



UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Kristýna Radostová

**Konstrukční prvky obrazu
v současném politickém dokumentu**

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Irena Řehořová**
Praha 2014

Prohlášení

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

V Praze dne 23.12.2014

Kristýna Radostová

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá diskurzem politického dokumentárního filmu. Práce zasvěcuje čtenáře do vývoje dokumentárního filmu a do proměn způsobů konstrukčních prvků dokumentu souvisejících s tímto vývojem. Cílem práce je charakterizovat diskurz politického dokumentu. Metodou je kritická diskurzivní analýza vybraných současných dokumentů s tematikou osoby George W. Bushe, teroristických útoků a války v Iránu.

Abstract

This thesis examines the discourse of political documentaries. It show how documentary films have developed and notes the changes of structural elements resulting from this development. The aim is to characterise the discourse of political documentaries, using the method of critical discourse analysis of contemporary documentaries focusing on the persona of George W. Bush, terrorist attacks and the war in Iraq.

Poznámka k překladu citací a k transkripcím

Ve své diplomové práci jsem pracovala s literaturou v anglickém jazyce. Při překladu citací do českého jazyka a při transkripcích jsem byla nucena vypořádat s terminologií z předvedené oblasti. Vzhledem k tomu, že se jedná o oblast specifickou, která zasahuje do filmových studií, komplikovalo mi to do značné míry proces překladu. Při překladu citací jsem se vždy řídila kontextem. K překladu jsem mimo tradičního slovníku Hais - Hodek¹ jako sekundární literaturu používala knihu od Billa Nicholse, uznávaného teoretika dokumentu, *Úvod do dokumentárního filmu*².

¹ HAIS, K. HODEK, B., *Velký anglicko-český slovník A - G; H - R; S - Z*, Praha: Akademia, 1984.

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

Obsah

Úvod	8
<i>Metody</i>	8
Dokument a techniky konstrukce obrazu reality	12
<i>Co je to současný dokument</i>	12
<i>Jak se způsob konstrukce obrazu reality měnil spolu s rozvojem dokumentu</i>	17
Flaherty, Grierson, Vertov.....	18
Mody dokumentu.....	21
Výkladový modus.....	22
Poetický modus.....	22
Observační modus.....	23
Participační modus.....	24
Reflexivní modus.....	24
Performativní modus.....	25
Další vývoj.....	26
<i>Konstrukční mechanismy dokumentu</i>	26
Výběr informací.....	27
Struktura a řád poskytnutých informací.....	27
Zdůraznění informací.....	29
Hlas dokumentu - postoj a názor patrný z filmu.....	29
Argument.....	30
Rétorika.....	30
Subjektivní prvek.....	31
Observace.....	32
Mizanscéna.....	33
Interview.....	34
Dramatizace.....	35
Výklad.....	36
Hudba.....	37
Současné politické dokumenty	38
<i>Fahrenheit 9/11 (2004)</i>	39
<i>Fahrenhype 9/11 (2004)</i>	48
<i>Loose Change 9/11: An American Coup (2009)</i>	56
<i>Bush Family Fortunes: The Best Democracy Money Can Buy (2004)</i>	62
<i>Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore (2007)</i>	70
<i>Michael Moore Hates America (2004)</i>	79
Plakáty vybraných dokumentů.....	85
Závěr	87
Zdroje	89
<i>Bibliografie</i>	89
<i>Internetové zdroje</i>	91
<i>Seznam příloh</i>	93
Přílohy	94

Slovník pojmů

- *Blockbuster*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Do celku je vložen detail.

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

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

Úvod

Tato diplomová práce je zaměřena na diskurz současných politických dokumentů a způsoby, jakými jsou v těchto dokumentech konstruovány významy. Práce se nejdříve zabývá tím, jak se dokumentární tvorba během let rozvíjela a jak se spolu s tím měnily způsoby a metody konstrukce obrazu. Dále se práce zabývá mody dokumentu a obecnými konstrukčními prvky. Další část je věnována analýze vybraných politických dokumentů a identifikaci diskurzu politického dokumentu.

Metody

Každý dokumentární film zprostředkovává divákovi několik významů, které nejsou vždy zcela zřejmé. Analyzovat dokumentární film neznamena ho jen sledovat. Vyžaduje to kritický přístup. Analýza dokumentu znamená podívat se za jeho očividný význam, tedy za to, co se děje v jeho příběhu. To v podstatě závisí na tradiční lingvistické distinkci mezi denotací a konotací. Filmové obrazy bývají vnímány jako konotační a nevyhnutelně s sebou nesou emoční a kulturní asociace.

