváka k filmovému dílu jako k uměleckému projevu.“²⁵.

V roce 1921 Miloš Havel sloučením jiných výroben zakládá společnost AB, která počátkem třicátých let získává vlastní moderní ateliéry na pražském Barrandově²⁶, které napomohly české filmové tradici zviditelnit se v kontextu světové kinematografie. Nicméně, ve dvacátých letech český dokumentární film prožíval „období skromných pokusů o prozkoumání této metody“²⁷. Nepodobně

umění v Praze, Praha, 2002. Strana 27.

²³ Jisté úsilí o organizaci v těchto letech proběhlo, ale bez většího úspěchu. V 1918 vznikl Československý film, jež měl fungovat na národní úrovni, ale po roce zanikl. Další firma Bratři Deglové kolem sebe koncentrovala šikovné filmové nadšence a dosahovala žánrové pestrosti. Dokonce se pokusili o vypracování filmového zeměpisu Československa. Dramaturgické snahy měl týdeník Elektajournal, výrobní na podporu školního filmu (Antroposfilm, Comeniusfilm, Masarykův lidovýchovný ústav) a na podporu vědeckého filmu, Československá společnost pro vědeckou kinematografii, jejíž tvůrce Vladimír Úlehla svým celovečerním snímkem Pohyb rostlin (1928) získal mezinárodní uznání. Paradoxní je přijetí predikátu kulturně výchovného filmu jakožto snímku, který posiluje národní solidaritu a občanskou odpovědnost a sebevědomí. Takovýto film byl zbaven dávky ze zábavy, ale byla to motivace příliš malá na to, aby byla účinná. Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968. Strany 19 - 22.

²⁴ Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968. Strana 18.

²⁵ Bartošek, Luboš: Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945), Mladá fronta, Praha, 1985. Strana 71.

²⁶ Dostupné na URL: http://cs.wikipedia.org/wiki/Barrandov_Studio, citováno dne 16.3. 2011.

²⁷ Navrátil, Antonín, dědicové: Cesty k pravdě a lži: 70 let československého dokumentárního filmu, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2002. Strana 38.

tomu ve světě dokumentarismus, jimž procházela avantgardní vlna²⁸, zažíval svůj rozkvět. Robert Flaherty uvedl zásadní snímek *Nanuk, primitivní člověk* (1922) a dokumentarismus se v této době stává předmětem teoretických úvah a organizačních snah. Dziga Vertov představuje svou koncepci „přistižení života při činu“ a John Grierson se vedle vlastní tvorby snaží organizačně uchopit dokumentární film jakožto prostor sociologické syntézy rozmanitých tendencí.

2.5.2 Nástup českého avantgardního hnutí a zvuku

Do českého prostředí přišla avantgarda, jež dokumentární film posunula od řemeslné výroby k umělecky tvůrčí činnosti, až ve třicátých letech. Nešlo o záležitost celého filmového spektra. Naopak, vycházela z aktivity několika povětšinou levicově orientovaných intelektuálů. Dalším výrazným činitelem ve třicátých letech byl nástup zvuku jakožto nového filmového vyjadřovacího prostředku. Navzdory tomu, že první zvukový film byl představen v českém prostředí již v roce 1929²⁹, české společnosti nadále vyráběly nezajímavé němé dokumentární filmy s titulky. Zvukový film znamenal prodražení výroby a tak byl spíš hrozbou. Komentáře a zvuková mixáž se začaly užívat prakticky až po roce 1935. Ve zvukové éře se rozvíjela obohacující spolupráce filmařů s různými umělci, zejména spisovateli, kteří propůjčovali svůj hlas v komentářích, které většinou i napsali.

Prvním českým avantgardním filmem byla *Bezúčelná procházka* (1930) v ulicích Prahy režiséra Alexandra Hackenschmieda. Dalším avantgardistou byl Jan Kučera, který se ve filmu *Burleska* (1933) inspiroval Vertovovou teorií montáže. Otakar Vávra, který se později stal známým režisérem celovečerních historických snímků, začínal s experimentálním filmem *Světlo proniká tmou* (1931) a typicky avantgardním filmem *Žijeme v Praze* (1934)³⁰, jež ukazuje jeden den života obyvatel Prahy. Dalšími avantgardními snímky byli díla Čenka Zahradníčka *Ruce v úterý*, *Příběh vojáka* (oba 1934) a dále film členů fotoskupiny Levá Fronta *Napříč Prahou* (1935), který jako jediný spojoval moderní formu a pokrokové názory, čímž naplnil snímek autentickými znaky hrozby fašismu a války.

Mimo polaritu komerčního filmu a umělecké avantgardy stál jeden režisér, jehož dílo je podstatnou součástí nejen české kinematografie. Karel Plicka natočil v roce 1933 romantickou a

²⁸ Filmová avantgarda vznikla v dvacátých letech ve Francii jako dadaismem inspirované hnutí průkopníků filmové řeči a nekonvenčního výrazu. Šla proti banálnímu zindustrializovanému a zkomercializovanému filmovému klišé. Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968. Strana 26.

²⁹ Projekce zvukového reklamního filmu proběhla 26. dubna 1929 v Ústí nad Labem. Často se uvádí, že premiéra zvukového filmu se odehrála v Praze, 13. srpna 1929. Dostupné na URL: <http://www.rozhlas.cz/severoceskyatlas/historie/zprava/576011> [AUDIO], citováno dne 30.3. 2011.

³⁰ Štoll, Martin: Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fiction film, Malá Skála, Praha, 2000. Strana 10. Přeložila autorka bakalářské práce.

zároveň odbornou etnografickou sondou do života slovenské vesnice s názvem Zem spieva, která místy připomíná Flahertyho tvorbu. Zároveň v sobě nese zárodky bystré kritiky sociální zkušenosti. „Na uměleckých hodnotách filmu se podíleli tři umělci, a podíl žádného z nich není možné chápat samostatně, ale pouze v nejužší souvislosti s přínosem druhých. Byl to Plicka jako kameraman a režisér, střihač Alexander Hackenschmied a skladatel František Škvor“³¹. Zatímco se ve světě považuje za nejlepší dobový dokumentární film, na domácí půdě byl přehlížen, přestože zde otvíral nové obzory.

2.5.3 První organizační prvky českého dokumentárního filmu

Ve třicátých letech československá vláda začala vnímat potenciál dokumentárního filmu jakožto nástroje vlastní propagace doma a v zahraničí. Začala jej tedy částečně podporovat, čímž zcela neuvědoměle připravovala půdu pro poválečné znárodnění československé kinematografie. Subvence měly nejdřív podobu kontingentního systému „který vázal počet dovážených celovečerních filmů v určitém poměru na počet filmů doma vyrobených, se při bojkotu amerických producentů a s tím souvisejícím zvýšeným dovozem z Německa začal po nástupu nacistů k moci a při počínající fašizaci německého filmu jevit jako přímá ideologická hrozba“³². V roce 1934 byl nahrazen registračním systémem, jež umožnil vznik registračního fondu, z něhož se přispívalo i na český dokumentární film, což jej poprvé nějakým způsobem organizovalo a regulovalo. Účinek podpor nenechal mezi filmovými producenty na sebe dlouho čekat. Společnost AB v roce 1935 zakládá kulturní oddělení orientované na experimentální a dokumentární výrobu. Podobu soudobého dokumentárního filmu ovlivňuje taky založení zvukového týdeníku Aktualita, který zejména pod vedením Jana Kučery kvalitativně rostl, a aktivita filmového oddělení Vojenského technického a leteckého ústavu (VTÚ)³³. Nové objektivní podmínky posílené prvky ze zahraničí, které podněcovaly umělecké tvůrčí schopnosti autorů, měly progresivní vliv. Ovšem, proměna byla pozvolná. Převládalo přesvědčení, že dokumentární film je jen krátký film před celovečerním hraným snímkem a požadovala se kvalita za málo peněz³⁴.

³¹ Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968. Strana 32.

³² Navrátil, Antonín, dědicové: Cesty k pravdě a lži: 70 let československého dokumentárního filmu, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2002. Strana 52.

³³ Vlastní produkce ministerstva národní obrany existovala již na začátku dvacátých let zejména ve formě jednoduchých instrukcí pro interní potřeby. Tvrdou školou armádního filmu si prošli třeba kameramani Jan Čuřík, Vladimír Novotný či režisér a organizátor Jiří Lehovec. Pod vedením umělce Jiřího Jeníčka v třicátých letech byla armádní filmová skupina předobrazem Studia Českého armádního filmu (ČAF). Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968.

³⁴ „Jak se to dříve dělalo? Všeobecně známou věcí je, že dodatek dříve vznikal, když celovečerní film měl příliš krátkou metráž...a bylo nebezpečí, že by majitel kina bručel. V takovém okamžiku rozhodovala se půjčovna, jež film prodává, nastavit program dodatkem, jakýmsi přívazkem...Dodatek tedy vznikal většinou takhle: máme celovečerní film, jenž je

Třicátá léta byla ale poklidným obdobím generace mladých autorů, kteří opouštějí formální experimenty a přibližují se k dokumentárnímu filmu tak, jak jej známe dnes. Uprostřed jejich zájmů stály mimo jiné i sociální problémy. Snažily se překonat zpátečnické vnímání dokumentárního filmu. Představitelem tohoto proudu je Jiří Weiss, jež v roce 1937 natočil snímek *Píseň o smutné zemi* o chudé Podkarpatské Rusi. Je pokládán za jeden z prvních českých sociálních snímků. Weiss dokázal točit snímky, které nebyly pouhou reklamou na stát, ale vyjadřovaly jeho čisté vlastenectví. Jeho snímky si dokázaly najít cestu k divákům. V husté atmosféře konce třicátých let se rozhodl emigrovat.

2.6 Český dokumentární film a druhá světová válka

2.6.1 Předválečná léta v německém ohrožení

Od roku 1935 vzrůstala politická expanze německého nacismu. Adolf Hitler vyměnil legální politické postupy za mocenské proklamace s jejich bezprostředními důsledky. „Proti duchu versailleské smlouvy vybudoval válečné letectvo a zavedl všeobecnou brannou povinnost. Toto opatření kvalifikovala v dubnu 1935 Rada Společnosti národů poprvé jako ohrožení míru“³⁵. Jedním z neblahých vyvrcholení této doby bylo podepsání mezinárodní smlouvy v noci mezi 29. a 30. září 1938³⁶ v Mnichově, která implikovala nové uspořádání Evropy³⁷. Dohoda anglického státníka Neville Chamberlaina, francouzského ministerského předsedu Edouarda Daladiera, italského politika Benita Mussoliniho a německého agresora Adolfa Hitlera uložila Československu, které přímo na jednáních nemělo svého zástupce, povinnost postoupit nacistickému Německu své pohraniční území obývané Němci. V měsících, které rozhodovaly o míru a osudu republiky, natáčela skupina pokrokových českých dokumentaristů angažovaný dokumentární film o dobových událostech s názvem *Krise* (1939). Na území Československa jej natáčela americká produkční společnost Frontier Films. Skutečnost, že

příliš krátký. Každým výdajem zmenšuje se případný zisk a zvětšuje se riziko. Tak víte co? Tady máte 500 metrů zbytků...a natočte na to něco, řekněme starou Prahu, Židovský hřbitov nebo tak něco, aby to moc nestálo. Operatér to natočí, nějak se to slepí dohromady, podloží se pod to nějaká hudba vypůjčená odjinud, z nějakého starého filmu - a dodatek je tu. Obecenstvo sice zívá a nadává, nadává a zívá, ale producentovi je to jedno: vždyť mu – a v tom má sto procentně pravdu – na takový dodatek kinomajitel nepřidá, a když už, tak mizivě malou částku, která zdaleka nemůže vyrovnat vysoký rozpočet krátkého filmu, má – li jen trochu vypadat k světu.“ (Jiří Weiss: O dodatecích a vůbec, kinorevue, roč. III, str. 32. In Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968. Strana 40.)

³⁵ Bartošek, Luboš: *Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, Mladá fronta, Praha, 1985. Strana 338.

³⁶ Kamenický Miroslav, Mrva Ivan, Tonková Mária, Valachovič Pavol: *Lexikón svetových dejín*, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 2001. Strana 120. Přeložila autorka bakalářské práce.

³⁷ Mnichovskou domluvou zaniká První republika a 1. října 1938 vzniká menší a slabší Druhá republika, která trvala jenom do 14. března 1939. Den poté vstupují německé vojska vstupem na české území zahájili německou okupaci. Dostupné na URL: http://cs.wikipedia.org/wiki/Druh%C3%A1_republika, citováno dne 30.3.2011

projekt vedl Američan Herbert Kline a jeho objednávku vyřizovali přímo v terénu čeští filmaři (například Alexander Hackenschmied), kteří by se tam za žádných jiných okolností dostat nemohli, umožnilo podat specifické obraz aktuálního dění.

Mezi dobové tvůrce se zařadil Jiří Lehovec, jež se v roce 1938 dostal k samostatní režii ve společnosti AB. Jeho tehdejší tvorba ohraničuje předválečnou dokumentaristickou tradici a současně reprezentuje významnou tendenci českého dokumentarismu, jež se ve společensky napjatých poměrech opakovaně rozvíjí. Jednalo se o snímky z vědeckého a technického světa. Jiří Lehovec své okouzlení nad tímto světem předvádí v umělecky kvalitních filmech *Divotvorné oko* (1939) a *Rytmus* (1941). Vedle jeho domovské pražské společnosti AB, jež se v tomto ponurém období snažila udržet si svébytnost navzdory nucenému podřizování se německým požadavkům, existovala další výrobná. Již od dvacátých let se ve Zlíně produkovali propagační filmy obuvnického gigantu Tomáše Bati. Opravdový tvůrčí rozvoj nastal po založení Bařova filmového ateliéru (FAB). Důvodem bylo šetření výrobních nákladů a ideologické zkulturnění města. Postupně se točí i jinak orientované snímky, například reportáže *Poslední léto TGM* (1937) a *Andrej Hlinka o sebe* (1938). Zlínská tradice našla své těžiště ve tvorbě školního a instruktážního filmu. Nejvýraznější osobností nejen na zlínské půdě byl Jaroslav Novotný, jehož tvorba založila školní film jakožto specifický druh dokumentárního filmu. Film byl ve Zlíně prostředkem osobního intelektuálního vyžití a jeho tvorba probíhala na kolektivním principu. Rozkvět FAB zastavila okupace. V utajení se však zlínskou výrobu dařilo nadále udržovat.

Česká dokumentární tvorba byla v tomto období vedena vyšším cílem. Začala objevovat svou společenskou a národní užitečnost a dnes již typickou poezii faktů a intimní kouzlo všednosti, které vyrostly z odkazu českého fejetonu Karla Čapka či Jana Nerudy. Toto směřování české tvorby souvisí s obecným posunem hledisek. Dříve dokumentárnímu filmu stačilo zajímavě ukázat neznámé kraje či exotické zvyky, senzační události. V tomto období se zajímá o skrytý smysl jevů, vykládá jej a propaguje. Zatímco se divokost Vertova a avantgardy rozpustila v konvenci průmyslové produkce, dál se rozvíjí Griersonova vize dokumentárního filmu jako prostředku sociologického poznání. Němečtí tvůrci přicházejí s koncepcí dokumentárního stylu jakožto nástroje propagandy s bombastickým efektem, jehož obludným dokladem je film Leni Riefenstahlové, *Triumf vůle* (1935).

2.6.2 Český dokumentární tvorba v průběhu druhé světové války

Za začátek druhé světové války se konvenčně považuje 1. září 1939, kdy německé jednotky vstoupily na polské území. „Druhá světová válka byla v určitém smyslu odvetou za první světovou válku. Ke konfliktu mezi národy přistoupil ideologický konflikt mezi diktaturami a demokraciemi“³⁸. Dopadem tohoto spojení ozbrojeného a ideologického konfliktu bylo umírání lidí nejen na frontách, ale i v koncentračních a zajateckých táborech.

Čeští dokumentaristé se ocitli mezi dvěma kameny. Němečtí okupanti je pobízeli do spolupráce na zpracování aktuálních témat prizmatem nacistické propagandy. Týdeník *Aktualita* byl nucena kooperovat na natáčení destrukce vesnice Lidice či na snímku *Tereziánský ráj*, který měl ukázat, jak humánní je koncentrační tábor v Čechách. Na druhé straně si čeští tvůrci chtěli uchovat osobitost své tvorby. Zaměřovali se proto víc na formální stránku. Za hodnotné díla z tohoto období lze považovat *Pražské baroko* (1939), *Svatý Jiří na Pražském hradě* (1939), *Věčná tma* (1940) či *Lidé v bílém doopravdy* (1941), jež zachytila citlivá kamera Jidřicha Brichtu. Náměty se čerpaly z historie a tradic české krajiny anebo se zaměřovaly na rady, jak si ulehčit život v průběhu války (například snímek Bohumila Vošahlíka *Brambor, král kuchyně*, 1944).

Navzdory tomu, že se český dokumentarismus nacistickým tématům bránil, visela nad ním hrozba celkové likvidace. Přežíval ze své podstaty, kterou nabyl v předválečném rozkvětu. Bohužel, se světovým vývojem ztratil kontakt. Velká Británie, Sovětský svaz a Spojené státy americké bojovaly dokumentárním filmem proti nacistické hrozbě s cílem mobilizovat své obyvatele. Navíc, zásadního významu nabylo filmové zpravodajství a jiné formy sdělování o ohavnostech války. Některé z těchto filmů se objevují v americké propagandistické kompilaci Franka Capry, *Why We Fight*. Do budoucnosti se však dokumentární film ve válce učí pohotovosti, rychlému zpracování a dovednosti točit v extrémních situacích.

V dubnu 1945 sovětské vojska obklíčily Berlín. 30. dubna pronikly do centra města, kde se v bunkru pod Říšským kancléřstvím zabil Adolf Hitler. „5. května vypuklo pražské povstání, které tři dny poté skončilo podpisem příměří a ústupem Wehrmachtu. Následující den vstoupily do Prahy sovětské jednotky, jež západně od města sváděly s Němci boje až do 11. května. Posledním bojem československých jednotek byla bitva o Břest, která se uskutečnila 7. května. Válka v Evropě skončila 8. května 1945, kdy vstoupila v platnost bezpodmínečná kapitulace německých ozbrojených sil“³⁹.

³⁸ Kamenický Miroslav, Mrva Ivan, Tonková Mária, Valachovič Pavol: *Lexikón svetových dejín*, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 2001. Strana 186. Přeložila autorka bakalářské práce.

³⁹ Dostupné na URL: http://cs.wikipedia.org/wiki/Druh%C3%A1_sv%C4%9Btov%C3%A1_v%C3%A1lka, citováno:

Pražské povstání bylo pro českou dokumentární tvorbu neopakovatelnou příležitostí filmovat povstání ještě před vypuknutím, kdy ještě napětí stoupalo. Z filmařů se stali samostatní a spontánní lovci historie, skvělou ukázkou je snímek Otakara Vávry *Cesta k barikádám* (1946).

2.7 Poválečná léta v českém dokumentárním filmu

Po válce se přirozeně objevily filmy s válečnou tematikou. Tvůrci experimentovali, jako třeba Alain Resnais ve snímku *Guernica* (1950) anebo sestavovali z jiné perspektivy snímky z nacistických materiálů. Šlo například o filmy *Nuit et brouillard* (*Noc a mlha*, Alain Resnais, 1955), *Sud Narodov* (*Nuremberg Trials*, Roman Karmen, 1946) či *The Life of Adolf Hitler* (Paul Rotha, 1961). Z českých tvůrců se válečné tématické věnuje například Václav Švarc ve snímku o koncentračních táborech *Nezapomeneme* (1946) nebo František Šádek a Miroslav Hubáček ve snímku o českém nacistickém čelním představiteli K.H. Frankovi, *Frank mezi námi* (1946).

Atmosféra poválečných let Třetí Československé republiky byla plná nadšeného očekávání slibné budoucnosti. Žánrová paleta se rozšířila o budovatelské snímky, sociální filmy a žertovné fejetony. Čeští dokumentaristé si ovšem pamatovali nesnáze dvacátých a třicátých let, kdy neexistoval jednotný účinný systém podpory jejich tvorby a byli tak odkázáni na svévoli soukromníků. Ve čtyřicátých letech jim bylo ale jasné, že je potřeba jednotného systému koordinace a financování. Vhodný vzor znárodnění ze zahraničí nebyl. Anglická škola podporována kapitalistickými podniky a státní úřadů byla spíše estetickým a ideovým impulzem. Sovětský způsob organizace byl množstvím různých příkazů příliš strnulý.

Vtisknutí regulace filmové produkci byla změna předem připravená. Válka se skončila v květnu 1945 a Eduard Beneš již 28. srpna téhož roku podepsal dekret č.50 o znárodnění filmového umění⁴⁰, který mimo jiného vedl k založení produkční společnosti Krátký film (pobočky Krátký film Praha, Krátký film Brno, Krátký film Zlín - Gottwaldov) a společnosti pro zpravodajství a týdeníky, Československý zpravodajský film, který pokračoval v tradici týdeníku Aktuality. V těchto organizačních letech vynikli Jiří Lehovec a Alan František Šulc, kteří stojí i při vzniku Filmové fakulty Akademie múzických umění v Praze (FAMU) jakožto páté filmové školy na světě⁴¹. Znárodnovací dekret vytvořil pro dokumentární film příznivé klima a zajistil mu stabilní ekonomickou základnu. Od státu měli dokumentaristé jenom dvě podmínky, které je ale v podstatě neomezovaly. Prvním byl

30.3. 2011

⁴⁰ Dostupné na URL: <http://aplikace.mvcr.cz/archiv2008/sbirka/1945/sb24-45.pdf>, citováno dne 1.5. 2011.

⁴¹ Dostupné na URL: <http://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-at-its-origins/>, citováno dne 1.5. 2011.

požadavek aktivní a činorodé služby lidu, státu a socialistickému ideálu. Druhou podmínkou bylo ustanovení o výhradním oprávnění státu k půjčování a veřejnému promítání, čímž se ovšem jejich tvorba osvobodila od komerčních omezení⁴².

2.8 Komunistický režim a český dokumentární film

V únoru 1948 proběhl na území Československa komunistický převrat, jež zásadně proměnil společenskopolitické a ekonomické poměry. Znamenal přechod od vnějškové demokracie k totalitě a připojení Československa k sovětskému mocenskému bloku. Dokumentární film, jež se snažil o revitalizaci, zůstal věrný politice Komunistické strany Československa. Neměl důvod měnit své stanovisko. Ovšem, postupně se pod dogmatismem kultu osobnosti odtrhával od žité zkušenosti a stal se prostým instrumentem ideologie⁴³. Lidé přestali věřit tomu, co jim média zprostředkovávala. Statická forma bezduchého opakování pravd usměvavého socialismu zobrazovala zkreslenou a komunistickým aparátem vyžadovanou skutečnost. O zhoubnosti tohoto nasměrování českého dokumentarismu se vědělo, ale nemohla se uvádět do širších souvislostí.

Na začátku padesátých let byl Krátký film zrušen. Mechanickou aplikací sovětského modelu byli vytvořena Studia zpravodajských a dokumentárních filmů (Praha, Bratislava) a Studia vědeckých a naučných filmů (Praha, Brno, Gottwaldov, Bratislava). Vedoucí pozice obsadili amatéři a zkušení pracovníci byli rozptýleni na jiné pracoviště, emigrovali anebo se začali věnovat hranému filmu. Předepsaná dramaturgická linka se nesla ve znamení kulturní revoluce, která měla kulturně a hospodářsky povznést lid. Sociální témata se vytratily. Místo nich se množily snímky, které zesměšňovaly společenskou funkci církve a které prezentovaly úspěšné kolektivní zemědělství či vojenské přehlídky. Svým způsobem charakteristickým filmem doby byla banální rekonstrukce tzv čichošťského zázraku, která odstartovala plánovitě protireligiózní kampaň – *Běda tomu, skrze koho pohoršení přichází* (1950)⁴⁴.

Dokumentární tvorba několika tvůrců se vymykala předepsanému průměru. Byli mezi nimi studenti FAMU Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, kteří spolu natočili rekonstrukci života z

⁴² Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1968. Strana 96.

⁴³ „Kdyby se lidé místo na plátno koukali na zbylou špejli od polárky, byli by tím asi stejně duchovně obohaceni. Natáčení takových filmů byl jeden ze způsobů, jak v té době vyhazovat desítky miliónů bez užitku.“ (slova pamětníka Václava Táborského. In Jan Kučera: Úkoly našeho zpravodajského filmu, Filmová práce, roč. II, čís. 35, 31.8.1946. In Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968. Strana 131.).

⁴⁴ Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1968. Strana 134.

českoněmeckého pohraničí na flahertyovský způsob, *Není stále zamračeno* (1950). Student František Vlácil natočil poetický snímek o letectví *Skleněná oblaka* (1957). Filmaři se podobně jako v průběhu okupace snažili vyhýbat ideologicky zatížené tvorbě. Oblibě se tak těšil populárně vědecký film a filmové portréty prominentů. Vědecké filmy Mira Bernáta měly nevědecké přesahy. Jeho *Motýli tady nežijí* (1958) se řadí mezi nejsilnější dokumentární filmy v celé historii českého dokumentarismu. V roce 1959 získal na Mezinárodním festivalu v Cannes hlavní cenu. Úspěchy slavila i vědecká tvorba Jana Václava Staňka, Jana Calábka a Josefa Plívu, jejichž filmy režim prezentoval jako součást komunistické výchovy. Do tvořivého kolotoče se navrátil Jiří Lehovec. Natáčí kvalitativně silné snímky *Příběh staré řeky* (1957), příběh Vltavy před výstavbou slapské přehradu a *Zlatý sen* (1959), v němž vypráví o českých korunovačních klenotech. O obrození se snaží i armádní film, který bojuje proti fádním glorifikacím a nastupuje tvořivou cestou.

Rozmach zažívají Gottwaldovské (Zlínské) ateliéry, které jsou svou geografickou polohou mimo dosah hlavního dění. Pod vedením Jaroslava Novotného produkují filmy z cest slavné dvojice Miroslava Zikmunda a Jiřího Hanzelky, *Afrika I (Z Maroka na Kilimandžáro, 1952)*, *Afrika II (Od rovníku ke Stolové hoře, 1953)* a *Tatra P 195720 (1953)*. Jejich obliba se zakládala na tom, že zobrazovaly něco jiného než ze všech stran předhazovanou ideologickou jednostrannost. V Gottwaldově dál pokračovalo vzdělávání filmařů, například Emany Kaněry či Josefa Pinkavy. Po roce 1956 se gottwaldovská tvorba unavuje. Jádrem tvorby se přesouvá na hrané filmy pro děti, čím se bohužel éra dokumentarismu v Gottwaldově končí.

2.8.1 Český dokumentární film profituje z uvolnění společenského klimatu

Naděje na společenskou proměnu přišla po Stalinově smrti v roce 1953. V roce 1956 se konal střízlivý XX. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS). Následovalo rozpačité období. Studium populárně vědeckého filmu se unavilo nadprodukcí a Studium dokumentárního filmu nadále vyrábělo snímky na objednávku režimu. Zvyšuje se konkurenceschopnost televize⁴⁵ a klesá návštěvnost kin. V roce 1957 se obnovil Krátký film Praha, ale nepřineslo to kýžený ozdravní užitek. Pozitivního

⁴⁵ „Zkušební vysílání ze Studia Praha v Měšťanské Besedě (ve Vladislavově ulici) bylo zahájeno 1. května 1953 a 25. února 1954 bylo prohlášeno za pravidelné. (...) od 29. prosince 1958 televize své pořady vysílala po celý týden“. Dostupné na URL: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/prehistorie/>, citováno dne 31.3.2011. “Československá televize (ČT) byla státní organizací zajišťující televizní vysílání v Československu (...) jako ostatní média byla podrobována silné cenzuře“. Dostupné na URL http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceskoslovensk%C3%A11_televize, citováno dne 31.3.2011.

charakteru je založení Katedry dokumentárního filmu na FAMU v roce 1961⁴⁶. Filmaři si již uvědomovali rozdíl mezi žitou zkušeností a jejím pokřiveným socialistickým obrazem. Jeho omezující implikace a řízené zaměňování fikce s realitou se pokoušeli překonat zvýrazněním autorského pohledu. Čeští dokumentaristé si na Festivalu českého a slovenského filmu v Banské Bystrici v únoru 1959 uvědomují nezbytnost společného odporu vůči vládní moci, ale je nad nimi hrozba postihů presidenta Antonína Navrátila, kdyby se věnovali problematickým tématům. Posun, zejména v teorii českého dokumentarismu, přichází v roce 1961, kdy vzniká skupina ČAS. Členové František a Jiří Papouškovi a Václav Táborský ve svém manifestu volali po zobrazování neupravené podoby života a pravdivosti dokumentárního filmu, jehož nejsilnější zbraní je autentičnost. Jde ale o objev ve světě dávno objeveného.

Nezvratnou proměnou prošel dokumentarismus za hranicemi Československa. Přichází nová generace bez válečné zkušenosti. V hledání nových hledisek a možností autorského vyjádření výrazně napomáhal technický pokrok. Lehké kamery se synchronním zvukem otevřely filmařům cestu do terénu. Dokumentaristé objevili možnosti skryté kamery a filmové ankety. Objevují se nové tendence, které navazují na předválečné odkazy. Ve Francii se rozvíjela koncepce cinéma vérité navazující na Vertovovo filmové oko (Jean Rouch a jeho filmy *Moi un noir* (1959) a *La pyramide humaine* (1960)). Ovšem bez ohledu na to, že Vertov měl na mysli pravdu v souladu s oficiální ideologií, což časem vyvolávalo jistá nedorozumění v teorii. V Anglii hnutí Free Cinema bojovalo proti konzervativismu. Příkladem je snímek Tonyho Richardsona a Karla Reisz, *Momma Will Not Allow* (1959). Americkou obdobou je New Cinema, jehož představitel Richard Leacock výtečně naplnil požadavek autorského pohledu a živé kamery ve filmech *Primary* (1959) a *The Chair* (1962).

Obrozující princip nového filmu – pravda (cinéma vérité) charakterizuje aktivní přítomnost kamery, čímž se vytváří přímý kontakt mezi kamerou, divákem a předmětem. Improvizuje se v bezprostředních situacích se „živým materiálem“, s neprofesionálními - sociálními herci. Rekonstruuji se jenom situace, které se nedají zachytit autenticky. Předepsaný scénář pozbývá svou určující roli, točí se kvantum materiálů a těžiště tvorby se přesouvá do stříhárny. Tento nový přístup ke kinematografii rehabilituje dřívější postuláty. Vztah hrané a nehrané kinematografie se jakoby převrátil. Hraný film,

⁴⁶ “Studium dokumentární tvorby bylo od počátků FAMU součástí katedry režie. K samostatnému vydělení došlo v roce 1961 zejména vlivem Antonína F. Šulce. Od počátku zde působili význační tvůrci, kteří spoluvytvářeli podobu českého dokumentární filmové a televizní tvorby a pedagogiky (např. Jiří Lehevec). S rozvojem dokumentární a publicistické tvorby v oblasti filmu a zejména televize vznikla potřeba vychovávat komplexně připravené osobnosti autorů a režisérů. Katedra procházela ve svém vývoji různými obdobími, souvisejícími také s tím, co politickospolečenská objednávka od výchovy dokumentaristy vyžadovala”. Katedra v současné době chápe dokumentární film jako „svěbytná umělecká disciplína zahrnující různorodé spektrum přístupu k filmovému dílu, důraz je kladen na autorský film“. Dostupné na URL: <http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/vse-o-kdt/historie-katedry/>, citováno dne 31.3. 2011.

jehož techniky se značně využívaly v dokumentárním filmu, se začal inspirovat vlnou nových technik, které si zakládaly na autentickém zobrazení žité zkušenosti.

Až po XII. sjezdu Komunistické strany Československa (KSČ) v prosinci 1962 se začaly odhalovat tabuizovaná témata z perspektiv, které byly předtím zakázané. Z dokumentární tvorby se stal nástroj překonávání omezení komunistické cenzury a prezentoval se jako tvůrčí forma rehabilitované sociologie. Hans Joachim Schlegel mluví o dobovém dokumentárním filmu jakožto o podvratné kameře a dodává, že „dokumentární filmová tvorba zažívala rozkvět sociálně kritických témat, obrátila se také k etnografii, psychologii a umění. Podvratná kamera pochopila zásadní význam nových snímacích technik a ruční kamery a překonala obvyklou metodu „filmového inscenování“. Jádrem práce nyní byly reportáže, bezprostřední autentické záběry konkrétní reality a také nové koncepce dramaturgie a hudby“⁴⁷. Tento nový aspekt zvýšil oblíbenost dokumentárního filmu.

Progressivní odklon od strnulých norem dokládá tvorba studentů FAMU, kteří objevují nový žánr myslících snímků. Film *Pytel blech* (1962) absolventky Věry Chytilové to dobře vystihuje, přestože se nejednalo o čistý dokumentární snímek. Antonín Navrátil jej považuje za dokumentární svým smyslem a vyzněním, protože hledá „uměleckou pravdu v bezprostřední skutečnosti“⁴⁸. Kurt Goldberger natočil kvalitativně hodnotný film *Děti bez lásky* (1963). Rudolf Krejčík představil v roce 1963 stříhový snímek *Všední dny Velké říše*. Václav Táborský využil novou techniku skryté kamery ve filmu *Zablácené město* (1963) a ve snímku *Čekají každou neděli* (1962), kde otevřel problematiku dětské adopce. Dětský pohled, avšak ve službách podvratné kamery, využívá Radúz Činčera ve snímku *To je můj kyblíček* (1963) věnující se problematice kolektivního vlastnictví. Styl podvratné kamery aplikoval Karel Vachek ve své provokativní kritice umělé prezentace folklórních tradic, *Moravská Hellas* (1964) a taky Vít Olmer ve sondě do života českých šlechticů, *Občané s erbem* (1966). Snaha zachytit nefalšovanou sociální zkušenost je patrná z přemýšlivé filmové ankety *Proč?* (1954), kterou společně natočili Evald Schorm a Jan Špáta, který později uspěl se svou vlastní anketou *Největší přání* (1964). Jan Špáta byl dvorním kameramanem dokumentárních filmů režiséra – filosofa Evalda Schorma. Natočili spolu ještě film o smyslu života *Zrcadlení* (1965), snímek o lidské práci *Železničáři* (1963) a portrét o českém fotografovi Janu Sudekovi *Žít svůj život* (1963). Jako režisér si Jan Špáta udržuje tuto tvůrčí linii, například v dokumentárním filmu o vdovách v horských osadách, *Respice finem* (1967).

⁴⁷ Schlegel, Hans Joachim: Podvratná kamera, jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy, Malá Skála, Praha, 2003. Strana 240.

⁴⁸ Navrátil, Antonín, dědicové: Cesty k pravdě a lži: 70 let československého dokumentárního filmu, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2002. Strana 227.

Žánrové spektrum dokumentární tvorby se rozšiřovalo. Dokumentární snímek Radúze Činčery *Romeo a Julie 63* (1964), jež na Dnech krátkého filmu v Karlových Varech získal v roce 1965 Velkou cenu, je z prostředí divadelní zkoušky. Miloš Forman využívá paradokumentární přístup ve svém *Konkursu* (1963). Dalším novým žánrem byly cestovatelské snímky, jež se v rámci svých témat vztahovaly k českému prostředí, což je odlišovalo od těch ze začátků kinematografie. Jde například o *Pohled přes plot* (1965) od Radúze Činčery. Vedle studentů FAMU, plody své tvůrčí činnosti sbíralo Studio Českého armádního filmu (ČAF), jemuž se povedlo opustit úzce vymezenou oblast vojenské tematiky a věnovat se tak podnětným sociálním sondám, filmy *Hrdinové, na které nezbyl čas* (1963, Ivo Toman), *Život po 90 minutách* (1965, Jan Schmidt), *Lidice* (1965, Pavel Háša). Rovněž i týdeník sehrál významnou roli při obnově společenské funkce dokumentárního filmu. Televizní zpravodajství bylo tehdy ještě málo pružné a málo informativní, ale mělo výhodu, že vycházelo denně. Nad filmovým týdeníkem tak visela hrozba zániku. Byla potřeba jej odlišit od každodenních televizních novin. V tomto období nastoupil týdeník novou cestou hlubším pohledem a celkovou změnou úhlu záběru při postihu skutečnosti. Novou vlnu usnadnily organizační opatření, jelikož po sloučení bývalých studií dokumentárního s populárně vědeckého filmu v Dokumentárním filmu zůstal Zpravodajský film samostatnou, specializovanou jednotkou s vlastními vyčleněnými pracovníky a vlastní technikou.

„Otázku „Cinéma – vérité... a co dál“ jak ji položila Volná tribuna Dnů krátkého filmu (1965), pak brzy zkomplikovala i nová ekonomická situace. Konkurence televize, předtím dlouho přehlížená a nedoceňovaná, vystoupila najednou jako hrozba samé existence dokumentárního filmu“⁴⁹. V roce 1965 se ustanovil Svaz československých filmových a televizních umělců FITES⁵⁰. Prostor pro samostatnou tvorbu v rámci Krátkého filmu se nerozšiřoval, zahraniční zakázky nepřicházely. Zůstalo jenom při slibech a u některých tato doba vyvolává dojem dávného období zprůmyslněného dokumentarismu. Společenský smysl dokumentárního filmu byla otevřená otázka. V tomto období se ovšem odstranila dokola používaná typická předepsaná skutečnost, která byla vyčerpaná jako neustále používaný karbonový papír. Česká dokumentární tvorba v průběhu renesančních let nové vlny nakročila cestu k akumulaci myšlenek v myslích diváků.

⁴⁹ Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1968. Strana 195.

⁵⁰ „Zakladateli byli reformní komunisté a nestraníci, např. PhDr. Emil Ludvík, filmový scenárista Vladimír Valenta, režisér Jiří Krejčík. (...) Řečeno slovy režiséra Elmara Klose: „FITES bylo nežádoucí dítě režimu.“ Předsedou byl zvolen režisér Martin Frič (...) V šedesátém šestém roce poprvé uděloval svaz ceny Trilobit za mimořádné tvůrčí činy v audiovizí“.
Dostupné na: <http://www.fites.cz/index.php?menu=24>, citováno: 6.5.2011.

2.8.2 KSČ normalizuje uvolněné společenské klima

V roce 1968 československá vláda spustila proces částečné demokratizace. Pražské jaro, jak se toto období reforem a politického uvolňování nazývá, se v oblasti kinematografie odrazilo například zrušením cenzury. Alexander Dubček tím otevřel dveře zakázaným filmům i od filmařů – emigrantů, jejichž filmy byli vyškrtnuty z paměti národa⁵¹. Sedmdesátá léta demokratizační vývoj přerušily, protože se Moskva rozhodla znovu nastolit v Československu poměry založené na zásadách marxismu – leninismu, obnovit vedoucí roli KSČ a upevnit svazky se socialistickými spojenci. 21. srpna 1968 vtrhly vojska Varšavské smlouvy na území Československa a zůstaly tu v průběhu celého procesu normalizace.

Šedesátá léta byly zlatým věkem pro dokumentární film. „Po sovětské invazi a reinstalaci komunistické diktatury toto výjimečné kinematografické období postupně upadalo v nucené zapomnění. Filmy zmizely v trezorech, mnozí tvůrci neměli možnost natáčet a řada z nich odešla do exilu“⁵². Například Karel Vachek po natočení *Spríznění volbou* (1968), celovečerního dokumentárního filmu zachycujícího zejména „atmosféru politicky vzrušujícího období od 14. do 30. března 1968, kdy abdikoval Antonín Novotný z funkce presidenta republiky a kdy pak 30. března 1968 byl zvolen prezidentem Československé socialistické republiky armádní generál Ludvík Svoboda.“⁵³, se nemohl věnovat další tvorbě. Je důležité si uvědomit, že filmařská generace byla mladá a zkoušela dosud nepoznané možnosti. Bratrská invaze a následné restriktce Sovětského svazu tak byly šokem. Podobně jako v průběhu Pražského povstání, i Pražské jaro filmaři zachycovali od prvních momentů přímo v ulicích Prahy. V tomto nelehkém čase měly důležitou roli zpravodajství a televize. Sovětské jednotky obsadily studia Československé televize v Praze, Brně a Bratislavě. Byla nastavena pravda jedné strany, což některým připomínalo politické poměry padesátých let. Lidé, kteří nespolupracovali, byli nežádoucí. Na rozdíl od padesátých let, nebyla však žádná vize lepších zítřků. Očekávaní šedesátých let poklesly, ale nevybledly. Lidé si už uvědomovali, že komunistický režim chce udržet svou moc neštítíc se použití vojenské síly.

V dobové světové tvorbě se hledaly nové formy vyjádření. Technický pokrok postupoval a posilovala se pozice televize. V Anglii, se televize BBC se stala prestižním producentem dokumentárních snímků. Autoři se dívali na témata ze všech relevantních stran, nejpoužívanějšími

⁵¹ Schlegel, Hans Joachim: Podvratná kamera, jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy, Malá Skála, Praha, 2003. Strana 240.

⁵² Přádná, Stanislava, Škápová, Zdena, Cieslar, Jiří: Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně, Pražská scéna, Praha, 2002. Strana 7.

⁵³ Dostupné na URL: <http://www.csfd.cz/film/46216-sprizneni-volbou/>, citováno dne 31.3.2011.

koncepty, které měly posílit objektivní postoj, byly komentáře a „mluvící hlavy“ významných osobností či svědků událostí. Nadto, na popularitě získávaly propagační filmy, například filmy o natáčení filmů. Pro české filmaře bylo nemyslitelné, aby si osvojili západní tvůrčí zkušenost. Československo bylo hermeticky uzavřeno a jakýkoli kontakt se zahraničím byl prověřován.

O dokumentární produkci pečovaly Krátký film Praha, Filmové studio Gottwaldov, Štúdio krátkých filmov v Bratislavě a Armádní film. Roli sehrála taky Československá televize, která se zabývala aktuálním děním a v jejím programu se objevují dramatické a zábavné estrádní pořady, seriály a kluby pro mladé, jejichž část byla převzata ze Sovětského svazu a Východního Německa. „Do poloviny osmdesátých let nelze mluvit o televizním dokumentárním filmu, jelikož televize sloužila zejména jako nástroj propaganda“⁵⁴. Navzdory všem restrikcím, produkční společnosti, zejména Krátký film, dokázaly vytvořit prostor pro tvůrčí vyjádření. Dokonce se dokumentární filmy začaly opět pouštět jako předfilmy v kinech. Vědecký film zažíval renesanci a začala se opětovně tříbit estetická stránka. Motivací těchto tendencí byla stejně jako v padesátých letech autorská nevěle věnovat se ideologicky orientovaným tématům. Tvůrci sešli z cesty vytyčené filmem – pravdou, jelikož tento přístup byl pro režim nepřijatelný. Zvuk přestal být synchronní s obrazem a nikdo neprezentoval otevřeně své názory.

Své poslední filmy natočil v normalizačních časech Jiří Lehovec, jehož pozornost se upírá na obyčejné věci jako razítka či součásti kinematografu, *Nejskromnější umění* (1974) a *Kouzelná svítilna* (1975). Výraznou osobností byl Jan Špáta, jehož filmy plné empatie a citů ukazovaly krásu života přes bolest a paměťhodné lidské výkony. Například *Poslední dějství* (1970) zachycuje postarší ženy, které v zotavovně připravují divadelní představení, *Svítlí slunce* (1970) o slepém horolezci či *Odsouzení* (1980) o lidech, kteří způsobili dopravní nehodu. Svým pozitivistickým přístupem film – terapie se obracel duševně nemocné či slabé lidi, přičemž se snažil dobrat naděje, kterou je potřeba uchovávat (*Terapie Es dur* (1974), *Es – major* (1974), *Hlavně hodně zdraví* (1986), *Vstaň a chod'* (1987), *Carpie diem* (1988)). V jeho bohaté tvorbě měly své postavení snímky o hudbě (*Variace na téma Gustava Mahlera*, 1980), působivé vyobrazení lidí a krajín (*Šumavské pastorále*, 1976) či obratné editace pohybu (*Atletické variace*, 1982). Jako kameraman se podílel na posledním filmu Evalda Schorma, filosofickou sondu do práce dirigenta Václava Neumanna, *Etudě o zkoušce* (1975). Objevili se i nové talenty. Kupříkladu Václav Hapl, který v šedesátých letech pracoval v Armádním filmu, režíroval filmové eseje, *Cena vítězství* (1972) či *Slunce* (1973).

Na konci sedmdesátých let na FAMU studovala silná generace tvůrců, jmenovitě Fero Fenič,

⁵⁴ Štoll, Martin: *Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fictional film*, Malá Skála, Praha, 2000. Strana 25. Přeložila autorka bakalářské práce.

Pavel Koutecký, Vladislav Kvasnička, Viktor Polesný, Milan Maryška, Filip Renč či Jan Svěrák, jehož studentský dokumentární film *Ropáci* (1988) získal studentského Oskara. Ke slovu se poprvé dostaly ženské režisérky. Nešlo o žádné organizované hnutí, ale jejich tvorba byla významná z hlediska celého českého dokumentarismu, jelikož přinášely originální vhled na sociální témata. Patří sem dobová tvorba Věry Chytilové (*Čas je neúprosný*, 1978), Drahomíry Vihanové a Olgy Sommerové. Drahomíra Vihanová pracovala nejdříve ve hraném filmu, ale pak ji politický režim omezil na dokumentární tvorbu. Skrze tuto restrikcí byl objeven talent s originálním přístupem ke zvuku a střihu (*Variace na téma hledání tvaru*, 1986). S představiteli svých snímků trávila hodně času, čímž s nimi sdílela zblízka vše dobré i špatné (*Proměny přítelkyně Evy*, 1989). Ženskými tématy se zabývá podobně jako Olga Sommerová, která se orientuje zejména na problematiku lásky, rodiny, duševně nemocných ale i samotného Československa.

2.8.3 Český dokumentární film ztrácí nepřítel

V roce 1982 „zemřel nejvyšší představitel Sovětského svazu Leonid Brežněv. V krajině nastalo trojročné interregnum – mezivládí, v průběhu něhož se na jeho špičce vystřídaly tři osoby“⁵⁵. Sovětský svaz nechtěl riskovat další brzký pohřeb generálního tajemníka, proto zvolil do svého čela v roce 1985 Michaila Gorbačova, který se pokoušel pod hesly perestrojky zlepšit fungování komunistického systému a k ukončení studené války. Jeho snahy vyvrcholily zánikem KSSS i sovětského impéria. „Dokumentární film se skutečně staly hnací silou „glasnosti“ a aktivně zasahovaly do společenské reality, jež se měnila od základů“⁵⁶. Po 1985 se i do Československa dostává jisté uvolnění, kterému se KSČ nesnažila bránit, protože nechtěla urazit Sovětský svaz tím, že brání moskevské demokratizaci. Situace vrcholí v roce 1989, kdy sametová revoluce svrhla komunistický režim a postavila Československo na demokratické principy. Na konci stejného roku byl zvolen novým prezidentem disident Václav Havel. Filmaři opět přímo zaznamenávali dějinné události.

Česká kinematografie se dostal do nové neznámé situace. Jakoby dokumentární film ztratil svého nepřítel. „Poté, co se dokument osvobodil z područí ideologie, následovaly neúprosné tlaky volného trhu, na němž měly „nerentabilní“ dokumentární filmy stále menší šanci. K tomu se přidaly potíže s novými, a proto matoucími rozpory rychle se měnící skutečnosti“. Litevský režisér Rimtautas

⁵⁵ Kamenický Miroslav, Mrva Ivan, Tonková Mária, Valachovič Pavol: Lexikón svetových dejín, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 2001. Strana 140. Přeložila autorka bakalářské práce.

⁵⁶ Schlegel, Hans Joachim: Podvratná kamera, jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy, Malá Skála, Praha, 2003. Strana 52.