Některé filmy mohou být vnímány jako komplexnější než jiné. Filmy, které nesou více významů, lze i interpretovat více způsoby. Analýza dokumentu a následná interpretace spočívá v detailním studiu filmů a odhalování méně patrných významů a jejich konstrukcí. Spíše než na hledání pravdy ve filmu je třeba soustředit se na rozmanitost všech významů a způsobů, jakými mohou být čteny a interpretovány. Podle Geigera a Ruského se dnešní kritika obrací k faktu, že interpretace významů je ovlivněna také kulturním původem. Vedle sebe tedy mohou existovat různé interpretace jednoho významu. Některé interpretace jsou pak více opodstatněné než jiné. (Geiger, Rutsky, 2005, s. 20). Významnou úlohu zde hraje také kontext filmu. Při analýze je také třeba předpokládat, že kontext vždy nestačí a že vždy existuje prostor pro zlepšení dané interpretace.

Cílem této diplomové práce je prozkoumat konstrukční mechanismy dokumentárních filmů a analyzovat, jak je v dokumentu konstruován obraz reality. Práce je zaměřena na prozkoumání způsobů, jakými jsou v dokumentu předkládány divákovi významy a na to, jak si je divák může interpretovat.

Vzhledem k výzkumnému problému bude postupováno v souladu s kvalitativní strategií. Kvalitativní výzkum postupuje induktivně od konkrétního k obecnému, snaží se dosáhnout porozumění daného jevu a interpretovat ho bez statistiky v daném prostředí. Metodou bude kritická diskurzivní analýza, která má interpretační charakter. V první řadě je třeba říci, jak bude v této práci chápán pojem diskurz. Diskurz, vycházející z Foucaultova pojetí, je soubor výpovědí o daném tématu, systém pravidel a užívání jazyka a dalších znakových systémů v určité komunikaci o daném tématu. Norman Fairclough vidí diskurz jako „způsoby reprezentování aspektů světa – procesů, vztahů a struktur materiálního světa, ‚mentálního světa‘ myšlenek, pocitů, přesvědčení a tak dále. Vybrané aspekty světa mohou být reprezentovány různě, a tak musíme přirozeně uvažovat vztahy mezi různými diskurzy.“ (Fairclough, 2003, s. 124). Různé diskurzy tak znamenají různé pohledy na svět a souvisí s rozmanitými pozicemi, ve kterých si lidé nacházejí, stejně tak jako s jejich specifickými osobnostmi a sociálními vztahy. Petr Vašát vychází v kritické diskurzivní analýze z Normana Fairclougha a stejně jako on rozlišuje tři její části. Při deskripci jsou analyzovány lingvistické znaky, od gramatiky po tón hlasu a další znakové systémy. V následující interpretaci je třeba doplnit prvky popsané v deskripci o kontext. Každý film čerpá z kultury, ve které vznikl, což se projevuje ve způsobu, jakým je v dokumentárním filmu prezentován argument. Třetí částí je explanace, ve které se analytik pokouší vysvětlit principy a skryté vztahy, které diskurz ovlivňují. (Vašát, 2008, s. 5 – 10).

V této práci lze za diskurz považovat dokumentární film, jakožto širokou kategorii obsahující všechny dosud natočené dokumenty, které sdílejí určité konstrukční prvky a jsou natočeny podle určitých pravidel. Za tohoto předpokladu se například při hledání hranic dokumentárního filmu se setkáváme s pojmem interdiskurzivita, kdy se setkává diskurz dokumentárního filmu s diskurzem fikčního filmu. Současný dokument si stále častěji s cílem získat více diváků přisvojuje metody a techniky fikčního filmu, čímž se

hranice mezi oběma diskurzy rozostřují. Druhou možností je za diskurzy považovat různé typy dokumentů jako například politické, vzdělávací atd. Metody, které dokumentaristé používají, se budou u různých typů dokumentů lišit v závislosti na konstruovaném argumentu.

Obě tato pojetí jsou vzájemně spjatá. Pro tuto práci bude přednější druhé pojetí diskurzu s cílem odhalit různé techniky, které dokumentární filmaři v rámci jednoho typu dokumentárního filmu používají při konstrukci obrazu reality. Zkoumaným vzorkem budou současné politické dokumenty, které se soustředí na situaci ve Spojených státech amerických kolem 11. září 2001 – na osobu George W. Bushe, jeho rodinu, teroristické útoky a jejich následky jako válku v Iráku. Důvodem pro výběr dokumentů s tímto tématem je, že události kolem 11. září inspirovaly řadu filmařů. Jejich dokumenty jsou vždy natočeny z rozdílných úhlů pohledu a nevyhnutelně se do nich promítnou jejich styly a osobní hlediska. Tyto dokumenty tedy představují vhodné vzorky a lze předpokládat, že při jejich analýze vyniknou rozdíly mezi dokumenty a to, jak různí filmaři v rámci jednoho typu dokumentu konstruují různé obrazy reality. Vybranými dokumenty jsou: *Fahrenheit 9/11* (2004),
Fahrenhype 9/11 (2004),
Loose Change 9/11: An American Coup (2009),
Bush Family Fortunes: The Best Democracy Money Can Buy (2004),
Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore (2007) a
Michael Moore Hates America (2004).