Šilinis to komentoval slovy, „Dosud jsme pořád snili o filmech, které jsme nemohli točit. Teď, když padla berlínská zeď, jsme bezradní“⁵⁷. Samotné změny přicházely pomalu. Filmaři s velkými očekávanými vstoupili do kapitalistické doby, která se řídila materialistickými hodnotami. V kinech se vedle socialistických snímků přestaly uvádět i dokumentární snímky a filmový zpravodaj. Vzrůstá potřeba nového uspořádání. Velké státní společnosti, Krátký film či Filmové studio Barrandov, se transformují do nových organizačních forem. Budoucnost českého dokumentárního filmu byla nejistá.

2. 9 Televizní prostředí nabízí útočiště a český dokumentarismus se po převratu mění

Společenské turbulence pokračovaly i po pádu Východního bloku. Po listopadu 1989 probíhá na území československého státu pomlčková válka, která byla předzvěstí rozpadu federativního uspořádání. V roce 1992 se po dohodě českého premiéra Václava Klause a slovenského předsedu vlády Vladimíra Mečiara spojení těchto dvou národů ve společném federativním uspořádání rozpadá již po druhé (poprvé to bylo na základě mnichovské dohody). Tentokrát to je definitivně a dobrovolně. Od 1. ledna 1993 se tak na mapě mezinárodního práva objevuje samostatná Česká republika na čele s prezidentem Václavem Havlem. Devadesátá léta se nesla v duchu osvojování si nového demokratického uspořádání, privatizačních procesů a kapitalistického myšlení. V rámci kinematografie se tato změna odráží v legislativě, zrušení státního monopolu a jejím novém organizačním a finančním ukotvení. Dokumentární film se pravidelně nezařazuje do programů kin a k publiku se dostává jenom v rámci filmových klubů či tématických projekcí. Tvůrci se zároveň musejí učit, jak se vyznat na kapitalistickém trhu.

Porevoluční skepsi o budoucnosti dokumentárního filmu rozehnal příchod video technologie. Vzniká samostatná Česká televize, která mu nabízí pomocnou ruku a tak výrazně přispívá k jeho udržení, často ve spolupráci s malými soukromými firmami, například nekonvenční společností Original Videojournal, která existovala již za komunismu. Čekal ji ovšem nelehký úkol zapůsobit na veřejnost tak, aby přestala brát dokumentární filmy jako nudnou náplň několika minut před hraným filmem v kinech nebo za nástroje propagandy. „Dokumentární film, tak se dělával třeba v osmdesátých letech nebo dřív, jak se dělával třeba v Krátkém filmu, to bylo na film filmovou technikou. Přechodem do televize, změnou techniky, došlo k obrovské celkové proměně dokumentu. Zároveň k té změně došlo i vzhledem ke společenské situaci, že se najednou začalo mluvit o věcech, o kterých se dříve mluvit a točit nemohlo. A tím vlastně, v té první chvíli to, čemu se říkalo dokument pocitový, trošku v

⁵⁷ Tamtéž.

něčem vymizel nebo se přesunul do těch pozdějších časů, nebo se distribuuje do kin. Zároveň se však vytvořil takový proud publicistiky, kde technika ovlivnila věci až negativním způsobem, že se všechno stalo povrchnější, že je to natočeno rychle, je tam moc materiálu. Zároveň se mi zdá, že teď se to začíná vyhraňovat“⁵⁸. Vzniklo ještě několik snímků se záměrem distribuce do kin. Radim Špaček natočil pseudo – dokumentární film *Mladí muži poznávají svět* (1996), Viktor Grodecki uvedl *Tělo bez duše* (1995) a Dušan Hanák reflektoval socialistickou éru ve filmu *Papierové hlavy* (1996). Poslední dokumentární snímky na filmovém pásu natočili Olga Sommerová (*Miluj bližního svého* (1990)), Vladislav Kvasnička (*Odsun* (1990)) a Jan Špáta (*Mezi světlem a tmou* (1991) a *Největší přání II* (1990)).

V této hektické době se tvůrci orientují většinou na obyčejné lidi a jejich život, přičemž reflektují význačnou společenskou změnu. Drahomíra Vihanová natočila snímek o tom, jak dějiny 20. století ovlivňovaly život obyčejných lidí, *Denně předstupuji před tvou tvář* (1992). Helena Třeščíková pokračovala v dlouhodobém pozorování a uvádí televizní cyklus *Řekni mi něco o sobě* (1992 – 1997). Pavel Koutecký přichází rovněž s výstupem dlouhodobého projektu o změnách v životě lidí v revolučních dnech 1989, *Po roce* (1991), *Po roce a opět po roce* (1992) a *Po letech* (1994). Skutečný návrat zažíval Karel Vachek, jehož několikahodinové filmové eseje se zakládaly na filosofických tezích a kladly přemýšlivé otázky. V roce 1990, kdy se po čtyřiceti letech poprvé konaly svobodné volby, natočil snímek *Nový Hyperion* a o dva roky později *Co dělat?*. Tvůrci měli taky v oblibě filmové portréty. Ne však proto, že se chtěli vyhnout aktuálním tématům, jako tomu bylo v socialistické minulosti, ale jednoduše kvůli méně nákladné produkci. Česká televize uvedla projekt o zajímavých osobnostech z české minulosti s názvem *Kdo je...* a později cyklus o životech a úmrtí osobností kulturního života *Nevyjasněná úmrtí* (1998).

Česká televize v rozvíjejících se kapitalismu neměla monopolní postavení. V 1991 se objevuje Film a sociologie, jež proklamuje podporu dokumentární tvorby, zejména té dlouhodobé⁵⁹. V roce 1992 režisér Fero Fenič založil soukromou společnost FEBIO, která dala prostor filmařům na výrobu videofilmů pro televizi a zároveň s ní produkovala několik dlouhodobých cyklů s důrazem na autorství.

⁵⁸ Müllerová, Alena: Dokumentární film v České televizi. In Brachtlová, Ingrid: Základná dokumentárna škola (Cyklus tvorivých dielní pre tých, ktorých zaujíma dokument), Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava, 2001. Strana 136. Přeložila autorka bakalářské práce.

⁵⁹ „Nadace Film & Sociologie vznikla díky spolupráci filmařů a sociologů jako výsledek touhy zachovat hodnoty českého dokumentu, překročit mezioborové hranice a být při tom v dobách, kdy se dělo tolik nebývalých změn. Na začátku stáli režisérka Helena Třeščíková, dramaturgyně Alena Müllerová a sociolog Josef Alan, kteří věřili, že spojení filmu, sociologie a současnosti je nejen možné, ale i nezbytné. Nadace Film & Sociologie vznikla z jejich iniciativy v roce 1991. Zakladateli jsou Univerzita Karlova a Krátký Film Praha a.s.. Nadace Film & Sociologie uvedla v letech 1991 – 1997 v České televizi 54 dokumentárních filmů, 11 besed a 2 diskuzní pořady. Uspořádala 72 seminářů, 40 projekcí a 22 tvůrčích dílen“. Dostupné na URL: <http://www.afis.cz/default.php?co=nadace> , citováno dne 1.5. 2011.

Úspěch měl nejdřív cyklus o dobové sociální a politické situaci *OKO*. Později portrétový cyklus *GEN*, v němž byla představena stovka známých osobností České republiky. Jeho pokračovatel byla řada *GENUS*. Ovšem, zvýšení produkce si vybralo svou daň na kvalitě. Tento pokles je markantní zejména v cyklu, *Jak se žije...?*

Čeští tvůrci nezahálejí a ustanovují v roce 1995 Českou filmovou a televizní akademii, jež má na starost výběr českých filmů na reprezentaci na cenách americké filmové akademie. Zároveň vzala pod ochranná křídla filmové ceny Český film. Dokumentární film přestal být laickému i odbornému publiku lhostejný. V roce 1997 vzniká jako spontánní akce středoškolských studentů Mezinárodní festival dokumentárního filmu (MFDF) v Jihlavě⁶⁰. Další populární prohlídkou je Mezinárodní festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden Svět, jež od roku 1999 pořádá humanitární společnost Člověk v tísni. Ochrannou ruku nad ním drží bývalý prezident Václav Havel. V současnosti největší lidskoprávní filmový festival na světě „dokazuje, jak efektivním nástrojem může být dokumentární film, využívá-li se strategicky ke zvyšování povědomí, vzdělávání, prosazování lidských práv, podněcuje-li debaty a propaguje sociální integraci“⁶¹.

Česká televize se na konci devadesátých let věnuje vlastní tvorbě cyklů, individuálních reportáží a celovečerních dokumentárních filmů, v nichž se orientuje na analýzu sociálních problémů, svěží ideologicky nezatížené náměty z historie či cestovatelské zápisky. Patří sem historické cykly *Takoví jsme byli, my, dobří rodáci* (1996), *Kronika česká* (1996 – 1998), film Zdeňka Mahlera *Katedrála o třech dějstvích* (1994) či *Sladké století* (1997) Heleny Třeštíkové, v němž historický vývoj komentují ženské vězeňkyně. Oblast sociálních témat se rozšířila o nové nesnáze nové doby, drogy, workoholismus, násilí či extremismus. Studenti Katedry dokumentární tvorby FAMU taky nezaostávají, například Tomáš Hejtmánek (*Jedna setina* (1993), *Vojtěch a Irena H.* (1992), *Reich* (1995)), Theodora Remundová (*Jen malý kousek* (1994)) či Kamila Vondrová (*Obrázky z paměti*, (1996)). Výjimečné symbolické postavení v rámci českého dokumentarismu má poslední film Jana Špáty *Láska, kterou opouštím I, II* z roku 1998, protože v něm jako první český režisér reflektuje zdroje a příčiny své vlastní tvorby. Zároveň se rok uvedení této introspekce shoduje s výročím prvního století českého dokumentárního filmu⁶².

⁶⁰ “Atmosféra festivalu byla velice spontánní. Zdálo se, že kino naplnily minimálně dvě stovky budoucích dokumentaristek a dokumentaristů. Festival byl koncertem profesionality a nadšení a skončil absolutním úspěchem”. Blažejovský, Jaromír, *Rovnost*, 1997. Dostupné na URL: http://dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=80, citováno dne 20.5. 2011.

⁶¹ Dostupné na URL: <http://jedensvet.cz/2011/o-festivalu>, citováno dne 6.5.2011.

⁶² Štoll, Martin: *Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fictional film*, Malá Skála, Praha, 2000. Strana 39. Přeložila autorka bakalářské práce.

2.10 Český dokumentární film v novém tisíciletí

2.10.1 Sbližování se se světem

Český a světový dokumentární film se otevírají jeden druhému⁶³. MFDF v Jihlavě v roce 2000 navštívil jeden ze stěžejních představitelů světové dokumentaristiky, Richard Leacock. Rok na to si festival osvojuje heslo „Myslet filmem!“⁶⁴. Ve stejném roce světem otřásl teroristický útok na americké World Trade Center v New Yorku. Zprostředkování aktuálních informací ze žité autentické zkušenosti s jasným autorským pohledem se dostává do popředí, místy se mísí s publicistikou či novodobým angažovaným aktivismem. Odvrácenou stranou takového vývoje je určité rozmělnění dokumentárního filmu jako celku. „Od sedmdesátých let se v oblasti dokumentárního filmu nezjevil žádný osobitý proud (...) Jeho autoři využívají všechny prostředky, prvky a postupy, které mají k dispozici. A není náhodou, že důraz se z vyjadřovacích a formotvorních postupů přenesl na obsah“⁶⁵. Požadavky na něj se vyostřují v protichůdných výměrech. Překrývá se občas s televizními formami a s rozvojem „reality television“, která je na hranici s dokumentarismem, ale častěji se stáčí k prvkům smyšleným či inscenovaným⁶⁶. Objevují se dokumentaristé, kteří využívají animace či jiné vizualizace. Celosvětovým společným prvkem je návrat dokumentárních snímků do kinosálů a zvýšení jejich produkce i divácké obliby. Mezi nejznámější patří snímky *The Corporation* (Mark Achbar a Jennifer Abbott (2003)), *Fog of War* (Errol Morris (2003)), *March of the Penguins* (Luc Jacquet (2005)), *Iraq in Fragments* (James Longley (2006)), *Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim (2006)), *Man on Wire* (James Marsh (2008)), *Waltz mit Bashir* (Ari Folman (2008)) či *Beautiful cauntri* (Esmeralda Calabria a Andrea D'Ambrosio (2008)). Objevují se i dokumentární snímky, jejichž cílem je měnit společnost bez ohledu na to, že s ní při tom manipulují. I těmto snímkům se dostává pozornosti, navzdory tomu, že je

⁶³ V roce 2009 vzniká server www.docalliancefilm.cz. Jehož cílem je prostřednictvím internetového vysílání poskytnout divákům možnost shlédnout současná dokumentární a experimentálních filmy. Dostupné na URL: <http://www.mediafax.cz/kultura/2829330-Novy-internetovy-portal-nabidne-zdarma-ceske-dokumentarni-filmy>, citováno dne 20.5.2011. „Doc Alliance je partnerství, které vzniklo jako výsledek spolupráce pěti klíčových evropských festivalů dokumentárního filmu – CPH: DOX Copenhagen, DOK Leipzig, MFDF Jihlava, Planete Doc Review Warsaw a VISIONS DU REEL Nyon. Cílem iniciativy Doc Alliance je podporovat rozmanitost celovečerních dokumentů a přesvědčit diváky o tom, že cinéma du réel může být zároveň fascinující, dojemné i poučné, a že skutečnost může být působější než vymyšlené příběhy.“ Dostupné na URL: <http://docalliancefilms.com/section/about-doc-alliance>, citováno dne: 20.5.2011.

⁶⁴ Dostupné na URL: http://dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=77 a http://dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=76, citováno dne 31.3.2011.

⁶⁵ Bartko, Fedor (ed.): Dokumentární film jako odraz doby (Zborník z teoretického seminára), Osvetový ústav, Bratislava, 1987. Strana 13. Přeložila autorka bakalářské práce.

⁶⁶ Dostupné na URL: http://documentaryarchive.com/documentary_history.html, citováno dne 20.5.2011. Přeložila autorka bakalářské práce.

někteří nepovažují za filmové dokumenty. Mezi přelomové teoretici řadí provokativní sondy do americké společnosti od režiséra Michaela Moorea *Bowling for Columbine* (2002) a *Fahrenheit 9/11* (2004) společně s experimentem Morgana Spurlocka *Super Size Me* (2004), v němž si sám na vlastní kůži vyzkoušel, co s lidským tělem dokáže udělat jídlo z oblíbených řetězců rychlého občerstvení.

2.10.2 Podporuje opravdu Česká televize dokumentární film?

Česká televize vstupuje do nového tisíciletí v negativnějším duchu. Na konci roku 2000 se redakce zpravodajství vzbouřila proti novému vedení. Do 9. ledna 2001 se vysílalo dvojí zpravodajství, oficiální a vzbouřenců, kteří nakonec získali podporu vlády. Po překonání potíží se televize dál věnuje svým dosavadním činnostem. Přetrvává její podpora dokumentární tvorby. Mezi úspěšné projekty patří *Manželské etudy*, *Soukromé století*, *Paměť 20. století* či *Báječná léta bez opony*. Nicméně, situace se jakoby obrací. Dokumentaristé, jejichž tvorbu po převratu výrazně podporovala veřejnoprávní Česká televize, která si na ni zakládá jako na podstatné složce své programové struktury, v novém tisíciletí postupně nesouhlasí s jejím přístupem a vystupují proti ní⁶⁷. Dokumentární film začaly podporovat nezávislé společnosti, které se většinou orientovaly spíše na hranou tvorbu. Vedle již zmiňovaných organizací a přehlídek, které význačně ovlivňují současnou podobu českého dokumentarismu, bylo velice přínosné založení Institutu dokumentárního filmu, neziskové organizace, jejíž hlavním cílem je podpora a péče o nezávislý a autorský dokumentární film. Zároveň se snaží prosazovat český dokumentární film v evropském kontextu⁶⁸.

Česká dokumentární tvorba přestává být chudým příbuzným. Stává se rovnocenným a nadějným partnerem na světové úrovni. Stát podporuje dokumentární film, ale nemá nad ním již moc. Současný teoretik Bill Nichols ovšem upozorňuje, že “spolu se společnostmi sponzorujícími dokumentární tvorbu funguje specifický okruh distributorů a kin, které podporují šíření dokumentárních filmů. (...) Ať je již jejich role jakákoli, všechny tyto instituce ovlivňují, co se bude točit a jak bude film vypadat. Právě ony často stanovují normy a pravidla, jimiž se podporované dílo bude řídit, a jejich cíle i kritéria se během doby mění. Bez nich by se diváci dočkali mnohem menšího

⁶⁷ Adler, Rudolf, Růžičková, Alice: Současný český dokumentární film a ČT (článek), Cinepur (časopis), roč. 11, č. 19, rok 2002, strana 24 – 37. Kubica, Petr: Taťkova televize: Program na jednapadesátý týden prvního roku (článek), Cinepur (časopis), roč. 11, č. 19, rok 2002, strana 46 - 51. Dostupné ve Národním filmovém archivu, Bartolomějská, Praha.

⁶⁸ “Obracíme se na režiséry a nezávislé producenty, kterým pomáháme při vývoji, produkci, propagaci a distribuci jejich dokumentární tvorby. Prosazujeme roli dokumentárního filmu jako prostředku reflexe společnosti a výměny názorů – usilujeme o jeho přiblížení k divákovi. Soustavně spolupracujeme s předními evropskými organizacemi, vzdělávacími institucemi, televizními stanicemi, distributory a producenty. Velká část našich aktivit je zaměřena na podporu české autorské tvorby ve všech fázích jejího vývoje“. Dostupné na URL: <http://www.dokweb.net/cs/sit-idf/texty/>, citováno dne: 20.5. 2011.

počtu dokumentů⁶⁹.

2.10.3 Přichází nová generace

V českém prostředí se zvyšuje objem dokumentární výroby. Tvorbu dlouholetých představitelů doplňují snímky mladých tvůrců. Čeští dokumentaristé se věnují zejména aktuálním tématům ze sociálních (*Au!*, Alena Činčerová (2007) a filmy Heleny Třeštíkové *Marcela* (2007), *René* (2008), *Katka* (2009)), ekologických (*Zdroj*, Martin Mareček (2005)) či politických oblastí. Osudy mladých lidí, kteří jsou vyhraněni ve svém politickém přesvědčení, zachytila ve filmu *Kupředu levá, kupředu pravá* (2006) Linda Jablonská. Zora Cejnková v roce 2002 uvedla *Proměny českého zločinu*. Věra Chytilová sleduje proměnu městského prostoru, *Trója – proměny v čase* (2003). Martin Mareček své úsilí změnit tento prostor ukazuje ve filmu *Auto*mat* (2009). Mezi oblíbená témata patří menšinová problematika (*Vierka aneb zmizení rodiny B.*, Miroslav Janek, (2005), *Romský král*, Viliam Poltikovič, 2009). Pokračuje se v tradici filmových portrétů a filmů z divadelního či festivalového prostředí (*Každý rok je jaro v Praze, každý rok je Pražské jaro*, Pavel Koutecký (2005) nebo *Tereza Podařilová, jeden rok s primabalerínou*, Martin Kubala (2006)). Cestovatelské filmy se již nevztahují jenom k české společnosti, ale zachycují dění v oblastech, kde jsou ohrožovány životní podmínky (*Cuba Inkognito*, Zora Cejnková (2005)). Žánrovou paletu a tématický rozsah doplňují stříhové filmy (*Občan Havel*, Pavel Koutecký, Miroslav Janek (2006)), přemýšlivé vědecké filmy (*Houba*, Vít Janeček (2000)), filmy o filmu (*Situace filmu*, Vít Klusák (2003)), festivalové reportáže (*Setkat se s filmem*, Filip Remunda (2006)) a ženské filmy (*Pátrání po Ester*, Věra Chatilová (2005) a *Ženy pro měny*, Erika Hníková (2004)) Český dokumentarismus se věnuje i problematice Holocaustu. Výrazným v této tematice je cyklus Lukáše Příbyla *Zapomenuté transporty do Běloruska, Zapomenuté transporty do Estonska, Zapomenuté transporty do Lotyšska* (vše 2007) a *Zapomenuté transporty do Polska* (2009).

„Dokumentární film se stal jedinečným nositelem politické a sociální aktivity, mnozí jeho tvůrci zůstávají přesto na periferii, v revoltujícím proudu nezávislých médií. (...) Martin Mareček narušil model sterilního vnímání dokumentu jako výsady „televizní menšiny“ filmem *Hry prachu*. Od roku 2002, kdy byl snímek uveden do kin, se začíná mluvit o mediálním aktivismu a český dokument přestává dýchat populárně – naučnou unylostí⁷⁰. Samostatnou kapitolou v rámci aktivistických

⁶⁹ Nichols, Bill: Úvod do dokumentárního filmu, Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010. Strana 38 - 39.

⁷⁰ Bednařík, Pavel: Dokument není automat na pravdu (článek), *Filmové listy* (tiskovina), roč. 1, č. 3, rok 2004, strana 1. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská, Praha.

tendenci českého dokumentárního filmu je snímek *Český sen* (2004) režisérského dua Víta Klusáka a Filipa Remundy, kteří šli po provokativní lince navržené tvorbou Michaela Moorea. „Autoři vytvořili celou kampaň PRO samotné natáčení dokumentárního filmu, reflexe médií a veřejnosti byla rozpačitá právě kvůli tomuto rozporu. Tvůrci zorganizovali velkou komplexní kampaň, ale samotný průběh „slavnostního otevření“ již tolik nереžírovali, nechtěli vytvořit jednoznačnou pointu akce. Hlavním cílem pro ně nebyl „sociální happening“ ale materiál pro film (...) Rozdíly mezi americkou a českou angažovanou dokumentaristikou jsou značné. Možnost nabídnout divákům roznětku k přemýšlení, pobídku k uvědomování vlastních práv a nároků v demokratické kultuře, která je univerzálně platným měřítkem občanského i tvůrčího postoje dokumentaristů“⁷¹.

Mladí režiséři mapují rovněž i tvorby svých předchůdců, například *Cesta – portrét Věry Chytilové* (Jasmina Blažević (2004)), *Rozpomínání* navazující na Schormovo Zrcadlení (Ivan Vojnár, (2006)) či *(Ne)cenzurované rozhovory* (2005), což je ojedinělá konfrontace dvou režisérů, matky Olgy Sommerové a dcery Olgy Špátové. Distribuční společnost Aerofilm přináší v roce 2009 *Restaurované filmy Jana Špáty*. Český dokumentární film si opětovně nachází cestu spolupráce se slovenským dokumentarismem. Vznikají úspěšné koprodukce *Ivetka a hora* (Vít Janeček (2008)), *Jak se vaří dějiny* (Peter Kerekes, 2008), *Slepé lásky* (Juraj Lehotský (2008)), *Erotic Nation* (Peter Begányi (2009)) či *Síla lidskosti – Nicolas Winton* (Matej Mináč, 2002).

Po různých peripetiích je konečně v dnešní době možné uveřejnit článek o „fenoménu boomu českého filmového dokumentu“, který „je logickým výsledkem emancipace mladé dokumentaristické obce“⁷². Skutečnost, že český dokumentární film prožívá nebývalý zájem potvrzuje i rozhodnutí České filmové a televizní akademie ocenění udělovat Českého lva i ve kategorii dokumentárního filmu⁷³. Zvýšený zájem se odráží v médiích⁷⁴, návštěvnosti kin a televizní sledovanosti. Určit, co bylo úplně na začátku, zvýšený zájem tvůrců⁷⁵ o tuto filmovou formu anebo spíše zesílené uznání laické a odborné veřejnosti, je náročné. Český dokument si upevnil pozici na televizních obrazovkách a začal hledat

⁷¹ Bednařík, Pavel: Dokument není automat na pravdu (článek), *Filmové listy* (tiskovina), roč. 1, č. 3, rok 2004, strana 2. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská, Praha.

⁷² Bohuš, Otto: Boom českého filmového dokumentu (článek), *Cinepur* (časopis), roč. 16, č. 52, rok 2007. Strana 12. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská, Praha.

⁷³ Dostupné na URL: <http://www.fiftyfifty.cz/Cesky-lev-poprve-dokumentaristum-5491339.php> a <http://www.kinobox.cz/ceskylev/2008>, citováno dne 31.5.2011.

⁷⁴ Například články na webových stránkách *Hospodářských novin* a *Týdne*. Dostupné na URL: <http://life.ihned.cz/c1-50033940-cesi-si-zvykaji-chodit-do-kin-na-dokumentarni-filmy-loni-jich-nejvic-prislo-na-katku> a na http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/cesky-film-2008-rok-dokumentu_97451.html, citováno dne 31.3. 2011. Anebo taky v odborném zpravodaji sdružení FITES, *Synchron: Český dokument je na vzestupu* (článek), *Synchron* (časopis), roč. 9, č. 5, 2010, strany 10 – 12. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská, Praha.

⁷⁵ V období 2000 – 2009 bylo natočeno přibližně dvakrát tolik dokumentárních filmů než v období 1990 – 1999. Součty dokončených dokumentárních filmů v jednotlivých letech a anotace k snímkům dostupné na URL: <http://www.dokweb.net/cs/>, citováno dne 31.5. 2011.

cestu zpět do kin od přelomu tisíciletí. Někteří uvádějí jako mezník uvedení snímků *Český sen* a *Ženy pro měny* v roce 2004, protože mají podíl na tom, „že se distributoři přestali dokumentu bát. V současnosti nejaktivnějšími distribučními společnostmi, které zařazují dokumenty do své nabídky, jsou Artcam a Aerofilms“⁷⁶.

Současný český dokumentární film má různorodou podobu. Tvůrci používají nové, moderní a někdy i provokativní přístupy. Vít Janeček pozoruje napříč styly a přístupy „snahu o univerzální přesah, která protíná i takové látky, kde jej běžně neočekáváme. Podoby tohoto směřování jsou různé, od frekventovaných otázek po strachu ze smrti přes filosofický přístup ke konkrétním situacím až po tendenci vytvářet zobecňující zakončení filmů“. Dodává také, že většina tvůrců produkuje „filmy o životě“ nebo „filmy o (obyčejných) lidech“ s důrazem jenom na jedince, ne sociální skupinu, což je někdy na škodu. „Ač se to často nedává do přímé souvislosti, v pojmu „český dokument“ převažuje význam „autorský film“⁷⁷, což je tendence v dokumentárním filmu patrná již od padesátých let minulého století. Otto Bohuš se však domnívá, že v současnosti bychom ale stěží našli vyhraněnou režisérskou osobnost s čitelným rukopisem. „Jistá stylová neprůbojnost souvisí i s výběrem témat, kde mám pocit, že se mladí režiséři raději pohybují na bezpečnější (i když ne nezajímavé) půdě“⁷⁸. Je tedy důležité nezaspat na vavřínech. Je třeba objevovat nové formy nezapomínajíc na ty dřívější a naučit se plody soudobého rozkvětu české dokumentaristiky účinně zhodnocovat do budoucnosti.

⁷⁶ Bohuš, Otto: Boom českého filmového dokumentu (článek), Cinepur (časopis), roč. 16, č. 52, rok 2007. Strana 14. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská, Praha.

⁷⁷ Vít Janeček v odpovědi na anketní otázku „Jaká je nebo by měla být specifika českého dokumentu?“. In Dokumentární film dnes: Anketa filmu a doby (článek), Film a doba (časopis), roč. 48, č. 1, rok 2002. Strana 19. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská

⁷⁸ Bohuš, Otto: Boom českého filmového dokumentu (článek), Cinepur (časopis), roč. 16, č. 52, rok 2007. Strana 15. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská, Praha.

3. Dokumentaristická zkušenost Heleny Třeštíkové

3.1 Proč Helena Třeštíková?

„Musíte pochopit, mojí milí, že nejkratší vzdálenost mezi pravdou a lidskou bytostí je příběh“¹

Jedním ze způsobů, jak tuto vzdálenost zachytit, je jít cestou dokumentárního filmu. Jak je uvedeno v předchozích oddílech této bakalářské práce, její měření prostřednictvím kamery dokumentaristy zaznamenalo v českém prostředí již víc než dvě stě let neklidného vývoje. V druhém tisíciletí je český dokumentární film nejen zrcadlem minulého ale i aktuálního společenského a politickoekonomického dění.

Neobyčejné postavení má již několik let v této dokumentaristické tradici režisérka Helena Třeštíková, která se narodila 22. června 1949 v Praze. Její filmy zajímají nejen odbornou, ale i laickou veřejnost již přes třicet let. Důvodem mého výběru je její cílené a trpělivé autorské hledání autentického, nepřipraveného svědectví. Její zaměření se na pozorování změn v čase tvoří jádro tzv. časoběrné metody, která byla původně metodou vědeckých filmů², v nichž se pozorují pohyby a proměny fauny a flory prostřednictvím kamery. Podobně se filmaři pustili do zaznamenávání lidských osudů v čase. Tato specifická metoda nebyla nikdy součástí hlavního dokumentaristického proudu, ale její výstupy mají pozoruhodný dopad. Filmařům se většinou povede natočit nejenom osud a vývoj sledovaného jedince, skupiny, či objektu, ale i celé soudobé společnosti. Nezávisle na sobě ji objevují a potvrzují její společenský rozsah různí tvůrci v různé době³.

¹ Anthony de Mello: One Minute Wisdom (Minutová moudrost). Dostupné na URL: <http://www.documentaryisneverneutral.com/words/docquotes.html>, citováno dne: 31.1. 2011. Přeložila autorka bakalářské práce.

² “Vyspělým dílem vědecké kinematografie byl celovečerní film prof. dr. Vladimíra Úlehly Pohyby rostlin (1928), který v mezinárodních vědeckých kruzích vyvolal značnou pozornost především pro metodičnost výkladu (...)”. Používal metodiku časoběrného snímání rostlin. Navrátil, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1968. Strana 23.

³ Například v Německu ji spíše pro sociologické účely užívají manželé Winfried a Barbara Jungeovi. Od roku 1961 pozorují jednu třídu ve vesnici Golzow nedaleko Berlína. Na základě těchto pozorování natočili již víc než 20 snímků. Dalším představitelem časoběru je Rus Sergej Mirošničenko, který systematicky jednou za sedm let sleduje děti, jimž bylo v roce 1991 sedm let. Na tento námět získal licenci od britského režiséra, Michaela Aptede, jenž taky jednou za sedm let pozoruje růst dětí (Seven Up (1964), Seven plus Seven (1970), 21 Up (1977), 28 Up (1985), 35 Up (1991), 42: Forty two up (1998), 49 Up (2005)). Několik projektů časoběrnou metodou natočil i německý režisér Volker Koepp. V českém prostředí se vedle Heleny Třeštíkové a vědeckých filmařů věnují časoběru Pavel Koutecký (Po letech 1989 – 1994 (1994)), Olga Sommerová (Máňa po deseti letech (2003)), Lucie Králová (Pahrbek český (2009)), Veronika Sobková (Nutnost volby (2010)), Jan Sacher (Cern neboli továrna na absolutno(2010)) či Ivanna Benešová (Vzpomínky z dětství (2011)). In Habilitační přednáška Heleny Třeštíkové s názvem „Časoběrná metoda v dokumentárním filmu“, URL: <http://www.csfd.cz/tvurce/2805-michael-apted/> a URL: <http://docalliancefilms.com/>, heslo: „časoběr“. citováno dne: 25.5.2011.

Další příčinou mého badatelského výběru a zároveň toho, proč je možné tvrdit, že Helena Třeštíková má mimořádnou pozici v rámci české dokumentaristiky, je vedle vlastní tvorby její angažovanost. Aktivně se věnuje rozvoji dokumentární tvorby v České republice a podporuje organizace pomáhající lidem. Již krátce po převratu v roce 1991 založila nadaci Film a sociologie, jejíž „základní poslání (...) je snaha postihnout na konkrétních osudech lidí rozpory a proměny doby“⁴. Se svým manželem publicistou a nakladatelem Michaelem Třeštíkem založila v roce 1994 další nadaci - Člověk a čas -, která si kladla za cíl podporovat časosběrné projekty orientované na čas a změny, jež s sebou nese⁵. Od roku 2002 vede na Filmové fakultě Akademie múzických umění v Praze jednu z tvůrčích dílen. V roce 2002 byla krátce ministryní kultury. Je členkou Českého filmového a televizního svazu (FITESU) a rovněž i prezidia České filmové a televizní akademie (ČFTA). Je ve správní radě společnosti Dialogu Jessenius, která se orientuje na výrobu dokumentárních filmů zaměřených na poskytování informací pacientům⁶.

V neposlední řadě stojí za mým výběrem skutečnost, že tvorba Heleny Třeštíkové je úspěšná v rámci domácí kinematografie, což dokládá vysoká návštěvnost v tuzemských kinech. Například časosběrný snímek o narkomance Katce měl v roce 2009 přes sto tisíc diváků⁷, což je číslo, na které dosáhne i málokterý český hraný film. Postava Heleny Třeštíkové je mezinárodně uznávaná a oceňována⁸. Jako jediná česká režisérka získala cenu Evropské filmové akademie Prix Arte, tak zvaného evropského Oscara. Její snímky je předmětem uvedení na zahraničních festivalech, které ji organizují různé retrospektivy. Například v roce 2011 Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Soluni ji věnoval celý tematický blok. Dalším projevem uznání byla letošní projekce jejich snímků v prostorách muzea MoMA v New Yorku⁹.

3.2 Návrh výzkumu

V rámci výzkumu nebudu nahlížet na dokumentární film z hlediska jeho teorie, estetiky či historie. Držím se pojetí dokumentárního filmu jakožto „tvořivé interpretace reality“, kterou jsem blíže

⁴ Programem F&S je také informovat politiky, vládní instituce a prostřednictvím masmédií i širokou veřejnost o tom, jak mohou jednotlivci i skupiny participovat na řešení společenských problémů a přejímat za ně odpovědnost. Záměrem je pomáhat budovat prestiž neziskového sektoru a formovat svou činností občanskou společnost (...). Dostupné na URL: <http://www.afis.cz/default.php?co=nadace>, citováno dne 20.5. 2011.

⁵ Dostupné na URL: <http://www.aerofilms.cz/filmy/139-Katka/tvurci/>, citováno dne 20.5.2011.

⁶ Dostupné na URL: <http://www.dialog-jessenius.cz/cz>, citováno dne 20.5.2011.

⁷ Dostupné na URL: <http://life.ihned.cz/c1-50033940-cesi-si-zvykaji-chodit-do-kin-na-dokumentarni-filmy-loni-jich-nejvic-prislo-na-katku>, citováno dne 10.2. 2011.

⁸ Filmografie a seznam vybraných ocenění tvorby lze nalézt v Příloze 4.

⁹ Dostupné na URL: <http://www.eastsilver.net/en/east-silver/news/katka-will-be-screened-at-moma-1426/> a <http://www.dokweb.net/cs/dokumentarni-sit/clanky/solun-uvede-retrospektivu-loznici-a-trestikove-1470/>, citováno dne 1.6. 2011.

rozvedla v oddílu „Co je to dokumentární film?“. Pro potřeby výzkumu pohlížím na tvůrčí proces dokumentárního filmu jako na zhotovování média, které se bere jako prodloužení „záře světa“¹⁰. Chtěla bych rovněž upozornit na podobnost mezi praxí dokumentaristy a výzkumníka – oba jsou „vlastně prostředníkem, který dosáhl toho, že je přijímán, byť občas není pánem situace, kterou sám vyvolal a kterou chce zvládnout, ale současně vítá každou nepředvídatelnost“¹¹. Uprostřed zájmu obou těchto oborů stojí sociální realita¹², ona Godardova záře světa.

Tomu, že v posledních letech se dokumentární film nejen stabilizuje v rámci české kinematografie, ale zájem o něj má rostoucí tendenci, jsme již pojednali na konci oddílu s názvem „Český dokumentární film v novém tisíciletí“. Tvorba Heleny Třeštíkové je jedním z elementů, který dopomohl takovému etablování se českého dokumentárního filmu, nejen na televizních obrazovkách, ale i v kinosálech. Její tvorba se začíná v sedmdesátých letech (*Živá voda* (1972)) a v současnosti připravuje další časosběrný celovečerní snímek, *Deset let* (2011).

Mým záměrem je prozkoumat její dokumentaristickou zkušenost, zjistit, co považuje ve svém profesním vývoji za zlomové okamžiky. V rámci výzkumu mě zajímá, jak Helena Třeštíková vnímá svou profesi a jak se staví ke své tvorbě. Zároveň bych ráda rozpoznala její vnímání českého dokumentárního filmu jako takového, protože mě to zajímá ve vztahu k předchozím oddílům práce. V těchto souvislostech jsem se rozhodla pro kvalitativní metodu výzkumu biografického vyprávění, protože jde v podstatě o jakousi „historii žijících lidí“. Antropolog Michal Svoboda charakterizuje biografii jako orálně vyprávěnou minulost konkrétního individua, čili jeho/ její životní příběh vyprávěný jím/ jí samotnou¹³. Jde tedy o výzkum životního příběhu (researched life stories). Konkrétně, „jedná se o životní příběhy (life stories), které jsou požadovány výzkumníkem se zřetelem k společenskému vědeckému záměru“¹⁴. Cílem je dosáhnout toho, co míní Konopásek, když říká, že „autobiografie nebo biografie je vlastně vyprávěná identita“^{15,16}.

¹⁰ Pojem Jean – Luc Godarda. Casetti, Francesco: *Filmové teorie 1945 – 1990*, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2008, 406 stran. Strana 33. Toto vymezení se doplňuje s již uvedeným výměrem od Billa Nicholse, citovaného v oddílu této bakalářské práce s názvem „Co je dokumentární film?“.

¹¹ Gauthier, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2004 Strana 173.

¹² I v tomto momentu chápeme sociální realitu jakožto skutečnost nezávislou na naší vlastní vůli a vytvářenou společenskými procesy, tj tak jako Berger a Luckmann v knize *Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii vědění*, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, 1999, 214 stran.

¹³ Svoboda, Michal: *Biografická metoda v antropologii*, Centrum aplikované antropologie a terénního výzkumu. Dostupné na URL: <http://www.antropologie.org/cs/publikace/prehledove-studie/147-biograficka-metoda-v-antropologii>, citováno dne 31.1. 2011. Strana 3.

¹⁴ Bryman, Alan: *Social research methods*, Oxford University Press, Oxford, 2008. Strana 441. Přeložila autorka bakalářské práce.

¹⁵ Identita a proces je chápán jako proces pojmenovávání a umístění sebe samotných (ourselves) do společensky konstruovaných kategorií. Identita je jasně chápána jakožto „společensky udělována, společensky udržována a společensky přetvářena“. In Berger, Peter: *Invitation to Sociology*, 1966 In Marshall, Gordon (ed.): *The Concise Oxford Dictionary of*

Jelikož je oblast zájmu práce (český dokumentární film a jeho vývoj) poměrně specifická, uskutečňovat výzkum zakládající se na rozhovoru s jeho představitelkou bez jakékoli přípravy je takřka nemyslitelné. Je tedy potřeba se obeznámit s českým dokumentárním filmem a zároveň s fakty profesního rozvoje této konkrétní režisérky¹⁷. V rámci přípravy bych si měla rovněž promyslet, co mně zajímá a co je účelem výzkumu. Vzhledem k celkovému zaměření práce na vývoj a zlomové okamžiky českého dokumentárního filmu, bude se moje pozornost upírat zejména na to, jak vnímá dokumentární film a jak se s ní a její specifickou časosběrnou podobou obeznámila, jak vnímá společenské a politickoekonomické podmínky její víc než třicetileté tvorby, jak vnímá svou tvorbu, jak český dokumentarismus se vším, co k němu patří a co jí vedlo k založení institucí podporující český dokument. Pro podobu našeho setkání to tedy implikuje, že se bude odvíjet na základě mých impulzů, polostrukturovaných otázek vycházejících z uvedených okruhů. Pro vyčerpání tématického okruhu položím případně další otázky, které se ovšem odvíjejí od obsahu režisérčiny výpovědi.

Subjektivní představa vypravěče se stává narativem až v momentu vyřčení. Na začátku rozhovoru je tedy po seznámení informátorky se mnou jako výzkumníci a mým výzkumným záměrem vhodné vyslat první impulz, například: „Vzpomínáte si, jak jste se k této dokumentární formě dostala?“. Po vyčerpání dané tematické oblasti vyprávění požádám o přiblížení a charakterizaci některých údajů a pokračuji k dalšímu okruhu „*Nakonec výzkumník rozvíjí teoretické komentáře, které do vyprávění vkládá sám informant, takže se rozvine argumentativní rozhovor, ve kterém se odkrývá stupeň systematickosti informantových teorií a hodnotících komentářů k zmiňovaným událostem*“¹⁸. Mým zájmem není získání senzačních informací ze života režisérky, ale spíš zjistit zlomové okamžiky její dokumentaristické tvorby.

Hned jak to bude možné si po interview zapíšu, jak probíhalo, jak se informátorka chovala, kde se interview odehrávalo (ruch, lidé v okolí, atd.), jak osobně hodnotím daný rozhovor a jak budou získané informace přínosné pro můj výzkum. Pro posílení výsledků a ověření toho, že opravdu studuji to, co jsem si zvolila jako výzkumný problém, by bylo vhodné po poslechu a následné analýze rozhovoru, zopakovat, ujasnit si některé věci, případně se věnovat dodatečně liniím rozhovoru, které nebyly rozvinuty. Je důležité vzít v potaz, že informátorka bude pracovně vytížená, čili možnost

Sociology, Oxford University Press, Oxford, New York, 1994. Strana 232 – 233. Přeložila autorka bakalářské práce.

¹⁶ Konopásek, Zdeněk: Auto/ biografie a sociologie: Druhá verze, Institut sociologických studií Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Praha, 1994. Strana 8.

¹⁷ Příprava rovněž obsahuje obeznámení se s jejími filmy, tj je potřeba zhlédnout signifikantní snímky její tvorby.

¹⁸ Schütze, Fritz: Narativní interview ve studiích interakčního pole, Biograf (časopis), č. 20, 1999. Odstavec 7. Dostupné na URL: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=2003>, citováno dne 31.1.2011.

několikanásobného opakování rozhovoru může být problematické. Stejně tak místo, čas konání a délku rozhovoru bych zvolila na základě vzájemného kompromisu s informátorkou. Vstřícnost a flexibilitu považuji za jeden ze základů vzájemného respektu mezi výzkumníkem a informátorem. Ovšem nejvhodnější by bylo neutrální prostředí (například kavárna, kde není ruch, který by znehodnocoval kvalitu rozhovoru). Školní prostředí by mohlo mít vliv na informátorčinu otevřenost a obsah jejího sdělení. Jde o to, aby se vyprávějící cítila uvolněně a nic jí neomezovalo. Domácnost informátorky by sice zajistila její uvolněnost ale výzkumnická autorita by mohla být potlačována. Co se týče délky jednotlivých rozhovorů, záleží na tom, jak se informátorka rozpovídá. Rovněž záleží na vzájemném kompromisu. Rozhovory budu nahrávat, tzn. je potřeba nahrávacího zařízení, například diktafónu. Nahrávat rozhovor lze jen a pouze se souhlasem informátora. To znamená, že informátorka dostává informace o výzkumu a o nahrávání a podepisuje doklad o tom, že byla informována. Otázka zapisování si poznámek v průběhu rozhovorů je sporná, jelikož odvádí pozornost výzkumníka od toku vyprávění a zároveň dává signál informátorovi, že to, co právě říká, je opravdu důležité¹⁹.

V rámci kvalitativního výzkumu sběr dat, jejich analýza a interpretace probíhají souběžně. To znamená, že jeden druhému jsou nedílnou součástí. Důležitá je kritická perspektiva výzkumníka, protože v biografickém vyprávění nejde o odhalení toho, co se stalo – stěžejní je individuální interpretace toho kterého informátora a zapojení daných informací do širšího sociokulturního kontextu a preferencí vyprávějícího. V konkrétním rozhovoru se orientuji na okamžiky, které ve svém profesním životě považuje Helena Třeštíková za stěžejní, přičemž se pokusím postřehnout její vnímání českého dokumentarismu. Michal Svoboda je pojmenovává epifanie a doplňuje, že „*epifanie je relevantní moment v lidském životě, takový moment, který paměť jednotlivce zaznamenala jako signifikantní a prostřednictvím nějž udává vlastnímu životu chronologii*“²⁰. Ovšem, je podstatné si uvědomit, že data získávaná pomocí biografické metody mají historiografický charakter a je potřeba brát v úvahu jejich subjektivní ráz a aspekt jejich sociálního formování. „*Žádný jedinec není autonomní izolované individuum, v jeho výpovědích se nutně nějakým způsobem odráží společnost jako celek. Poznání této společnosti – tedy sociokulturní kontext, v němž se náš informátor nachází – je proto klíčový pro naši interpretaci*“²¹. Vypravěč svým „*povídáním konstruuje svět, který je relativně*

¹⁹ Příklad dopadu zapisování na výzkum je popsán v Nedbálková, Kateřina: Etnografie (Jedna ruka kreslí druhou aneb Jak se dělá etnografický výzkum). In Švaříček, Roman, Šedová, Klára (et al.): Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách, Portál, Praha, 2007. Strana 119.

²⁰ Svoboda, Michal: Biografická metoda v antropologii, Centrum aplikované antropologie a terénního výzkumu. Dostupné na URL: <http://www.antropologie.org/cs/publikace/prehledove-studie/147-biograficka-metoda-v-antropologii>, citováno dne 31.1. 2011. Strana 6.

²¹ Svoboda, Michal: Biografická metoda v antropologii, Centrum aplikované antropologie a terénního výzkumu. Dostupné na URL: <http://www.antropologie.org/cs/publikace/prehledove-studie/147-biograficka-metoda-v-antropologii>, citováno dne

nezávislý na tom, jak vidí svět naslouchající sociolog (což odlišuje situaci životopisného vyprávění od pouhého dotazování). (...) sociolog – biografik teprve nad přepisem magnetofonových nahrávek hledá otázky, na něž vypravěč svým povídáním odpovídal“²². To je i důvod, proč rozhovor nemůže být zcela připraven. Otázky se vynořují v průběhu a v rámci rozboru již zaznamenaného rozhovoru. Jak navržené tématické okruhy, které jsem již uvedla, tak i její výpověď by se měly orientovat a formovat zejména kolem zlomových okamžiků, podobně jak tomu bylo i v historiografii českého dokumentarismu v první části této bakalářské práce.

V rámci analýzy budu brát vyprávění jakožto text, na nějž pohlížím přes jednotlivé tématické okruhy, které by mi měly pomoci odhalit jednotlivé zlomové okamžiky. Ve svých poznámkách vytvářím kategorie, které představují jednotlivé struktury, procesy a mechanismy a v rámci interpretace hledám jejich souvislosti a odhaluji vzorce, které stojí v jejich pozadí. Konkretizuji, přepracovávám a diferencuji své počáteční porozumění. Tato „*abduktivní výzkumná logika tedy znamená ustavičné přepínání od konkrétního případu k obecnějším faktům a naopak*“²³. V případě analýzy vyprávění v mém výzkumu jde o přepínání mezi tím, co bude říkat informátorka a tím, jak dokumentaristickou praxi popisuje sociokulturní rámec českého prostředí v letech její tvorby (od roku 1972).