Fahrenheit 9/11 je dokumentem známého filmaře Michaela Moora a je považován za divácky i finančně nejúspěšnější dosud natočený dokument. Hlavním tématem je Bushova politika a válka v Iráku. Tento film také inspiroval další filmaře k natočení dokumentů o Moorovi a jeho dokumentárních praktikách. *Fahrenhype 9/11* režiséra Alana Petersona je jedním z nich. Reaguje na Moorův film a snaží se uvést některé Moorovi argumenty a informace ve filmu *Fahrenheit 9/11* na pravou míru. *Loose Change 9/11* je dokument režiséra Dylana Averyho, který spadá pod konspirační teorie o teroristických útocích na Světové obchodní centrum. *Bush Family Fortunes: The Best*

Democracy Money Can Buy je dokumentární film Grega Palasta, který se soustředí na rodinu George W. Bushe, Bushovu účast v rodinném naftařském obchodu a na souvislosti Bushovy politiky s válkou v Iráku. Tvůrci filmu *Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore* Rick Caine a Debbie Melnyk následují Michaela Moora na jeho turné k propagaci *Fahrenheit 9/11* a hledají nesrovnalosti v jeho filmech, především v *Roger a já* a *Fahrenheit 9/11*. Posledním vybraným dokumentem je *Michael Moore Hates America* Michaela Wilsona, který se pokouší o analýzu Moorovy osobnosti a jeho dokumentárního stylu, přičemž používá podobné metody jako Moore.

V analýze nelze brát v úvahu všechny aspekty filmu a jejich kontext. Je třeba učinit jistá rozhodnutí o tom, jaké aspekty filmu jsou důležité a jaké ne. V rámci vybraných dokumentů je tak třeba provést další selekci za účelem redukce dat a určení částí filmů, které budou dále interpretovány. Tato práce se soustředí na aspekty, které se ve vybraných filmech shodují. Může se jednat o použití jednoho stejného archivního záběru ve více filmech, o zobrazení stejné situace nebo osoby atd. Výběr ukázek v jednotlivých filmech pak bude podřízen těmto aspektům a na jejich základě bude z každého dokumentu vybráno sedm až čtrnáct ukázek. Praktickou metodou je organizování získaných informací do tabulky. Informace v tabulce mohou sloužit jako Faircloughova první část analýzy – deskripce. Každá vybraná ukázka je opatřena číslem, časovým rozmezím ve filmu, obrázky sloužícími jako reprezentace ukázky v chronologickém pořadí, transkripcí a poznámkami. Až na výjimky se jedná o doslovnou transkripci daného záběru, scény nebo sekvence. Poznámky doplňují ukázku o další informace, jako například která osoba mluví, s jakým tónem, jaká hudba ukázku provází a jak pracuje kamera. Při analýze dokumentu bude dále důležité uchopit úhel pohledu a téma filmu, jaké významy autor/autoři upřednostňují a jaké konstrukční prvky ve filmu používají.

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

Dokument a techniky konstrukce obrazu reality

Co je to současný dokument

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

Co je to současný dokument a jak dokumentární film definovat jsou otázky, na které nelze jednoznačně odpovědět. Různí teoretici poskytují různé odpovědi. Carl Plantinga píše, že pro definici by bylo třeba definovat celý žánr dokumentárního filmu a všechny teoretické přístupy. Klíčovým ale shledává hledání společných prvků mnoha rozličných dokumentů od *Nanuk, člověk primitivní*, *Muž s kinoaparátem* až po *Tenkou modrou čáru* (Morris, 1988). (Plantinga, 199, s. 33). I John Ellis přiznává, že dokument je lehké poznat, ale těžké definovat. Dokument je podle něj rozsáhlý pojem, který je ovlivněn historickým, sociálním vývojem a technologickým rozvojem. (Ellis, 2012). Bill Nichols souhlasí a dodává, že dokument, jak ho chápal Grierson, Flaherty, Vertov, Rotha a další, sloužil především sociálním účelům a vznikl jako reakce na zobrazování zjednodušené reality v hollywoodských fiktivních filmech. (Nichols, 1994, s. 164). Jak vyplývá z tabulky 1, oproti Hollywoodským filmům, které se diváka snaží oslovit smyšleným příběhem se zajímavou zápletkou, ze které si divák může vzít ponaučení, dokument zprostředkovává divákovi argument závislý na událostech, které se v minulosti udály, nebo o současných společenských událostech.