Pro daný výzkum je důležitá příprava, práce s předporozuměním (aby postava režisérky Heleny Třeštíkové nebyla nahlížena prizmatem běžného diváka) a schopnost poslouchat a vhodně reagovat na informátorčino vyprávění. Tím naplním i požadavek validity, tj. toho, co „*odkazuje na to, jestli pozorujeme, rozpoznáváme či měříme to, co jsme řekli, že budeme pozorovat, rozpoznávat, měřit*“²⁴. Validní výzkum je důvěryhodný výzkum. Otevřenost a čestnost ohledně bádání vůči informátorce, je klíčem k tomu, aby byl výzkum proveditelný a aby měl nějakou relevanci. Tím také zachovávám autenticitu výzkumu. Rovněž pro důslednou analýzu a potřeby jiných výzkumníků podrobně popíšu svou činnost – pohybuji se na kontextuální a interaktivní úrovni, která je v rámci sociální reality proměnlivá. Otázka reliability je v rámci kvalitativního výzkumu velice ošemetná, někteří teoretici navrhuji několik strategií, například „*je žádoucí, aby si výzkumník, jenž opakuje etnografický výzkum, osvojil podobnou sociální roli jako původní výzkumník*“²⁵. Ovšem v rámci biografické metody je daný požadavek spíše problematický a lze jej stěží dosáhnout.

31.1. 2011. Strana 7.

²² Konopásek, Zdeněk: *Auto/ biografie a sociologie: Druhá verze*, Institut sociologických studií Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, Praha, 1994. Strana 20.

²³ Schütze, Fritz: *Narativní interview ve studiích interakčního pole*, *Biograf (časopis)*, č. 20, 1999. Odstavec 33. Dostupné na URL: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=2003>, citováno dne 31.1.2011.

²⁴ Bryman, Alan: *Social research methods*, Oxford University Press, Oxford, 2008. Strana 376. Přeložila autorka bakalářské práce.

²⁵ Bryman, Alan: *Social research methods*, Oxford University Press, Oxford, 2008. Strana 376. Přeložila autorka bakalářské práce.

Taktéž je v rámci biografické metody mylné mluvit o potenciální generalizaci daného tématu na víc lidí. Kvalitativnímu výzkumu jako takovému jde o reprezentaci populace problému²⁶. To znamená, že nelze zevšeobecnit něco, co čerpá ze své jedinečnosti a subjektivity. Pozitiva biografické metody spočívají v jasném důrazu na hledisko zkoumaného života jedince a v zřetelné oddanosti k procesním aspektům sociálního života, přičemž tato metoda ukazuje, jak se události vyvíjejí a jsou ve vzájemném vztahu v lidských životech²⁷. Jak bylo naznačeno v úvodu, dokumentaristická praxe má několik společných rysů s výzkumnou zkušeností a proto by mohla sloužit i jako reflexe samotné výzkumné praxe.

²⁶ E – learning přednáška „Úvod empirického výzkumu sociálních věd“ (vypracovala Mgr. Magdaléna Šťovíčková Jantulová) z cyklu „Úvod do společenskovedních metod“. URL: <http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614>, citováno dne: 31.1. 2011.

²⁷ Bryman, Alan: Social research methods, Oxford University Press, Oxford, 2008. Strana 440. Přeložila autorka bakalářské práce.

4. Zlomové dokumentaristické zkušenosti Heleny Třeštíkové a její pohled na dokumentární film

V následujícím oddílu jsou představeny výstupy, které jsem získala v rámci analýzy vyprávění režisérky Heleny Třeštíkové a rozhovoru s ní, jež byly pořizovány s úmyslem zjistit, jaká je její dokumentaristická zkušenost. Informace v této výstupní zprávě jsou uspořádány do logického celku, což znamená, že jsou rozděleny do tematických okruhů, které jsem v rámci vyprávění odhalila¹. V rámci souběžné analýzy a interpretace jejího vyprávění jsem se zaměřovala na zlomové okamžiky jejího profesionálního života, jehož hlavní součástí je práce na dlouhodobých časosběrných projektech. Vedle toho jsem zjistila její vnímání českého dokumentarismu. Její vyprávění se snažím propojovat s již uvedenými informacemi z oddílu o obecném vývoji dokumentárního filmu v českém prostředí a zároveň se soudobým sociokulturním děním. K rozhovorům jsem přistupovala s předem promyšlenými zájmovými oblastmi².

Tematické okruhy, které zde prezentuji, jsem strukturovala kolem jednotlivých zlomových okamžiků a hlavních témat její praxe, o kterých mi Helena Třeštíková vyprávěla (v závorce jsou uvedeny ukazatele, které v rámci vyprávění odkazovaly na daný tematický okruh). Soubor „Další časosběrné projekty“ jsem zařadila pod předchozí okruh, jelikož se mi režisérka nezmínila, respektive její mluva mě neupozornila na výrazný zlomový okamžik, a zároveň se jedná o důležitou složku jejího vyprávění. Určitým způsobem samostatné jsou poslední dva okruhy informací ohledně její percepcie dokumentárního filmu a specifík časosběrné techniky, které jsou spíše teoretického charakteru než biografického. Ovšem, vycházejí z její dokumentaristické zkušenosti.

¹ K rozhovorům jsem přistupovala s vypracovanými oblastmi zájmu, jež jsou načrtnuty v předchozím oddílu „Návrh výzkumu“. Tomu, do jaké míry byly předpokládané okruhy vyčerpány, se budu věnovat v oddílu „Shrnutí a kritika výzkumu“.

² Zohledňuji celkový záměr této bakalářské práce, tj zlomové okamžiky vývoje fenoménu českého dokumentárního filmu. Její autentický pohled dokumentaristky s víc než třicetiletou praxí má doplňovat tento celkový záměr práce. Oblasti jsem formulovala do otázek: Co pro Vás znamená dokumentární film? Vzpomínáte si, jak jste se dostala k dokumentárnímu filmu? Jaké byly v té době podmínky pro tvůrčí rozvoj? Pamatujete si konkrétní spolupráci s jinými českými dokumentaristy? Co si myslíte o českém dokumentárním filmu dnes a v minulosti? Změnily nějakým způsobem společenské a politickoekonomické okolnosti Vaše vnímání dokumentaristiky? Považujete se za společenského vědce? Oddělujete v sobě dokumentaristický a lidský rozměr své osoby?. Oblasti jsou jenom návrhy, nebyly všechny vyčerpány.

Tematické okruhy:

3. Začátky s filmem (střední škola, očekávání rodičů, vnější impulzy – rozhovor s kamarádem, navštěvování filmových klubů, dopad na její život)
4. Rozhodnutí věnovat se časosběrné metodě (přirozená inklinace k zájmu o změnu v času, výuka na FAMU, nezáměrná zkušenost, první cílený časosběrný projekt a jeho dopady)
 - 4.1.1.1. Další časosběrné projekty (práce pro Českou televizi, přechod do nezávislé produkční společnosti, interakce s představiteli, dopad na společnost)
5. Dokumentární film obecně, specifika časosběrné metody (dokumentární film a časosběrná technika obecně, omezení, rozhovor s manželem, dokumentaristický instinkt, zajímavost života)
6. Vnímání českého dokumentárního filmu (posouzení úrovně dokumentárního filmu, nová generace, budoucnost, instituce, její angažovanost)

Celkově jsme se sešly dvakrát a rozhovory trvaly v celku přibližně 4 hodiny. Byly zaznamenávány nahrávačem hlasu mého mobilního telefonu. V rámci této práce neuvádím kompletní přepis rozhovorů, jelikož mně zajímaly jenom relevantní úryvky, které z mluvy Heleny Třeštíkové uvádím v následujícím textu kurzívou. Prvně jsem se s Helenou Třeštíkovou kontaktovala prostřednictvím emailu, v němž jsem jí požádala o rozhovor a ona mi odpověděla kladně. Potkaly jsme se poprvé v úterý 17.5. 2011, v nehluché kavárně pražského kina Světozor. Na rozhovor jsem se připravila tak, že jsem si přečetla základní informace o její životě, tvorbě a získaných oceněních³. Druhé setkání probíhalo o dva týdny později na stejném místě. Bylo kratší a mělo spíše doplňující charakter, zejména ohledně dalších časosběrných projektů a jejího postoje k českému dokumentárnímu filmu obecně⁴.

Naše první setkání se začalo samotným seznámením, jelikož jsme se spolu nikdy předtím nepotkaly. Zároveň jsem představila svou práci a její intence. Po obeznámení s nahráváním jsme zahájily rozhovor. Pro mě, jakožto začínající výzkumnici bylo překvapivé, že pro informátorku byl dostatečný impulz pro delší nepřerušovanou a strukturovanou mluvu můj zájem o český dokumentární

³ Čerpáno z URL: <http://www.csfd.cz/tvurce/15379-helena-trestikova/>, <http://www.aerofilms.cz/filmy/139-Katka/tvurci/> a Štoll, Martin (et al.): Český film: režiséři – dokumentaristé, Libri, Praha, 2009, 695. Strany 583 - 585.

⁴ Tyto informace popisující situaci jsem si zapsala hned jak to bylo možné po dokončení rozhovorů. Helena Třeštíková udělala na mě dojem distingovaná ženy, která ví, o čem mluví a má zkušenosti. Je otevřená a vstřícná. Komunikace ohledně domluvy místa a času rozhovorů probíhala bez problémů.

film a otázka „Jak jste s dokumentárním filmem začínala?“.

4.1 Začátky s dokumentárním filmem

Jak již bylo řečeno v kapitole s názvem „Komunistická strana Československa normalizuje rozšafné společenské klima“, po uvolnění atmosféry v šedesátých letech, kdy se začal ozdravný proces socialistické společnosti a tvůrčí prostor se pro filmaře rozšířil, přišla normalizace, která progresivní směřování jak společnosti, tak dokumentarismu zastavila. Sedmdesátá léta se tak nesla ve znamení tíživých poměrů sovětského normalizačního útlaku. V této pohnuté době, *kdy ze škol na protest odcházeli učitelé a dokumentární film byl silně ovlivňován společenskou situací*, Helena Třeštíková, rozená Böhmová, dokončovala střední výtvarnou školu. Její rodiče jí předurčovali následování matčiných šlépějí. Měla se stát výtvarnicí. V rodině nebyl nikdo, kdo by se zabýval filmem. *Přihlásit se na FAMU byla šílená drzost*. Její jediná dosavadní zkušenost byly návštěvy filmových klubů v maturitním ročníku. Zlomovým byl pro ní rozhovor s jedním studentem hrané režie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU), který jí popisoval jedno z praktických cvičení založeném právě na dokumentaristických technikách. *Odjakživa jsem měla oblibu v deníkové formě, silně mě ovlivnila kniha Deník Anny Frankové*. Nakonec se jí to povedlo a přijali jí na Katedru dokumentární tvorby FAMU. Na začátku její kariéry je tedy jisté vzepření se, které ale v té době mělo nejistý charakter.

Zajímavým momentem v souvislosti s jejími začátky s dokumentárním filmem je její hypotetická úvaha o tom, co by bylo, kdyby se nevzepřela svému osudu stát se výtvarnicí, kterou rozvinula v rámci svého vyprávění. Uvědomuje si, že její rozhodnutí jí zcela změnilo život a nelituje toho, neměnila by nic. Z její úvahy nad hypotetickou situací, je patrné, že je vděčná dokumentárnímu filmu za rozšíření svých osobních obzorů a zvýšení její lidské kvality. *Mnohokrát jsem si to uvědomila, když jsem tak uvažovala nad svým životem, že moje životní dráha byla vlastně naplánována původně úplně jinak, já jsem dělala výtvarnou školu a rodiče si představovali, že budu výtvarnice někde, pak já jsem nakonec šla někam jinam a dělala něco jiného, tak jsem si tak představovala, že kdyby se tohle nestalo, kdybych já zůstala někde v nějakém tom grafickém studiu a dělala bych to, k čemu jsem byla jakoby trochu naprogramována, takže bych byla určitě jiný člověk, protože bych neměla spoustu životních zkušeností, které mám tím, co dělám, a tím, že setkávám s lidmi, kteří na mně nějakým způsobem působí, a vlastně mě přináší témata, ke kterým bych se nikdy nedostala, a to jsou takové zásadní témata, (...) co to je zločin a trest, jak vlastně naplnit svůj život, co to je seberealizace, a tak*

dále, já to teď říkám lehce chaoticky, jsou to strašně zajímavé témata, a možná že taková ta nejjednodušejší popsatelná změna, kterou to přineslo mě, to setkávání s těmahle lidmi, je to nějaká taková větší tolerance, nebo nějak v určitých situacích schopnost být nad věcí a nerozčilovat se, a teď mluvím o běžném životě, teď už ne o natáčení, to, co člověk zažívá jako občan, že jsem taková obrněnější a odolnější, vytrénovanější, že mně tak něco nerozhodí. Vedle negativních momentů v životech protagonistů jejich filmů, existují i dlouhodobé pozitivní vlivy, které přesahují do jejího osobního života a jejího růstu jakožto uvědomělé občanky, členky společnosti. Důkazem toho, že tomu tak doopravdy je, je její angažovanost v rámci podpory dokumentárního film a časosběru zvlášť.

4.2 Rozhodnutí věnovat se časosběrné metodě

Zajímalo mě, jak zobrazit realitu, nejen dokumentárně, ale i knižně, což se skvěle povedlo v denících Jana Zábrany, kde popisuje situaci sedmdesátých a osmdesátých let. Rozhodnutí věnovat se dokumentárnímu filmu i pozdější volba časosběrné metody jakoby dřímalo v režisérce odjakživa a naplnily se dílem souhry životních okolností. Studium na FAMU její tendence jen dál rozvíjelo, respektive vytvářelo živnou půdu pro formování jejich dokumentaristických instinktů. Na FAMU jsem jako studentka viděla přírodovědecké filmy o rostlinách a napadlo mně, jestli se u lidí dá zaznamenávat změna. Vždy jsem k tomu inklinovala, čas a změna mně vždy fascinovaly. Jako svou první nezáměrnou zkušenost se sledováním změny v čase považuje natáčení studentského snímku Živá voda (1972). Před našimi očima postupně zmizla celá vesnice. Dalším krokem byla práce na absolventském filmu Zázrak (1975), k jehož námětu ji inspirovaly kamarádky, které mluvily o těhotenství a jaké změny obnáší pro ženu. Uprostřed Zázraku stála její těhotná kamarádka Jana. V průběhu natáčení zrození jejího syna Honzy ji napadlo, že bylo by fajn zaznamenávat jeho další vývoj⁵.

V době, kdy v polovině sedmdesátých let režisér a významný organizátor českého dokumentárního filmu, Jiří Lehovec, natočil své vůbec poslední snímky, Helena Třeštíková dokončila svá studia na FAMU a nastoupila do společnosti Krátký film Praha, která měla na starost tehdejší produkci dokumentárních snímků, které fungovaly v kinech jako krátké filmy před celovečerními hranými snímky považované za nástroje propagandy socialistické ideologie. *Dokumentární film před 30 lety byl poznamenán všudypřítomnou cenzurou a byla témata, která byla pro dokument nepřekonatelné tabu. To dnes není, dokumentaristé jsou svobodnější. Lidé jim nedůvěřovali a nechodili na ně do kin, protože věděli, že jsou nepravdivé. Její začátky byly tedy těžké. Nejenže dokumentární*

⁵ V roce 2010 se k Zázraku vrátila a uvedla Zázrak po 35 letech, v němž diváci vidí, jaký se z nemluvněte Honzy stal dospělý člověk.

film navzdory dobrému technickému a finančnímu zázemí měl mizivou kvalitu, nebyl ani pochopen a rozvíjen plodným směrem, natož jejím vizím dlouhodobého pozorování. *V sedmdesátých letech myšlenka dlouhodobého natáčení v podstatě nikdo nerozuměl, produkce dokumentárních filmů připomínala spíš pásovou výrobu.*

Další zásadní chvíle jejího profesního života přišla v roce 1980, kdy byla v Krátkém filmu známá jako zaměstnankyně, která se orientuje na pozorování změny v čase. *Jeden den přišel do Krátkého filmu kamarád ředitele, známý psychiatr, který mu navrhl sledovat manželství mladých lidí od momentu, kdy se berou.* Cílem bylo zachytit jejich motivaci vstupovat do manželství a zjistit tak důvody, proč se zvyšovala v té době míra rozvodovosti⁶. Ředitel prý na její adresu řekl: (...) „*mám tu šílenou ženu, která by do toho šla*“. Tuto shodu okolností považuje režisérka za jednu z nejdůležitějších ve svém životě. Bylo to poprvé, kdy se opravdu vědomě a systematicky začala věnovat pozorování osob v průběhu času. Jedinými kritérii byly věk novomanželů mezi 18 až 24 lety a Staroměstská radnice v Praze jakožto výchozí bod. V plánu bylo zaznamenávat kritické období prvních pěti let manželství. *Manželským etudám se povedlo zachytit to, čím jsme byli všichni obklopeni, stejné vybavení, manželství bylo jedno z mála dobrodružství, které člověk zažil v tehdejší době.* Jako filmová tvůrkyně měla v průběhu tohoto projektu *zásadní dokumentární pocit, že by dál postupovala daným způsobem.* V Československé televizi měly dokumentární Manželské etudy nebývalý úspěch, protože šlo o jiný dokument, o ničem nepřesvědčoval, jen ukazoval žitou zkušenost samotných diváků na příkladech obyčejných lidí⁷. Helena Třeštíková potvrzuje svou oddanost časosběrné metodě už jen tím, že se k daným manželským párům vrací, čímž vznikají Manželské etudy po dvaceti letech. Kontakty udržuje nadále, což odkazuje na to, že časosběrné snímky jsou celoživotní záležitostí, jak pro autorku, tak pro protagonisty.

⁶ „Nepříznivá úroveň rozvodovosti v České republice je způsobena mnoha specifickými faktory. Od 60. let až do začátku 90. let to byl především nízký sňatkový věk a vysoká intenzita sňatečnosti (při nedostatku kvalitní antikoncepce se sňatky často uzavíraly z důvodu těhotenství partnerky). Svou roli sehrával také nedostatek bytů pro mladá manželství, který měl často za následek nevyhovující nechtěné soužití s rodiči jednoho z manželů. Výchova dětí byla díky časně plodnosti naplňována v relativně nízkém věku a manželé mohli případnou následnou manželskou krizi snadněji řešit rozvodem. Významnou roli v růstu úrovně rozvodovosti sehrála také vysoká úroveň zaměstnanosti žen a s ní spojená relativní ekonomická nezávislost. Úroveň rozvodovosti v českých zemích byla již v období první republiky považována za relativně vysokou. Po druhé světové válce stoupala křivka rozvodovosti jen mírně. (...) Od počátku 60. do počátku 90. let se ukazatele rozvodovosti zvýšily téměř na trojnásobek. Po roce 1989 se dlouhodobý růst počtu rozvodů zastavil na vysoké úrovni okolo 30 tisíc rozvodů a na této hladině se ustálil prakticky po celá 90. léta“. Dostupné na URL: <http://www.socioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=246&lst=111> citováno dne 30.5. 2011.

⁷ “Přítom v kontextu a v logice života v „reálném“ socialismu byly Manželské etudy vnímány coby počin nepokřiveně angažovaný, nepřímo politický. Takovým se ovšem stávalo prakticky každé dílo, jehož tvůrce se rozhodl život „nelakovat“ dle požadavků aktuální stranické linie. A obdobně tehdy byl odrazem politických a společenských poměrů kdejaký drobný, všední úkon: shánění plynových kamen či těsnícího kroužku k nim, jednání na bytovém úřadu.” In Třeštíková, Helena, Třeštík Michael: Manželské etudy, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2006, 267 stran. Strana 263. Doslov Josefa Chuchmy.

4.2.1 Další časoběrné projekty

Vedle časoběrného projektu Manželské etudy, který znamenal významný obrat v profesním životě této režisérky, jsem se zajímala i o její další tvorbu. Chtěla jsem zjistit, jestli dál pokračovala v rozvoji stanovených postupů anebo ještě existují jiné potencionálně důležité momenty. Režisérka začala přirozeně mluvit o celovečerních filmech René a Katka, kterým se podobně jako Manželským etudám dostalo velkého ohlasu. Oba snímky jsou rozvinutím příběhů, kterým se věnovala v průběhu práce na filmových cyklech. Reného potkala v rámci cyklu o mladých delikventech, Řekni mi něco o sobě, který točila pro Českou televizi. V průběhu natáčení si uvědomuje, že její přítomnost má efekt na osoby, se kterými se setkává, což odkazuje na významný etický aspekt v rámci vývoje obecných dějin dokumentárního filmu. (...) *tím, že se s někým seznámím, že ve vězení se setkám s Reném a začnu ho točit a točím dvacet let, tak se něco stane, prostě byť se snažím zachycovat jeho běžný autentický život, tak tím, že tam jsem, že vstupuji do toho, přijdu za Reném a ne za někým jiným, a jeho kolegové - spoluvězni to nějak reflektují, tak se René stává trochu někým jiným.* Nicméně, je důležité zde zmínit, že celovečerní filmy René a Katka (předtím už i Marcela) nevyšly již pod hlavičkou České televize či Krátkého filmu, ale za podpory producentské společnosti Negativ.

Spřízněná náhoda jí přivedla i ke Katce. (...) *setkání s Katkou, já jsem dával dohromady ten cyklus Ženy na přelomu tisíciletí pro Českou televizi, cyklus časoběrných filmů o ženách a měla jsem takový nápad zařadit tam protidrogovou terapeutku, s kterou jsem se nějak znala a zdálo se mi zajímavý, že taková mladá žena žije v prostředí drogově závislých lidí, snaží se jim pomáhat, sympatická, zajímavá osobnost a dohodly jsme se a pak mě napadlo, že vlastně by bylo možná zajímavé ještě paralelně do toho zaznamenat osudy dvou jejich klientek (...). Postupem času se mi zdálo, že Katka je docela výjimečná tím, že je velmi otevřená, autentická a tak se nakonec stalo to, že ty dvě další linie se postupem času utlumily, až nakonec zmizely a nakonec jsme udělaly film jenom o Katce, ona komunitu tedy mezičasem opustila, vrátila se do Prahy a zase byla na ulici, měla přítele, a ten byl taky velmi ochotný k spolupráci.* Helena Třeštíková zachovává autenticitu nezávislým autorským pozorováním, což znamená, že se nesnaží „filmem měnit“. Jak ale říká, *mezi zasahováním a pozorováním je tenká hranice, kterou je nezbytné nalézt.* Její zásahy jsou patrné ve snímcích o Katce, které pomáhá najít doktorku, když otěhotní, a Reném, kterému pomáhá vydat knížky. Sleduje, jaké to vyvolává situace, nevnucuje se jim však. *S lidmi mluvím, říkám jim své pocity a návrhy, ale co oni s*

ním udělají, tak to je jejich věc. Podobně přistupuje i k tomu, jak utrácejí svůj honorář za natáčení, který od produkce dostává každý protagonista jejich snímků. (...) doufám, že ne na alkohol či drogy. Katku podporuji dál, uvědomuji si riziko toho, že si koupí alkohol či drogy, ale nebýt těch peněz, Katka bude krást nebo rozvíjet jinou trestní činnost. Po premiéře jsem se s Katkou potkala na kafe, dala jsem jí tisícovku na šampaňské, oslavu s přítelem. Celkově natáčení s Katkou považuje za vyhrocenou situaci toho, jak žijí jiní. (...) člověk vnímá hlouběji výchovný efekt, mám z toho dobrý pocit⁸. Režisérka si tak uvědomuje, že její tvorba, nejen Katka, nějakým způsobem ovlivňuje. Na jedné straně, diváci, kteří přijímají dokument jsou jím určitě i ovlivňováni, potažmo tedy i společnost. Na druhé straně by se někdo by se tak mohl domnívat, že dokumentární film má moc silně ovlivňovat společenské dění anebo že režiséři jsou něco jako společenští vědci. Režisérka by naopak dokumentární film neřadila mezi společenské vědy.

4.3 Dokumentární film obecně, specifika časosběrné metody

Následující dvě sekce vznikly spojením myšlenek, které informátorka uvedla v průběhu rozhovoru k charakterizaci jejího pracovního postupu, dokumentárního filmu jako takového a časosběrné metody. Rozhodla jsem se pro dané vyčlenění, protože v průběhu analýzy jsem zjistila, že mně tyto informace zaujaly s ohledem na celkový záměr bakalářské práce. V druhé sekci se budu věnovat jejímu vnímání českého dokumentárního filmu.

V době mých začátků byla pro dokumentaristy důležitá tvůrčí základna v Krátkém filmu. Televize byla hodně ovlivňována oficiální propagandou a dokument příliš velký prostor neměl. Je důležité si tedy uvědomit pozici televize, která se od padesátých let posilovala. Nejdřív se pracovníci televize věnují spíš zpravodajství, které je ovšem v silném područí socialistické ideologie. Jak upozorňuje Martin Štoll, o televizním dokumentu lze mluvit až od poloviny osmdesátých let⁹. Změnu přináší revoluční převrat v roce 1989. Televize se stává úrodným útočištěm dokumentárního filmu. Určitě zásadním obratem byla změna společenských poměrů po roce 1989. Dokument se zbavil svých omezení, získal větší prostor v televizi, především tedy v České televizi, a postupně pronikl i do kin. Mění se tak jeho podoba, filmový pás střídá video páska. Státní podpora zaniká a tak se péče o dokumentární film postupně přesouvá do privátních rukou. Jako režisérka vnímá Helena Třeščíková

⁸ Distribuční společnost Aerofilms vydala pedagogickou příručku, která má pomoci zprostředkovat poselství filmu Katka žákům a studentům základních a středních škol. Dostupné na URL: <http://www.aerofilms.cz/filmy/139-Katka/ke-stazeni/>, citováno dne 31.1.2011.

⁹ Štoll, Martin: Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fictional film, Malá Skála, Praha, 2000. 72 stran. Strana 25. Přeložila autorka bakalářské práce.

devadesátá léta jako *zlatou dobu dokumentárního filmu*. Po přelomu tisíciletí přichází další změna. *Před pěti šesti lety se situace mění, objevují se producenti, kteří vidí v dokumentárním filmu potenciál jej podporovat.*

Pro Helenu Třeštíkovou je dokumentární film *nejzajímavější druh filmového umění. Dokument je součástí kinematografie, v poslední době nachází stále víc své diváky*. Její spjatost s touto filmovou tvorbou lze podložit rozsahem její filmografie a množstvím jiných aktivit, které se většinou pojí určitým způsobem s dokumentárním filmem¹⁰. Režisérka se vnímá spíše jako *dokumentarista – praktik*. To, že jí lze považovat spíše za člověka, který se lépe cítí za kamerou potvrzuje i sebekritická odpověď na mou otázku, zda by chtěla být v centru pozornosti jiného dokumentaristy. *Nikdy bych nechtěla být subjektem dokumentu, přijdu si toporná, neautentická před kamerou*. Je pochopitelné, že se objevuje v různých pořadech, udělala několik rozhovorů, ale lze předpokládat, že měla na mysli dlouhodobé hloubkové filmové pozorování jejího života.

Na dokumentárním filmu mně zajímá ideál – situace, když divák o viděném filmu přemýšlí, hledá svou cestu. Dnešní dokumentární film bych rozdělila podle dvou základních tendencí. Aktivistická, například Michael Moore, Vít Klusák či Filip Remunda mají jakoby „snahu filmem měnit“¹¹, snaha vytvářet situace, které změnu, posun vytváří. Ta druhá je pozorovatelská, k níž se hlásím, divák přemýšlí, tvoří si svůj vlastní postoj. Tímto dělením ovšem nechce vytvářet nějakou hierarchii. Na otázku, jestli by někdy spolupracovala s nějakým aktivistickým režisérem, bez váhání uvádí, že *svou koncepci nebudu měnit, nejsem však proti sloučení pozorování s aktivitou. Já mám svou cestu, která mně baví a nemám důvod z ní odbočovat*. O své časosběrné koncepci nepochybuje a nikdy ji nemusela obhajovat před jinými dokumentaristy. *Nedošlo k takové situaci, jiní dokumentaristé se do toho moc nehrnou*. Vedle Heleny Třeštíkové se soustavněji věnoval této technice Pavel Koutecký a ve své tvorbě ji třeba využila i Olga Sommerová¹².

Příběhy filmů Heleny Třeštíkové jsou paradoxně výjimečné tím, že nejsou vybírány podle speciálních algoritmů. *Snažím se z toho, co se autenticky stalo před kamerou udělat příběh. Život je jenom náhoda. Časosběrné filmy jsou vždycky ovlivněny náhodami*. Někomu by se tato nahodilost její tvorby zdála podezřelá, ale otázku lze postavit i tak, zda je v lidských silách odhadnout, jak se bude odvíjet něčí životní příběh. Jde tu tedy o jistý druh dokumentaristické intuice, která napomáhá vidět

¹⁰ O vedlejších činnostech je pojednáno v oddíle této bakalářské práce s názvem „Proč Helena Třeštíková?“. Její kompletní filmografie a seznam ocenění její tvorby k nalezení v příloze č.4.

¹¹ Což je o něco dynamičtější předsevzetí než heslo „Myslet filmem!“, ke kterému se od roku 2001 hlásí Mezinárodní filmový festival v Jihlavě. Dostupné na URL: http://dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=76 citováno dne 30.5.2011.

¹² Příklady několika současných filmařů, kteří využívají ve své tvorbě časosběrnou techniku k nalezení v oddílu této bakalářské práce s názvem „Proč Helena Třeštíková?“.

zajímavé lidi, kteří by byli ochotni natočit film. *Já myslím, že téma je všechno, to je podstata časosběrného dokumentu, že si tam nestanovujete nějakou linku, jak byste chtěli, aby se ten film odvíjel, všechno píše ten život.* Zároveň si však uvědomuje etický rozsah své práce. Jako zásadní v této souvislosti považuje rozhovor se svým tehdy budoucím manželem, Michaelem Třeštíkem, se kterým se seznámila ještě v průběhu studií na FAMU. *Já když se seznámila s mým mužem, tak to jsem se už zabývala dokumentem, bavili jsme se o dokumentu a právě o těchto tématech, tak on mi řekl, že „jedním ze základních zákonů fyzikálního výzkumu je, že pozorováním pozorované měníš a ty by sis měla uvědomit, že to je tvůj případ“.* Lze tedy tvrdit, že zachovávání autenticity v její tvorbě je prvořadá. Teoreticky tak Helena Třeštíková, podobně jako zástupci cinéma vérité, zastává názor, že přítomnost kamery nenávratně mění chování subjektů a vnímání diváků. Režisérka se tak snaží o nezávislé pozorování, podobně jako se o to snažili představitelé Griersonovy britské dokumentaristické školy. Ovšem, na druhé straně, *třicet let se nikdo nedokáže přetvařovat. Ti lidi jsou autentičtí.* Zároveň dodává, že se vždycky něco stane, když někoho v průběhu let pozorujete. Uvědomuje si, že filmařský štáb mění chování a jednání osob před kamerou. Nejenže mění, ale i vytváří situace, do kterých by se jinak nedostali. *Tak to si člověk potřebuje uvědomit, trochu s tím pracovat, a musí se snažit samozřejmě tu autenticitu zachovat a zároveň možná i to, co ten film přináší tam možná nějakým způsobem naznačit v tom filmu. (...) To jistě přiznání toho, že točíme film, že je tam ta kamera přítomná, to asi součástí té metody, je to taková tenká hranice.*

V osmdesátých letech jí úspěch Manželských etud potvrdil správnost zahájené cesty letitého sledování lidí objektivem kamery. Od té doby si vyvinula pracovní postup, v němž hlavní roli hrají záměr a příprava, což lze přirovnat k vývoji výzkumnické praxe. Před samotným natáčením režisérka mapuje možnosti. Po natáčení v terénu, *v kvantu materiálu hledám zásadní momenty ve střížně, nejde o to mít kilometry materiálu. Jedna má studentka má spoustu materiálu o Straně zelených, angažovala se, vedle toho je zaznamenávala, (...) momentálně bohužel nevím, jak je na tom.* Z toho lze vyvodit, že Helena Třeštíková považuje za dokumentární tvorbu takové díla, která mají jasnou myšlenku a důvod, proč vznikají, proč by jim tvůrci a publikum měli věnovat. Klíčem tedy není jenom to, že někdo natočí záplavu materiálu. Jde o to, jak to ten člověk spojí, jak s tím materiálem bude pracovat a jak jej bude prezentovat. V tomto momentu tak Helena Třeštíková v podstatě vyjádřila i svou představu autorského dokumentárního filmu.

V průběhu své praxe si však postupně začala uvědomovat i omezení dlouhodobého filmového pozorování. Podobně jak je tomu v rámci celé kinematografie, rozhodují finance a zadání sponzora či producenta. *Je problém žádat peníze na něco, co bude za pět let, či už Krátký film nebo Českou televizi,*

vyžadovalo od financmajstrů fantazii. Člověk i po tom, co financmajstr řekne konec, má tendenci v tom pokračovat dál. Ovšem i v rámci práce pro Krátký film, Českou televizi a pozdější tvorba podporovaná nezávislou producentskou společností Negativ, lze nacházet zajímavosti a rozpracovat je různorodě. Jak tvrdí režisérka, *neomezená tvorba, co se týče financování je zajímavý koncept, ale co z toho, kreativita potřebuje hranice, aby se mohla rozvíjet*¹³. Zůstává tedy při zemi. Bylo několik projektů, které se rozpracovaly a neuskutečnily. Ve svém vyprávění se zmínila o projektu náhodného výběru jmen z telefonního seznamu a následném autorského zachycení příběhu jednotlivých osob s danými jmény, který rozmyšlela se svými kolegy. Obecně ale tvrdí, že *nemůžete rozpracovat projekt a pak jej opustit, máte závazky vůči sponzorovi*. A v podstatě i vůči své práci, což platí i obecně.

Dalším omezením je v jistém smyslu i technické zázemí. Intimní zachycování lidských životů se na začátku její tvorby odehrávalo velkými, složitými a těžkými kamerami. Tuto neblahou zkušenost si prožila, jak při natáčení filmu *Zázrak*, tak při *Manželských etudách*. *Umíte si to představit, přijít v několika lidech a kamerou, která zabírala polovinu místnosti, do malého bytu rodiny, přestavět jim to tam pro potřeby techniky a požádat je, aby si nás nevšímali a dělali věci jako obvykle?* V současnosti je technika menší, mobilnější a celkově nenápadnější. Ovšem její již zmiňované působení na osoby před kamerou zůstává.

4.4 Vnímání českého dokumentárního filmu

Helena Třeštíková tvoří již přes třicet let. Společenské a organizační podmínky její tvorby se pochopitelně postupně měnily. Zatímco na začátku působila jako zaměstnankyně Krátkého filmu a později po převratu spolupracovala zejména s Českou televizí, v současnosti její filmy zastřešuje nezávislá producentská společnost Negativ. Navzdory tomu, že časosběrná metoda je nevypočitatelná a jde o sázku na neznámou, její celovečerní dokumentární filmy mají úspěch¹⁴.

Režisérka se začala věnovat dokumentárnímu filmu v době, kdy se v této oblasti objevují jména vlivných tvůrců jako Jiří Lehovec, Olga Sommerová, Jan Špáta, Drahomíra Vihanová, Karel Vachek či Věra Chytilová. Někteří autoři ji zařazují do vlny ženských filmařek, které vnesly do českého filmu novou svěží ženskou perspektivu¹⁵. *V době mých začátků byl zásadním tvůrcem dokumentu Jan Špáta,*

¹³ Toto pojetí kreativity je podobné tomu, jak charakterizuje paradox svobody filosof Jan Sokol, „(...) lidská svoboda naopak vyžaduje osvědčená a pevně ustavená pravidla, která nejenže moji žitou svobodu nijak neomezují, ale naopak umožňují, že „rozumný člověk je svobodnější ve společenství, kde žije podle společného zákona, než o samotě, kde poslouchá jen sebe sama“ - a vysvětlují také proč.“ Dostupné na URL: <http://www.jansokol.cz/cs/n-s-pravidla.php> citováno dne 1.6. 2011.

¹⁴ Seznam ocenění k nalezení v příloze č.4. Tabulky návštěvnosti kin a sledovanosti televize jsou vyhledatelné na stránkách Unie filmových distributorů. Dostupné na URL: www.udf.cz.

¹⁵ Štoll, Martin: *Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fictional film,*

který se dovedl vyrovnat i s těžkými podmínkami doby normalizace a udržoval kontinuitu dokumentu. V tom byl nám, kteří jsme tehdy vstupovali do praxe velkým příkladem. Po revoluci do dokumentu vstoupila další zásadní postava, Karel Vachek. Napětí mezi přístupy těchto dvou důležitých postav dodávalo a stále dodává českému dokumentu velkou energii. Režisérka sleduje jejich tvorbu. Uvádí, že Karel Vachek, ten je hodně vymezený, jeho protipólem je Jan Špáta, jejich debaty jsou hodně zajímavé. Zajímá se ovšem i o tvorbu jiných tvůrců, například, Olga Sommerová zas dělá emocionálně vyhrocené snímky. Jejich tvorbu vnímá jako rozmanitou. Stejně vnímá i díla mladé generace. Jsou výrazní a viditelní.(...) Novou generaci znám, všichni se známe, jsou velice různorodí, mě to hrozně baví sledovat jejich filmy, pře jsou jiní, mají jiní nápady, v mnoha směrech se velmi liší od toho, jak ty filmy děláme my, a to je hodně příjemný, protože zase odkrývají nové obzory a rozšiřují možnosti dokumentu – zejména různé formy aktivistického dokumentu. Důležité osobnosti v dokumentu mezi mladými filmaři dnes jsou Erika Hníková, Vít Klusák, Filip Remunda, Linda Jablonská, Margareta Hruza, Olga Špátová nebo Martin Ryšavý. Aktivistická větev dokumentárního filmu se tak podle ní rozvíjí v dnešní době víc a mladí autoři si hledají jiné cesty, nepodobné těm, které měla její generace. Helenu Třeštíkovou tedy lze považovat za silně vyhraněnou tvůrkyni, která tvoří v rámci své koncepce. Zároveň ji však orientace na časosběrnou metodu nelimituje v názorech na tvorbu jiných dokumentaristů v jejím prostředí. Zatímco budoucnost časosběrné metody neumí odhadnout, dokumentu předpovídám rozvoj, spíš než ústup.

Helena Třeštíková se vedle své dokumentaristické praxe věnuje i jiným aktivitám, které se ovšem nějakým způsobem vážou na její profesi. V rámci svého vyprávění mi popsala mimo jiného i svou zkušenost s politikou, jelikož zastávala po určité období post ministryně kultury. V tom čase *jsem se zabývala činností různých aktivistických skupin na podporu filmu. Pociťovala jistou malomocnost těchto organizací a tak se rozhodla nabídku této funkce na omezené období do dalších voleb lidovců přijmout. Měla podporu i svého manžela, jenž jí k tomu vybědl slovy „furt do něčeho rejpeš, tak jdi do toho“.* Jak sama přiznala, chtěla něco změnit, *ale skutečnou situaci na ministerstvu kultury jsem zjistila až po svém zvolení.* Narážela tím na vytváření tunelů a různé politické machinace, které s rozvojem kultury nemají nic společného.

V rámci našeho rozhovoru po vyčerpání vyprávění jsem se snažila získat její motivaci se angažovat i v rámci organizace a rozvoje dokumentárního filmu. Konkrétně jsem měla na mysli založení nadace Film a sociologie a instituce Člověk a čas. Bohužel nepovedlo se mi to, jelikož se mi dostalo jenom strohého popisu jejich zaměření. *Nadace Film a sociologie sdružovala filmaře a*

sociology a jejím cílem bylo za spolupráce těchto dvou profesí zachytit aktuální společenská témata a to se nějakou dobu dost dařilo. No a nadace Člověk a čas fungovala kratší dobu, změnil se totiž zákon o nadacích a tím se ztížila možnost produkování filmů v takové organizační struktuře¹⁶. Jejím cílem byla především produkce časosběrných dokumentů. Vysvětlení toho, proč jsem se v této tématice oblasti nedostala dál může spočívat i v tom, že tyto organizace nepřekonal legislativní překážky, které se v rámci provozování nadací a neziskových organizací v českém prostředí nacházejí. Dalším odůvodněním může být i její silná orientace na tvorbu, sama se považuje za praktika a nepochybuje o tom, že instituce a angažování se měly na ní vliv, ale zároveň jsem se vždycky snažila dělat si svoje věci nezávisle na aktuální dobové situaci, někdy to jen stálo víc té energie, jindy to bylo jednodušší a bylo tam více prostoru pro vlastní práci. To byly ty šťastnější chvíle.

4.5 Shrnutí a kritika výzkumu

Helena Třeštíková se projevila jakožto vděčný objekt výzkumu. Její vyprávění bylo přirozeně strukturované kolem důležitých okamžiků a vztahovala je na sociokulturní kontext, čímž mi zajisté výrazně ulehčila mou výzkumnickou práci. Mým úkolem se tak stalo jenom klást doplňující otázky. Rozhovor jsem vedla otázkami podle předem připraveného návodu v průběhu druhého setkání, které připomínalo spíš odborný rozhovor na téma „dokumentární film“. V obou rozhovorech byly znatelné dva zdroje zkreslení, respektive dvě překážky, které mi zabraňovaly prohlubovat získávané poznatky. První z nich bylo rozdělení rolí. Já jsem si osvojila roli nezkušené výzkumnice, která značně respektuje dokumentaristku s letitou zkušeností. Jinými slovy v situaci rozhovorů měla místy v rukou větší kontrolu Helena Třeštíková, která již z povahy své profese umí s lidmi pracovat. Zároveň, jak i sama říká, jen tak jí něco nerozhodí. Za jistou hranici mě nepustila. V tomto bodu bych ráda taky upozornila, že mým záměrem nebylo zachytit senzační informace z jejího života. Zaměřovala jsem se na její profesní vývoj, což mně do jisté míry mohlo taky omezovat, zejména v momentech, kdy jsem se zajímala o dokumentární film obecně, v otázkách po hlubších kořenech navazujících na její soukromý život. Další překážkou byl nedostatek času na zachycení širšího příběhu života této režisérky.

Z její mluvy jsem měla pocit, že vše, co mi vypráví, že se v jejím profesním životě stalo, mělo tak být. Důvodem toho může být skutečnost, že Helena Třeštíková svůj příběh vyprávěla v rámci různých rozhovorů několikrát a tak se postupně její příběh častou artikulací stal strukturovanějším a

¹⁶ Více informací lze k nadaci Film a sociologie najít v předchozím historickém přehledu, v poznámce pod čarou č.62. Nadace Člověk a čas je v likvidaci. Bližší informace dostupné na URL: <http://www.justice.cz/>, hledáno pod jménem Helena Třeštíková, identifikační číslo nadace: 604 59 468. Citováno dne 3.6.2011.

ucelenějším. Jestliže je tento předpoklad pravdivý, domnívám se, že to neochuzuje kvalitu mého výzkumu, jelikož mým cílem nebylo najít něco nepoznaného, ale zjistit její zkušenost tak, jak mi ji prezentuje bez ohledu na to, jestli to říká poprvé či po několikáté. Hlavní zlomové momenty její dokumentaristické zkušenosti jsou tedy rozhodnutí jít na filmovou školu a soustavně se věnovat časosběrné technice. Dozvěděla jsem se taky, že v jejím životě má důležité místo její manžel, který jí je v rozhodných okamžicích rádcem (upozornění na transformující sílu samotného pozorování, vstup do politiky). O jejích dětech jsem se bohužel nedověděla, i když lze předpokládat, že skutečnost, že je matkou má vliv na její práci. Helena Třeštíková chápe, že její tvorba nezáleží jenom na ní. Uvědomuje sílu náhody a shody okolností, někdo by mohl říct lidské osudovosti (setkání se s protagonisty snímků). Současně má však střízlivý postoj k otázce hodnocení financování, organizačního a technického zázemí. Dozvěděla jsem se rovněž o hlavních zásadách její tvorby. Uznává autenticitu, autorství a nutnost mít záměr, odpověď na otázku „proč“, čímž se přibližuje ke Griersonovu sociologickému přístupu či pojetí kino – pravda.

Jsem si vědoma toho, že mých setkání s Helenou Třeštíkovou proběhl pouze omezený počet. Domnívám se nicméně, že pro účely této práce byl náš kontakt dostačující. K přínosnosti naší komunikace přispěla i zmíněná skutečnost, že režisérka nevyprávěla svůj životní příběh poprvé a mohly jsme se proto soustředit na nejpodstatnější aspekty. Jako součást bakalářské práce zaměřené na vývoj českého dokumentárního filmu slouží jako prostředek k zachycení konkrétní dokumentaristické zkušenosti v českém prostředí a k dokreslení dobových poměrů, jelikož režisérka své vyprávění protkávala odkazy na sociokulturní souvislosti. Tuto možnost jsem si podvědomě připouštěla i v rámci přípravy na druhé setkání, jelikož jsem se záměrně orientovala na její postoj k chápání dokumentárního filmu obecně. V tomto momentu jsem se jako začínající výzkumník utvrdila v tom, že nikdo vám nedá informace, které potřebujete, pokud se správně nezeptáte.

5. Závěr

Tato práce se orientuje na fenomén českého dokumentárního filmu, jenž byl vymezen slovy Johna Griersona jakožto „tvořivá interpretace reality“, jež se chápe coby sociální prostor, který se vytváří v rámci společenských procesů a kterému přisuzujeme existenci nezávislou na lidské vůli. Uprostřed zájmu je dokumentární film, jenž se zaobírá žitou zkušeností lidí. Práce se skládá ze dvou částí. První díl si klade za cíl vyložit vývoj dokumentárního filmu v českém prostředí s akcentem na zlomové okamžiky, které nenávratně změnil jeho charakter. Tento vývin byl zohledňován v rámci dobových sociokulturních a politickoekonomických okolností. Zároveň se sledovaly stěžejní přístupy světového dokumentarismu, se kterými byl český dokumentární film srovnáván. Druhý díl rozebírá dokumentaristickou zkušenost Heleny Třeštíkové, kopíruje při tom strukturu prvního dílu v tom, že hledá zlomové okamžiky její tvorby. Zároveň odhaluje její pojetí dokumentární tvorby a to, co považuje za důležité z pracovního hlediska. Mým záměrem bylo objektivně zmapovat fenomén českého dokumentárního filmu s doplněním o konkrétní autentický pohled čínorodé dokumentaristky, abych dosáhla co nejkomplexnějšího pochopení této filmové formy.

V současné době má česká dokumentární tvorba své postavení v mezinárodním kontextu, má různé podoby a věnuje se rozmanitým tématům. Nejedná se jenom o pouhé pozorování či zprostředkování předepsané ideologie. Nová generace reflektuje minulost, zabývá se aktuálními náměty a spolupracuje se zahraničními tvůrci. Laická veřejnost si navykla navštěvovat kina „jen“ kvůli dokumentárnímu snímku. Odborné publikum jej oceňuje jak doma, tak v zahraničí. Dokumentární filmy vzbuzují veřejné diskuze a v rámci dění v české společnosti jsou rozpoznatelné. Tato filmová forma byla ve svých počátcích opožděna oproti světovému dokumentu. Antonín Navrátil dokonce mluvil o tom, že ve dvacátých letech se utvořil kvůli nepříznivým okolnostem přehlíživý postoj publika vůči dokumentárnímu filmu; tento postoj současný stav již překonává.

Od příchodu kinematografie zaznamenal český dokumentární film několik epifanií - zásadních momentů, jež mají rozličné příčiny - technický rozvoj, společenská situace, vliv institucí a proměny tvůrčích perspektiv. Prvními stěžejními okolnostmi jsou nástup zvuku a avantgardního hnutí v meziválečném období. Jejich dopad nebyl okamžitý, ale výrazně posunul dokumentární film od komerčního přístupu k umělecké tvorbě a rozšířil jeho možnosti. Nadějný vývoj přerušila německá okupace a druhá světová válka, které mu ovšem napomohly objevit možnost jeho společenské užitečnosti. Po ukončení války přichází další důležitý moment – znárodnění filmové produkce. Pro

dokumentární film to znamenalo, že se mu poprvé dostávalo systematické státní podpory, organizace a regulace. Negativní stránkou této vývojové fáze byl nástup komunistického režimu, který postupně omezoval samostatný tvůrčí prostor.

Důsledkem politického uvolňování v Sovětském svazu se odlehčovala atmosféra v tehdejší Československu, což se samozřejmě odrazilo i ve vývoji dokumentárního filmu. Obrozuje se, a tak vzniká nová vlna, která se inspirovala přístupy ze zahraničí, cinéma vérité a sociologickým pojetím dokumentarismu. Šedesátá léta jsou tak výrazná v rámci českého dokumentárního filmu, že inspirovala hraný film a dokonce pro něj získala světové renomé. Podobně jako před válkou i v této době byl pozitivní vývoj potlačen souhrou společenských okolností. V tomto případě šlo o rozhodnutí Moskvy netolerovat reformní procesy v Československu. V 1968 vstoupila na území Československa vojska Varšavské smlouvy a začala normalizace, která trvala celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Na konci tohoto období se k dokumentární tvorbě dostává i Helena Třeštíková, která se studiem na FAMU odklonila od předurčené kariéry výtvarnice, v rámci zaměstnání v organizaci Krátký film, kde je časem známá svou orientací na pozorování změny v čase. Shodou okolností dostává zadání natočit časosběrný film o novomanželech. Manželské etudy se v roce 1987 dostávají do televize a mají úspěch, který ji utvrdí v tom, aby v této metodě pokračovala.

Rok 1989 znamenal revoluční čas pro českou společnost, jejíž životní podmínky se otočily o sto osmdesát stupňů. Pro dokumentární film tento bod obratu značí otevření hranic ve všech smyslech slova i velké očekávání přepjatého rozvoje. Rovněž i pro tvorbu Heleny Třeštíkové, která točí snímky pro Českou televizi a sama zakládá organizace na podporu dokumentárního filmu. Změny přicházely postupně. Dokumentární film se privatizuje a přesouvá se spíše do televizního prostředí, což ovlivnilo jeho podobu a natáčecí techniku. Tvůrci se věnovali předtím tabuizovaným látkám a taky tématům, které přinášela nová doba. Po přelomu tisíciletí se objevují nezávislé producentské společnosti, které věří v sílu dokumentární tvorby a umožňují mu tak návrat na filmová plátna. Podobně tomu tak bylo i ve tvorbě Heleny Třeštíkové, která v současnosti místo Krátkého filmu uvedla s nezávislou producentskou společností Negativ několik celovečerních snímků.

Na rozdíl od lineárně se odvíjející dokumentaristické zkušenosti jak mi ji popsala Helena Třeštíková, český dokumentarismus prožil několik turbulencí. Několikrát mu hrozil úplný zánik, jindy zas příkladně rozkvétal. Většinu času byl samoukem, který dlouho čerpal ze své podstaty, charakteristické poetiky, ironie, nadhledu a propracovanosti formy. Vyvíjel se recyklováním myšlenek ze zahraničí, jak to třeba potvrzuje manifest hnutí ČAS. Zároveň se však navzdory nepřízni společenského dění dokázal etablovat, čehož důkazem je úspěch českých dokumentů v zahraničí, různé

mezinárodní spolupráce a filmové přehlídky, z nichž je nejvýraznější Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě a aktivity Institutu dokumentárního filmu. Český dokumentární film si v průběhu svého vývoje vystavěl charakteristický důraz na autorství a zaměření na filmy o životě obyčejných lidí. Jeho cesta byla opravdu kotrbatá. Ovšem kdyby byla hladká, zřejmě by to nepřineslo žádný pokrok. Kdyby se mu od začátku neomezeně dařilo, nebyla by tu žádná výzva. To, jakou podobu bude mít dosavadní nadějný vývoj dokumentárního filmu v budoucnosti, přesně odhadnout nelze. Zdá se však, že lze souhlasit s odhadem Heleny Třeštíkové, že jej spíš čeká progresivní doba.

6. Bibliografie:

Použitá literatura:

ADLER, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu, Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2001, 90 stran.

BARAN, Ludvík: Kamera zkoumá zkušenost, Edice Československé televize, Praha, 1967, 123 stran.

BARTKO, Fedor (ed.): Dokumentární film jako odraz doby (Zborník z teoretického seminára), Osvetový ústav, Bratislava, 1987, 75 stran. Přeložila autorka bakalářské práce.

BARTOŠEK, Luboš: Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945), Mladá fronta, Praha, 1985, 424 stran.

BRACHTLOVÁ, Ingrid (ed.): Základná dokumentárna škola (Cyklus tvorivých dielní pre tých, ktorých zaujíma dokument), Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava, 2001, 151 stran. Přeložila autorka bakalářské práce.

BERGER Peter, Luckmann, Thomas: Sociální konstrukce reality: Pojednání o sociologii vědění, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, 1999, 214 stran.

BRYMAN, Alan: Social research methods, Oxford University Press, Oxford, 2008, T48 stran.

CASETTI, Francesco: Filmové teorie 1945 – 1990, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2008.

GAUTHIER, Guy: Dokumentární film, jiná kinematografie, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2004, 507 stran.

HAVEL, Ludvík: Český film 1945 – 1998, CERM (Brno), Item (Ostrava), 1998, 19 stran.

HENDL, Jan: Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace, Portál, Praha, 2008, 407 stran.

JASNÝ, Vojtěch: Život a film, Národní filmový archiv, Praha, 1999, 280 stran.

KAMENICKÝ Miroslav, MRVA Ivan, TONKOVÁ Mária, VALACHOVIČ Pavol: Lexikón svetových dejín, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 2001, 319 stran. Strana 186. Přeložila autorka bakalářské práce.

KONOPÁSEK, Zdeněk: Auto/ biografie a sociologie: Druhá verze, Institut sociologických studií FSV UK, Praha, 1994, 90 stran.

MARSHALL, Gordon (ed.): The Concise Oxford Dictionary of Sociology, Oxford University Press, Oxford, New York, 1994, 571 stran. Přeložila autorka bakalářské práce.

MONACO, James: Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií, Albatros, Praha, 2004, 735 stran.

NAVRÁTIL, Antonín, dědicové: Cesty k pravdě a lži: 70 let československého dokumentárního filmu, Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2002, 285 stran.

NAVRÁTIL, Antonín: Vývoj československého dokumentárního filmu, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1968, 241 stran.

NICHOLS, Bill: Úvod do dokumentárního filmu. Akademie múzických umění (Praha), Mezinárodní festival dokumentárních filmů (Jihlava), 2010, 316 stran.

PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKÁPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří: Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně, Pražská scéna, Praha, 2002, 387 stran.

PTÁČEK, Luboš (et al.): Panorama českého filmu, Rubico, Olomouc, 514 stran.

SCHLEGEL, Hans Joachim: Podvratná kamera, jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy, Malá Skála, Praha, 2003, 365 stran. Strana 240

ŠTOLL, Martin (et al): Český film: režiséři – dokumentaristé, Libri, Praha, 2009, 695 stran.

ŠTOLL, Martin: Hundred years of Czech documentary film (1898 – 1998): a brief history of Czech non – fictional film, Malá Skála, Praha, 2000. 72 stran. Přeložila autorka bakalářské práce.

ŠVAŘÍČEK, Roman, Šedová, Klára (et al.): Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách, Portál, Praha, 2007, 377 stran. Strana 119.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena: Časosběrná metoda v dokumentárním filmu (habilitační přednáška), poskytnuta její autorkou, k dispozici v archivu FAMU.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena, TŘEŠTÍK Michael: Manželské etudy, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2006, 267 stran.

Články v tiskovinách:

ADLER, Rudolf, RŮŽIČKOVÁ, Alice: Současný český dokumentární film a ČT (článek), Cinepur (časopis), roč. 11, č. 19, rok 2002, strana 24 – 37. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská 1, Praha.

KUBICA, Petr: Tatškova televize: Program na jednapadesátý týden prvního roku (článek), Cinepur (časopis), roč. 11, č. 19, rok 2002, strana 46 - 51. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská 1, Praha.

BEDNAŘÍK, Pavel: Dokument není automat na pravdu (článek), Filmové listy (tiskovina), roč. 1, č. 3, rok 2004, strana 1. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská 1, Praha.

BOHUŠ, Otto: Boom českého filmového dokumentu, Cinepur (časopis), roč. 16, č. 52, 2007, strany 12 – 15. Strana 12. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská 1, Praha.

Bez autora: Český dokument je na vzestupu, Synchron (časopis), roč. 9, č. 5, 2010, strany 10 – 12. Dostupné v Národním filmovém archivu, Bartolomějská 1, Praha.

Internetové zdroje:

WIKIPEDIA – internetová encyklopedie [online], URL:

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Auguste_a_Louis_Lumi%C3%A8rov%C3%A9>, heslo: Auguste a Louis Lumièrové, citováno dne 16.3. 2011.

WIKIPEDIA – internetová encyklopedie [online], URL:

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Barrandov_Studio>, heslo: Barrandov Studio, citováno dne 16.3. 2011.

Hertl, David: První zvukový film se promítal v Ústí [AUDIO], [online], URL:

<<http://www.rozhlas.cz/severoceskyatlas/historie/zprava/576011>>, citováno dne 30.3. 2011.

WIKIPEDIA – internetová encyklopedie [online],

URL:<http://cs.wikipedia.org/wiki/Druh%C3%A1_republika>, heslo:Druhá republika, citováno dne 30.3.2011.

WIKIPEDIA – internetová encyklopedie [online],

URL:<http://cs.wikipedia.org/wiki/Druh%C3%A1_sv%C4%9Btov%C3%A1_v%C3%A1lka>, heslo: Druhá světová válka, citováno: 30.3. 2011

Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, Částka 24, Vydána dne 28. srpna 1945, 50. Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu [online], URL:

<<http://aplikace.mvcr.cz/archiv2008/sbirka/1945/sb24-45.pdf>>, citováno dne 1.5. 2011.

BERNARD, Jan: FAMU at its origins [online], URL:<<http://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-at-its-origins/>>, citováno dne 1.5. 2011.

Prehistorie: Československá televize do roku 1992 [online], URL:<<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/prehistorie/>>, citováno dne 31.3: 2011.

WIKIPEDIA – internetová encyklopedie [online],

URL:<http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceskoslovensk%C3%A1_televize>, heslo: Československá televize, citováno dne 31.3.2011.

Historie Katedry [online], URL:<<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/vse-o-kdt/historie-katedry/>>, citováno dne 31.3. 2011.

Historie FITESu [online], URL:<<http://www.fites.cz/index.php?menu=24>>, citováno: 6.5.2011.

VACHEK, Karel: Spříznění volbou [online], URL:<<http://www.csfd.cz/film/46216-sprizneni-volbou/>>, citováno dne 31.3.2011.

O asociaci [online], URL:<<http://www.afis.cz/default.php?co=nadace>>, citováno dne 1.5. 2011.

1. festival českého dokumentu Jihlava 2007 [online], URL:<http://dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=80>, citováno dne 20.5. 2011.

Festival, který není jen o filmech [online], URL: <http://jedensvet.cz/2011/o-festivalu>>, citováno dne 6.5.2011.

4. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava [online], URL: http://dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=77>, citováno dne 21.5.2011.

5. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava [online], URL:<http://dokument-festival.cz/news_detail.phtml?news_id=76>, citováno dne 31.3.2011.

O IDF [online], URL:<<http://www.dokweb.net/cs/sit-idf/texty/>>, citováno dne: 20.5. 2011.

CHROMÝ, Adam: Nový internetový portál nabídne zdarma české dokumentární filmy [online], URL:<<http://www.mediafax.cz/kultura/2829330-Novy-internetovy-portal-nabidne-zdarma-ceske-dokumentarni-filmy>>, citováno dne 20.5.2011.

O Doc Alliance [online], URL:<<http://docalliancefilms.com/section/about-doc-alliance>>, citováno dne: 20.5.2011.

Documentary film history [online], URL:<http://documentaryarchive.com/documentary_history.html>, citováno dne 20.5.2011. Přeložila autorka bakalářské práce.

Český lev poprvé dokumentaristům [online], URL:<<http://www.fiftyfifty.cz/Cesky-lev-poprve-dokumentaristum-5491339.php>>, citováno dne 31.5.2011.

Výsledky Českého lva 2008 [online], URL:<<http://www.kinobox.cz/ceskylev/2008>>, citováno dne 31.5.2011.

HOSPODÁŘSKÉ NOVINY: Češi si zvykají chodit do kin na dokumentární filmy, loni jich nejvíc přišlo na Katku [online], URL:<<http://kultura.ihned.cz/c1-50033940-cesi-si-zvykaji-chodit-do-kin-na-dokumentarni-filmy-loni-jich-nejvic-prislo-na-katku>>, citováno 10.2. 2011.

České dokumenty (přehled, anotace filmů) [online], URL:<<http://www.dokweb.net/cs/>>, citováno dne 31.5. 2011.

MELLO, de, Antony: citát „You have to understand, my dears, that the shortest distance between truth and a human being is a story“, URL:<<http://www.documentaryisneverneutral.com/words/docquotes.html>>, citováno 31.1.2011. Přeložila autorka bakalářské práce.

APTED, Michael (profil) [online], URL:<<http://www.csfd.cz/tvurce/2805-michael-aped/>>, citováno dne 25.5.2011.

Doc Alliance (seznam českých časosběrných snímků) [online], URL:<<http://docalliancefilms.com/>>, heslo: „časosběr“. citováno dne: 25.5.2011.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena [online], URL:<<http://www.aerofilms.cz/filmy/139-Katka/tvurci/>>, citováno dne 20.5.2011.

Dialog Jessenius (zaměření a cíle společnosti) [online], URL:<<http://www.dialog-jessenius.cz/cz/>>, citováno dne 20.5.2011.

MoMA uvede Katku v New Yorku [online], URL:<<http://www.eastsilver.net/en/east-silver/news/katka-will-be-screened-at-moma-1426/>>, citováno 1.6. 2011.

Soluň uvede retrospektivu Loznici a Třeštíkové [online],URL:<<http://www.dokweb.net/cs/dokumentarni-sit/clanky/solun-uvede-retrospektivu-loznici-a-trestikove-1470/>>, citováno dne 1.6. 2011.

SVOBODA, Michal: Biografická metoda v antropologii, Centrum aplikované antropologie a terénního výzkumu [online], 2007, URL:<http://caat.cz/studie/documents/Michal_Svoboda_Biograficka_metoda_v_antropologii.pdf>, citováno: 31.1.2011.

SCHÜTZE, Fritz: Narativní interview ve studiích interakčního pole, Biograf (časopis) [online], č. 20, 1999. URL: <<http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=2003>>, citováno: 31.1.2011.

JANTULOVÁ, ŠŤOVIČKOVÁ Magdaléna: Úvod do empirického výzkumu sociálních věd (e-learning přednáška č.1) in Úvod do společenskovedních metod (cyklus) [online]. URL:<<http://moodle.fhs.cuni.cz/course/view.php?id=614>>, citováno dne 31.1.2011.

TŘEŠTÍKOVÁ, Helena (profil) [online], URL:<<http://www.csfd.cz/tvurce/15379-helena-trestikova/>>, citováno dne 20.5.2011.

ŠŤASTNÁ, Anna: Rozvodovost (článek) [online], URL:<<http://www.socioweb.cz/index.php?disp=temata&shw=246&lst=111>>, citováno dne 30.5. 2011.

Metodologický materiál (ke stažení) [online], URL:<<http://www.aerofilms.cz/filmy/139-Katka/ke->

[stazeni/](#)>, citováno dne 31.1.2011.

SOKOL, Jan: Pravidla jako podmínka konkrétní svobody (článek) [online], URL:

<<http://www.jansokol.cz/cs/n-s-pravidla.php>>, citováno dne 1.6. 2011.

Nadace Člověk a čas (Obchodní rejstřík) [online], URL:<<http://www.justice.cz/>>, heslo: Nadace

Člověk a čas, Citováno dne 3.6.2011.

7. Seznam příloh

Příloha č.1

Ukázka Národních listů z 23. června 1898, kdy byla poprvé uveřejněna zmínka o vstupu kinematografie do českého prostředí. Příloha obsahuje i přepis relevantního článku.

Příloha č.2

Ukázka znárodnovacího dekretu č. 50, jež se týkal české filmové produkce. Byl vydán Eduardem Benešem v 28. srpna 1945.

Příloha č.3

Informovaný souhlas s podpisem informátorky Heleny Třeštíkové.

Příloha č.4

Filmografie a seznam vybraných ocenění režisérky Heleny Třeštíkové.

Příloha č. 1

Přepis textu článku o prvním promítání v českém prostředí z Národních listů ze dne 23. června 1896, číslo 171, strana 3 (získáno z elektronické databáze Kramerius Národní knihovny v Praze). Relevantní v přiloženém originálu tiskoviny je poslední odstavec prvního sloupku první odstavce druhého sloupku.

„Český kinematograf. Minulou neděli otevřeli v dolejší části výstavy dva mladí architekti pavillon, v němž podle vzoru Francouzů, kteří před časem dávali představení v hotelu › u černého koně‹, předvádějí kinematografem řadu zajímavých ›živých obrazů‹. Čeští podnikatelé chtějí však také podati obrazy z pražského života, pokud mohou interesoovati širší vrstvy svým seskupením nebo obsahem a několik takových lze již nyní viděti v první sérii.

Dlužno uznati, že provedení původních obrazů v ničem nestojí za francouzskými vzory a směle může s nimi svou čistotou a plastičností konkurovati. Nejlepším dokladem toho jest ›Sv.-Janská pouť v česko – slovanské vesnici.‹ V plném svitu slunečním mihají se světlé toalety přecházejících dam, za veselé hudby taneční víří na vyhraženém místě neunavně taneční páry a v zadu točí se kolotoč a produkují ›umělci‹ na provaze. Ruch a život výstavní pouti zachycen tu znamenitě v plné své svěžesti a barvitosti dojmů. Nebo ›polední výstřel‹: v jedné minutě předvedena dle skutečnosti celá machinace nabíjení, vystřelení i vyčištění děla. Na obraze ›Purkyňovo náměstí na Král. Vinohradech‹ víří pravý šum velkoměstského života, kde mezi vagony elektrické dráhy proplítají se vozy a chodci a plným tryskem ujíždějí cyklisté. Z cizích obrazů možno viděti scény vážné i rozmarné, zasluhující všeobecné pozornosti. Záleží jen na obecnstvu, aby hojnou návštěvou podporovalo tento nový český podnik a umožnilo tak časté měnění programu a doplňování jeho novými původními čísly.“

Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé

Částka 24.

Vydána dne 28. srpna 1945.

O B S A H:

(50. a 51.) 50. Dekret presidenta republiky o opatřeních v oblasti filmu. — 51. Vyhláška o lhůtě k podávání žádostí o vrácení československého státního občanství pro manželky a děti československých státních občanů.

50.

Dekret presidenta republiky

ze dne 11. srpna 1945

o opatřeních v oblasti filmu.

Aby byly odborně zajištěny a zachovány všechny prostředky a zařízení pro výrobu, rozšiřování a veřejné promítání světelných kinematografických filmů a aby jich mohlo býti plně využito k prospěchu lidu a státu,

aby v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání takových filmů byla řádně zabezpečena, udržena a dále rovnoměrně a plánovitě rozvíjena zaměstnanost,

aby tato kulturní a hospodářská práce byla trvale zbavena všech rušivých cizích a všech škodlivých neodborných a z hlediska zájmu lidu a státu nespolehlivých vlivů a činitelů,

a aby byly umožněny řádné přípravy a včasné provedení trvalé úpravy v oboru výroby, rozšiřování a veřejného promítání osvětlených kinematografických filmů podle potřeb a zájmů lidu a státu,

k návrhu vlády a po dohodě se Slovenskou národní radou ustanovují:

§ 1.

(1) K provozu filmových atelierů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických (v dalším jen filmů), k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát.

(2) K dovozu a vývozu filmů pro celé území Československé republiky jest rovněž oprávněn výhradně stát.

(3) Organizace a správa podnikání uvedených v odstavcích 1 a 2 bude upravena vládním nařízením, při němž provoz veřejného promítání v zemích České a Moravskoslezské bude svěřen zpravidla národním výborům.

(4) Ustanovení odstavce 1 se nevztahuje na filmovou činnost v rámci ministerstva národní obrany a na film amatérský.

§ 2.

(1) Dosavadní provozovatelé podniků, uvedených v § 1, odst. 1 a 2 jsou povinni odevzdati ministerstvu informací všechny předměty provozu, provozní prostředky, zásoby surovin a jiného materiálu, jakož i všechna provozní zařízení podniků, včetně provozoven, které mají ve vlastnictví, v nájmu nebo v užívání kdekoliv v zemi České a Moravskoslezské nebo v celní cizině, kteréžto ministerstvo vstupuje tím do práv a závazků dosavadních provozovatelů (§ 2, odst. 3)

(2) Veškerý majetek podniků uvedených v § 1, odst. 1 a 2 přechází dnem odevzdání do vlastnictví státu, který jej může přenéstí v celku nebo v částech na právní subjekty jiná zřízení.

(3) Za majetek převzatý podle odst. 1 bude poskytnuta náhrada podle směrnice, které vydá ministr informací v dohodě s ministry financí, průmyslu, vnitřního obchodu a nejvyšším úřadem cenovým. Spolkům a veřejnoprávním korporacím bude poskytnuta náhrada ve výši

obecné ceny. Československý stát ručí za závazky podniků, převzatých podle tohoto dekretu až do výše hodnoty převzatého jmění.

(4) Náhrada se neposkytuje za majetek osob, které jest považovati za státně nespolehlivé podle ustanovení dekretu presidenta republiky ze dne 19. května 1945, č. 5 Sb., o neplatnosti některých majetkově-právních jednání z doby nsvobody a o národní správě majetkových hodnot Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů a některých organizací a ústavů, nebo osob odsouzených podle ustanovení dekretu presidenta republiky ze dne 19. června 1945, č. 16 Sb., o potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů a o mimořádných lidových soudech, pokud v rozsudku bylo vysloveno propadnutí jmění. V pochybnostech rozhodne ministerstvo informací v dohodě s ministerstvem vnitra.

§ 3.

(1) Výtěžků, získaných z podnikání podle tohoto dekretu, použije ministr informací především k provozu, k výstavbě a k dalšímu rozvoji československého filmovnictví ve všech jeho odvětvích. Ve věcech hospodářských a finančních zásadního významu rozhoduje ministr informací v dohodě s ministrem financí.

(2) Předpisy o obecní dávce ze zábav, z předvádění filmů zůstávají nedotčeny.

§ 4.

Ministr informací se zmocňuje, aby do doby než budou vydány předpisy k provedení tohoto dekretu, činil přechodná opatření k zajištění jeho provedení nezbytná.

§ 5.

Tento dekret nabývá účinnosti dnem vyhlášení; provede jej ministr informací v dohodě se zúčastněnými ministry

Dr. Beneš v. r.

Fierlinger v. r.

Kopecký v. r.

51.

Vyhláška ministra vnitra ze dne 25. srpna 1945

o lhůtě k podávání žádostí o vrácení československého státního občanství pro manželky a děti československých státních občanů.

Podle § 3 ústavního dekretu presidenta republiky ze dne 2. srpna 1945, č. 33 Sb., o úpravě československého státního občanství osob národnosti německé a maďarské, určuji, že šestiměsíční lhůta pro podávání žádostí o vrácení československého státního občanství manželkami a nezletilými dětmi československých státních občanů (§ 4, odst. 2) počíná dnem, kdy uvedený dekret nabývá účinnosti, t. j. dnem 10. srpna 1945.

Lhůta k podávání žádostí o vrácení československého státního občanství ostatním v § 3 dekretu uvedeným osobám bude určena dodatečně; žádosti před počátkem lhůty podané považují se za nepodané.

Nosek v. r.

Informovaný souhlas

s použitím nahrávacího zařízení při rozhovorech a následném využitím získaných informací pro potřeby bakalářské práce na téma „Vývoj a zlomové okamžiky fenoménu českého dokumentárního filmu. Dokumentaristická zkušenost režisérky Heleny Třeštíkové“

Jméno informátorky: Helena Třeštíková (dále jen informátorka)

Datum narození: 22. června 1949

Název bakalářské práce: Vývoj a zlomové okamžiky fenoménu českého dokumentárního filmu. Dokumentaristická zkušenost Heleny Třeštíkové

Jméno autorky bakalářské práce: Katarína Chalupková (dále jen autorka)

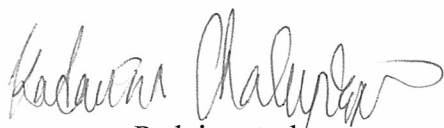
Škola: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, obor humanitní vzdělanosti

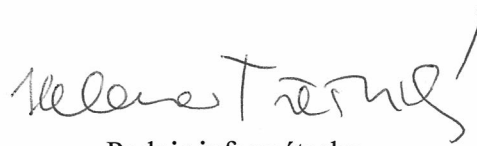
Záměr bakalářské práce: Tato bakalářská práce si bere za cíl popsat vývoj fenoménu českého dokumentárního filmu od prvních nesmělých kroků na konci 19. století přes postupný rozvoj jeho forem a přístupů až do současného stavu jedno desetiletí po přelomu tisíciletí. Pro tento účel se dokumentární film chápe ve smyslu pojetí skotského dokumentaristy Johna Griersona jakožto „tvořivá interpretace reality“. Jelikož dokumentární tvorba je celosvětový fenomén a jednotlivé národní přístupy se ovlivňují, krátce se popisuje jeho obecný vývoj a stěžejní tvůrčí přístupy. V historii dokumentarismu se postupně zformoval důraz na autorské zpracování žité lidské zkušenosti. Dokumentární film je fenomén, při jehož rozboru nelze nehlédět na soudobé sociokulturní a politickoekonomické okolnosti. Z tohoto důvodu se tato bakalářská práce průběžně věnuje charakterizaci dobových událostí s ohledem na české prostředí. Pro hlubší pochopení fenoménu dokumentární tvorby tato bakalářská práce rovněž obsahuje rozbor dokumentaristické zkušenosti významné představitelky českého dokumentární tradice, režisérky Heleny Třeštíkové, jež byla získána prostřednictvím interpretace biografického vyprávění a rozhovorů s touto osobností.

Záměr biografických rozhovorů: Uprostřed zájmu stojí autentický pohled informátorky na rozhodující okamžiky jejího profesionálního života a na to, jak vnímá český dokumentární film a jeho vývoj.

Informátorka byla předem poučena o skutečném záměru této bakalářské práce a souhlasí s použitím nahrávacího zařízení a využitím získaných informací výhradně pro účely předkládané bakalářské práce. Informátorce je umožněno shlédnout na výstupní interpretaci, kterou autorka uveřejňuje v rámci bakalářské práce.

V Praze dne 17.5. 2011


Podpis autorky


Podpis informátorky

Příloha č. 4

Filmografie¹ a seznam získaných ocenění režisérky Heleny Třeštíkové

Filmy:

- 1972 – Živá voda (zachycení postupného zániku vesnice Dolní Kralovice)
1974 – Romeo, Julie a děti (názory mladistvých na rodičovství a výchově k němu)
1975 – Zázrak (sledování průběhu těhotenství a porodu)
1975 – Ženy, zaměstnání, rodina (rodičovství a výchova)
1976 – Dvě jubilea Jana Zrzavého (portrét malíře Jana Zrzavého)
1976 – Podoby dětství (portrét malířky Vilmy Vrbové – Kotrbové)
1977 – Linka důvěry (telefonická pomoc dětem v nouzi)
1978 – Barevný svět (dětská tvořivost)
1980 – Dobrý den, můžeme dál ... (osvojení dítěte)
1981 – Japonská neděle (záznam života obyčejného Japonce)
1981 – Divadlo S+H v Japonsku (film k 50. výročí divadla Spejbla a Hurvínka)
1981 – Dotek světla (studie života nevidomých dětí)
1984 – Tisíc let střízlivosti (úvaha o alkoholismu a jeho léčení)
1988 – Život je jen náhoda (úvaha o důsledcích umělého přerušení těhotenství)
1988 – Hledání cest (souhrnný film o šesti manželských párech z cyklu Manželské etudy)
1988 – Z lásky (záznam vývoje manželství jedné ze sledovaných dvojic v cyklu Manželské etudy)
1989 – Základní škola (problémy školství)
1990 – Divadlo Za branou (portrét divadelního režiséra Otomara Krejči)
1990 – Jestli něco potřebuje naši pomoc, je to svoboda (portrét studentského vůdce české „sametové revoluce“)
1990 – Za mřížemi (vězení pro mladistvé 15 – 18 let)
1991 – Stvořil jsem tebe (návrat řádových sester, jejichž řády byly za komunismu zakázány)
1992 – Řekni mi něco o sobě – Pavlína (příběh mladé narkomanky)
1993 – Řekni mi něco o sobě – René (příběh mladého zloděje)
1993 – Kašpar (mladý student herectví jde za představou vlastního divadla)
1994 – Řekni mi něco o sobě - Lád'a (příběh mladíka se nevyzpytatelným chováním)
1994 – Řekni mi něco o sobě – Martin aneb mít či být (příběh mladíka se sladkým životem ve vězení)
1994 – Tomáš Halík (příspěvek do cyklů Gen a Genus)
1995 – Olbram Zoubek (příspěvek do cyklů Gen a Genus)
1995 – Sladké hořkosti Lídy Baarové (pro Českou televizi, portrét herečky Lídy Baarové)
1995 – Příběh Lucerny (pro Českou televizi, záznam událostí v pohnutých letech 1920 - 1995)
1995 – Pokus o jedno výročí (pod záštitou Nadace Člověk a čas, úvaha o výročí padesáti let od skončení druhé světové války)
1996 – Lída Rakušanová (příspěvek do cyklů Gen a Genus)
1996 – Jiřina Šiklová (příspěvek do cyklů Gen a Genus)
1996 – Jiří Ruckl (příspěvek do cyklů Gen a Genus)
1997 – Řekni mi něco o sobě – Zrání zla (příběh Milana, který od svých šesti let putuje z jednoho ústavu a vězení do druhého)

1 Filmy jsou uspořádány chronologicky a rozděleny na samostatné filmy a cykly. Čerpáno z Štoll, Martin (et al.): Český film: režiséri – dokumentaristé, Libri, Praha, 2009, 695 stran, Strany 583 - 585. Zároveň z URL: <http://www.csfd.cz/tvurce/15379-helena-trestikova/> , <http://www.csfd.cz/tvurce/15379-helena-trestikova/> . Citováno 1.5. 2011.

- 1997 – Karel Čáslavský (příspěvek do cyklů Gen a Genus)
- 1997 – Rudolf II. a Praha (pod záštitou Nadace Člověk a čas, záznam výstavní akce na Pražském hradě)
- 1997 – Vyloučení z literatury (koprodukce České televize a Nadace Člověk a čas, politické procesy s katolickými intelektuály v 50. letech)
- 1998 – Sladké století (koprodukce České televize a Nadace Člověk a čas, osudy politických vězeňkyň)
- 1998 – Lidé, mám vás rád! (úvaha nad osobností Julia Fučíka)
- 1999 – Carmen story (koprodukce České televize a Nadace Člověk a čas, vznik inscenace Carmen v Národním divadle a zpěvačce Dagmar Peckové a režiséru Josefu Bednárikovi)
- 1999 – Deset let v životě mladého muže (koprodukce České televize a Nadace Člověk a čas, časosběrný portrét režiséra Jakuba Špalka)
- 1999 – Výzva (koprodukce České televize a Nadace Člověk a čas, časosběrný portrét herce na vozíku Jana Potměšila)
- 2000 – Určitý způsob štěstí (koprodukce České televize a Nadace Člověk a čas, časosběrný záznam života rodiny v dobrovolné chudobě)
- 2001 – Forte a piána (cyklus Ženy na přelomy tisíciletí, portrét Dagmar Peckové)
- 2001 – Bára B. (Live) (cyklus Ženy na přelomy tisíciletí, portrét Bány Basikové)
- 2001 – V pasti (cyklus Ženy na přelomy tisíciletí, osud mladé narkomanky Katky)
- 2001 – Rozkoš bez rizika (dvoudílný film z cyklu Ženy na přelomy tisíciletí, příběhy pouličních prostitutek a psycholožky, která s nimi pracuje)
- 2001 – Být Romkou (cyklus Ženy na přelomy tisíciletí, portrét romské intelektuálky Jarmily Balážové)
- 2001 – Zvítězí ten, kdo se nevzdá (cyklus Ženy na přelomy tisíciletí, osud matek mentálně postižených dětí)
- 2001 – Být Romem (portrét romského hudebníka a aktivisty Vojty Lavičky)
- 2001 – Praha 2000 – Evropské město kultury (emotivní záznam kulturní akce)
- 2001 – Hitler, Stalin a já (osud Hedy Margolivé - Kovalyové)
- 2002 – Sestřičky (cyklus Ženy na přelomy tisíciletí, příběh studentek střední zdravotní školy zachycován od roku 1989)
- 2002 – Jsem žena orientovaná na ženy (cyklus Ženy na přelomy tisíciletí, časosběrný snímek o příbězích homosexuálních žen)
- 2003 – Ženy a drogy, drogy a ženy (cyklus Když musíš tak musíš)
- 2003 – V pasti a stále v pasti (cyklus Když musíš tak musíš)
- 2003 – Obsluhovala jsem Karla Čapka (hospodyně Karla Čapka vypráví o jejich setkání)
- 2004 – Pavel Tigríd – Evropan (portrét Pavla Tigrída)
- 2004 – Má šťastná hvězda (Paměť 20. století, příběh mladé židovské dívky)
- 2004 – Nebe nad Evropou (Paměť 20. století, osudy českých letců za války v Anglii)
- 2004 – Události Pavla Štechy (Paměť 20. století, portrét fotografa Pavla Štechy)
- 2006 - Nebylo to marný (Paměť 20. století, portrét alkoholika Jaroslava Skály)
- 2006 – Marcela (hrdinkou je Marcela, jedna z představitelky cyklu Manželské etudy)
- 2007 – Nездělitelné (Paměť 20. století, historie rodinného tábora v Osvětimi)
- 2008 – René (hrdinou je jeden z představitelů cyklu Řekni mi něco o sobě)
- 2009 – Katka (hrdinkou je představitelka cyklu Ženy na přelomu tisíciletí)
- 2010 – Zázrak po 35 letech (návrat k dítěti, jehož porod byl zaznamenán v Zázraku (1975))

Připravovaný projekt:

- 2011 – Deset let (příběhy studentů v průběhu deseti let)

Filmové cykly:

1980 - 1986 – Manželské etudy (seriál o vývoji manželství šesti mladých párů) – díly – Ivana a Pavel, Mirka a Antonín, Zuzana a Vladimír, Zuzana a Stanislav, Marcela a Jiří, Ivana a Václav
1992 – 1997 – Řekni mi něco o sobě (volný cyklus sběrných filmů o osudech mladých delikventů, kteří se ocitli ve vězení, pět samostatných filmových dílů)
1994 – 1997 – příspěvky do cyklů Gen a Genus
2001 – 2003 – Ženy na přelomu tisíciletí (volný cyklus, devět dílů)
2003 – Když musíš tak musíš (série snímků od vícero autorů o problému závislosti)
2003 – 2004 – Paměť 20. století (cyklus České televize)
1999 – 2005 – Manželské etudy po dvaceti letech (pokračování seriálu o vývoji manželství šesti mladých párů)

Vybraná ocenění:

1975 – Zázrak – několik cen doma i v zahraničí (Mezinárodní filmový festival v Lipsku)
1981 – Dotek světla – několik cen doma (Zlaté slunce Trutnov) a v zahraničí – Bilbao, Lausanne, Lille
1991 – Za mřížemi – cena české kritiky
1992 – Řekni mi něco o sobě – Pavlína – cena FITESu
1993 – Řekni mi něco o sobě – René – cena Nyon ve Švýcarsku
1996 – Sladké hořkosti Lídy Baarové - bronzový klíč z MFF Art Film v Trenčianských Teplicích
1997 – Řekni mi něco o sobě – Zraní zla – cena Academia film Olomouc 1998
1998 – Sladké století – velká cena za nejlepší dokument ex aequo na MFF v Karlových Varech a cena Trilobit
1998 – Vyloučení z literatury – cena Trilobit²
2001 – V pasti – cena Trilobit a zvláštní uznání poroty na MFF v Karlových Varech
2002 – Ženy na přelomu tisíciletí – cena Kristián na Febiofestu
2003 – Hitler, Stalin a já – cena Zlatý ledňáček z Finále Plzeň
2005 – Manželské etudy po dvaceti letech (díl Ivana a Václav) – cena za nejlepší český dokumentární film ex aequo na MFDF v Jihlavě a cena Trilobit
2006 – Manželské etudy – cena Elsa³
2007 – Nesdělitelné – cena Křišťálová menora z festivalu Devět bran
2007 – Marcela – Zlatý ledňáček z Finále Plzeň, Zlatý Giraldill z MFF v Seville, hlavní cena za celovečerní dokument na festivalu v egyptské Ismailli
2008 – René – hlavní cena Zlatá holubice v Lipsku, hlavní cena na MFF filmů s pracovní a sociální tematikou v Miláně, cena diváků na MFDF v Jihlavě, Prix arte Evropské filmové akademie za nejlepší evropský dokument
2009 - Zázrak po 35 letech – cena Media European Talent za nejlepší film

2 Ceny Trilobit uděluje Český filmový a televizní svaz FITES za nejlepší umělecké počiny v uplynulém ročním období. Dostupné na URL: <http://www.fites.cz/>, citováno 15.5. 2011.

3 Výroční televizní ceny udělovány Českou filmovou a televizní asociací (ČFTA). Dostupné na URL: <http://www.cfta.cz/cz/>, citováno dne 15.5.2011.

8. Jmenný rejstřík¹

Čeští režiséři a režisérky dokumentárních filmů (abecední pořadí):

BENNEŠOVÁ, Ivanna, URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/59081-ivanna-benesova/>>.

BERNÁT Miro (1910 - 1997), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21311-miro-bernat/>>.

BLAŽEVIČ, Jasmina (1965), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/16255-jasmina-bralic-blazevic/>>.

BRICHTA, Jindřich (1897 - 1957), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/28239-jindrich-brichta/>>.

CALÁBEK, Jan (1903 - 1992), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/26244-jan-calabek/>>.

CEJNKOVÁ, Zora (1971), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/26699-zora-cejnkova/>>.

ČINČERA, Radúz (1923 – 1999), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/14085-raduz-cincera/>>.

ČINČEROVÁ, Alena (1954), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/26635-alena-cincerova/>>.

FENIČ, Fero (1951), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3174-fero-fenic/>>.

FORMAN, Miloš (1932), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/1572-milos-forman/>>.

GOLDBERGER, Kurt (1919 - 2004), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21300-kurt-goldberger/>>.

HACKENSCHMIED, Alexander (1907 - 2004), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/20056-alexander-hackenschmied/>>.

HAPL, Václav (1928 – 1982), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21406-vaclav-hapl/>>.

HÁŠA, Pavel (1929 – 2009), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3185-pavel-hasa/>>.

HEJTMÁNEK, Tomáš (1971), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/9194-tomas-hejtmank/>>.

HNÍKOVÁ, Erika (1976), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/17031-erika-hnikova/>>.

HUBÁČEK, Miroslav (1921 – 1986), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/20647-miroslav-hubacek/>>.

CHYTILOVÁ, Věra (1929), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/2847-vera-chytilova/>>.

JABLONSKÁ, Linda (1979), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/26629-linda-jablonska/>>.

JALOVEC, Alois (1867 - 1932), URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Alois_Jalovec>.

JANEČEK, Vít (1970), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/4103-vit-janecek/>>.

JANEK, Miroslav (1954), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/4104-miroslav-janek/>>.

JASNÝ, Vojtěch (1925), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3198-vojtech-jasny/>>.

¹ Tato bakalářská práce neobsahuje vyčerpávající výčet všech režisérů a režisérek dokumentárních filmů v rámci české a světové kinematografie. V rejstříku a v rámci celé práce se zmiňují autoři a autorky, jejichž tvorba je signifikantní pro danou dobu anebo dobře ilustruje dobové tendence. Internetové odkazy pro bližší informace pocházejí ze stránek: csfd.cz, imdb.com, wikipedia.org, fdb.cz, docalliancefilms.com, burundi.sk, screenonline.org.uk.

KACHYŇA, Karel (1924 – 2004), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/2956-karel-kachyna/>>.

KANĚRA, Emanuel (1921 - 1979), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3202-emanuel-kanera/>>.

KLUSÁK, Vít (1980), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/13302-vit-klusak/>>.

KREJČÍK, Rudolf (1934), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3215-rudolf-krejcik/>>.

KOUTECKÝ, Pavel (1956 – 2006), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/24205-pavel-koutecky/>>.

KRÁLOVÁ, Lucie (1978), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/25040-lucie-kralova/>>.

KŘÍŽENECKÝ, Jan (1868 – 1921), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/27430-jan-krizenecky/>>.

KUBALA, Martin (1958), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/26203-martin-kubala/>>.

KUČERA, Jan (1908 – 1977), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/51104-jan-kucera/>>.

KVASNIČKA, Vladislav (1956), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/32678-vladislav-vasnicka/>>.

LEHOVEC, Jiří (1909 - 1995), URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Lehovec>.

MAREČEK, Martin (1974), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3941-martin-marecek/>>.

MARYŠKA, Milan (1943 . 2002), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/34139-milan-maryska/>>.

NOVOTNÝ, Jaroslav (1903 - 1976), URL: <<http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/114457-jaroslav-novotny.html>>.

OLMER, Vít (1942), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3247-vit-olmer/>>.

PAPOUŠEK, František (1918 - 1992), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21394-frantisek-papousek/>>.

PAPOUŠEK, Jiří (1920 - 1996), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21416-jiri-papousek/>>.

PECH, Antonín (1874 – 1928), URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Pech>.

PINKAVA, Josef (1919 - 2006), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3253-josef-pinkava/>>.

PLICKA, Karel (1894 - 1987), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3256-karel-plicka/>>.

PLÍVA, Josef (1903 - neznámo), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21369-josef-pliva/>>.

POLESNÝ, Viktor (1948), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/13486-viktor-polesny/>>.

POLTIKOVIČ, Viliam (1958), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/32487-viliam-poltikovic/>>.

PŘIBYL, Lukáš (1973), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/37119-lukas-pribyl/>>.

REMUNDA, Filip (1973), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/9128-filip-remunda/>>.

REMUNDOVÁ, Theodora (1974), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/1289-theodora-remundova/>>.

RENČ, Filip (1965), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/1460-filip-renc/>>.

SÁDEK, František (1913 - 1998), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3273-frantisek-sadek/>>.

SACHER, Jan (1980), URL: <<http://docalliancefilms.com/director/7994-jan-sacher/>>.

SCHMIDT, Jan (1934), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3276-jan-schmidt/>>.

SCHORM, Evald (1931 – 1988), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3277-evald-schorm/>>.

SOMMEROVÁ, Olga (1949), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/24030-olga-sommerova/>>.
STAŇEK Jan Václav (1907 - 1983), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21360-vaclav-jan-stanek/>>.
SVĚRÁK, Jan (1965), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/1462-jan-sverak/>>.
ŠPAČEK, Radim (1973), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3302-radim-spacek/>>.
ŠPÁTA, Jan (1932 – 2006), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/24147-jan-spata/>>.
ŠPÁTOVÁ, Olga (1984), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/33440-olga-spatova/>>.
ŠULC Alan František (1909 – 1992), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/21312-alan-frantisek-sulc/>>.
ŠVARC, Václav, URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/66537-vaclav-svarc/>>.
TÁBORSKÝ, Václav (1928), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3307-vaclav-taborsky/>>.
TOMAN, Ivo (1924 - 1994), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3309-ivo-toman/>>.
VACHEK, Karel (1940), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/9038-karel-vachek/>>.
VÁVRA, Otakar (1911), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3319-otakar-vavra/>>.
VIHANOVÁ, Drahomíra (1930), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3322-drahomira-vihanova/>>.
VLÁČIL, František (1924 - 1999), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3323-frantisek-vlakil-st/>>.
VOJNÁR, Ivan (1942), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3325-ivan-vojnar/>>.
VONDROVÁ, Kamila (1972), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/45571-kamila-vondrova/>>.
VOŠAHLÍK, Bohumil (1908 - 1964), URL: <<http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/57388-bohumil-vosahlik.html>>.
WEISS, Jiří (1913 - 2004), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3333-jiri-weiss/>>.
ZÁHRADNÍČEK, Čeněk (1900 – 1989), URL:
<http://www.burundi.sk/monoskop/index.php/%C4%8Cen%C4%9Bk_Zahradn%C3%AD%C4%8Dek>.

Zahraniční režiséři a režisérky dokumentárních filmů (abecední pořadí):

ABBOTT, Jennifer, URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Jennifer_Abbott>.
ACHBAR, Mark, URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Achbar>.
APTED, Michael (1941), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/2805-michael-apted/>>.
BEGÁNYI, Peter (1980), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/55571-peter-beganyi/>>.
CALABRIA, Esmeralda, URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0129232/>>.
CAPRA, Frank (1897 - 1991), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/2842-frank-capra/>>.
CAVALCANTI, Alberto (1897 - 1982), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0146709/bio>>.

FLAHERTY, Robert J. (1884 – 1951), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0280904/bio>>.

FOLMAN, Ari (1962), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3832-ari-folman/>>.

GRIERSON, John (1898 – 1972), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0340961/bio>>.

GUGGENHEIM, Davis (1963), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0346550/>>.

HANÁK, Dušan (1938), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/2924-dusan-hanak/>>.

IVENS, Joris (1898 - 1989), URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Joris_Ivens>.

JUNGE, Barbara (1943), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0432614/>>.

JUNGE, Winfred (1935), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0432623/>>.

KARMEN, Roman (1906 - 1978), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/27528-roman-karmen/>>.

KEREKES, Peter (1973), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/13298-peter-kerekes/autogram/>>.

KLINE, Herbert (1909 - 1999), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0459627/bio>>.

KOOPP, Volker (1944), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0462899/>>.

LEACOCK, Richard (1921 - 2011), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0494886/bio>>.

LEHOTSKÝ, Juraj (1975), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/38683-juraj-lehotsky/>>.

LONGLEY, James (1972), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm1228118/>>.

LUMIÈRE, Auguste (1862 - 1954), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/18391-auguste-lumiere/>>.

LUMIÈRE, Louis (1964 - 1948), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0525910/>>.

MAREY, Etienne Jules (1830 - 1904), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/46941-etienne-jules-marey/>>.

MARSH, James (1963), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/26359-james-marsh/>>.

MÉLIÈS, George (1861 - 1938), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/3926-georges-melies/>>.

MINÁČ, Matej (1961), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/17243-matej-minac/>>.

MIROŠNIČENKO, Sergej (1955), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0592512/>>.

MOORE, Michael (1954), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/5087-michael-moore/>>.

MORRIS, Errol (1948), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/8727-errol-morris/weby/>>.

REISZ, Karel (1926 – 2002), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/13209-karel-reisz/>>.

RESNAIS, Alain (1922), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/4133-alain-resnais/>>.

RIEFENSTAHL, Leni (1902 - 2003), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/6212-leni-riefenstahl/>>.

RICHARDSON, Tony (1928 – 1991), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0724798/bio>>.

ROTHA, Paul (1907 - 1984), URL: <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/446796/>>.

ROUCH, Jean (1917 - 2004), URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Rouch>.

RUTTMAN, Walter (1887 – 1941), URL: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Walter_Ruttman>.

SPURLOCK, Morgan (1970), URL: <<http://www.imdb.com/name/nm1041597/>>.

ŠILINIS, Rimtautas (1937), informace k tomuto režisérovi byly nalezeny jenom v litevštině.

VERTOV, Dziga (1901 - 1954), URL: <<http://www.csfd.cz/tvurce/5471-dziga-vertov/>>.