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

Typ filmu	Typ zobrazovaného světa	Autor oslovuje diváka skrze:	Divák si snaží vyložit
Hollywoodské filmy	Imaginární, útržkovitý	Styl a zápletku, realismus	Ponaučení z příběhu
Dokument	Historický	Komentář a perspektivu, rétoriku	Argument

Ellis rozděluje tři fáze dokumentu. První fáze podle něj trvala do 50. let 20. století, kdy byly dokumenty tvořeny pro kina. To se v 50. letech změnilo s rozvojem televize. Fakt, že lidé sledovali a sledují televizi každý den, se stalo klíčovým pro změnu v hodnotách dokumentárního filmu. Začaly být vyvíjeny nové a dokonalejší kamery, stále více profesionálů odhodlaných točit, nahrávat zvuk, provádět interview a editovat se profilelo v oboru, stejně jako se objevila nová očekávání diváků od dokumentu. Do poloviny 70. let 20. století se ve většině Evropy a USA zformovaly nové požadavky na provádění důkazů a svědectví v dokumentu. Vyprávění svědků a dotazovaných byla doprovázena speciálně editovanými záběry a zvukem. Technologie sehrála ve vývoji této fáze podstatnou roli. To se projevilo v lehčím technickém vybavení a přechodu televize na 16 mm film, když ještě kina stále používala 35 mm film. Za třetí fázi pokládá Ellis současnost, kdy rozvoj technologie ještě více eskaluje v podobě digitálních technologií. Tato fáze je také spojena s osobnějším vztahem k dokumentu ze strany filmařů a novou sofistikovaností diváků ohledně procesu jeho produkce. (Ellis, 2012).

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

Keith Beattie se zabývá ještě jedním prvkem současného dokumentu, a to je popularita dokumentární tvorby a tím, jaké potěšení přináší dokument divákům. Cituje Jane Gaines, která píše, že „s výjimkou několika neobyčejných filmů, které se těšily omezenému úspěchu v USA (*Harlan County, U.S.A.*, 1976; *The Atomic Café*, 1982; *Roger a já*, 1989 [ke kterému lze přidat *Mlha Války*, 2004 a *Fahrenheit 9/11*; 2004] nebyly dokumentární filmy nikdy komerčními *blockbustery*.“ (Beattie, 2008, s. 30). Důvodem je, že *potěšení* je v dokumentu složitý pojem, protože je ve filmovém světě spojeno s *pobavením*, *zábavou* a fiktivními filmy. To, co může divákovi přinést dokument, je spíše potěšení z nabytí nových informací nebo získání nových úhlů

pohledu. Nichols toto označuje za ‚epistefílii‘⁴, tedy radost z poznání. Brian Winston ale připomíná, že například jedny z nejpůvodnějších dokumentů – rockumenty – obsahují jen minimální osvětlu, a tak nelze brát Nicholsův pojem doslova.

Dalším rysem současného dokumentu je, že se rozvíjel jako reakce na hollywoodské ‚blockbustery‘ 80. let – například série *Hvězdných válek* (George Lucas), série filmů o *Indianu Jonesovi* (Steven Spielberg) nebo *E. T. Mimozešťan* (Steven Spielberg, 1982). Tyto filmy byly u diváků velmi oblíbené a filmaři k jejich vytvoření využívali nejnovější techniku a efekty. Dokumentární tvorba se ani zdaleka netěšila takové pozornosti. Jednou z reakcí na fikční filmy je, že dokument začal přebírat jejich techniky. Největší zlom přinesl Errol Morris se svou inovativní tvorbou. Jeho film *Tenká modrá čára* s dramatickými rekonstrukcemi vraždy policisty, který byl uveden do kin v roce 1988, rozostřil hranice mezi dokumentem a fikcí tak jako žádný dokument před ním. Film získal řadu ocenění a je jedním z nejúspěšnějších dokumentů vůbec, avšak co se týče ocenění Academy Awards, v kategorii Best Feature Documentary nebyl úspěšný právě kvůli jeho obtížné zařaditelnosti do stávajícího pojetí dokumentu. Podobný osud potkal rok poté film *Roger a já* (1989) Michaela Moora o uzavření továren General Motors. Film vyvolal kontroverzní ohlasy v USA. Moorovi bylo vyčítáno, že manipuloval s chronologickým pořadím událostí, což pro dokument není běžnou praxí. Když v roce 1989 nezískal ocenění Academy Awards, 45 filmařů podepsalo otevřený dopis ‚Open Letter to the Film Community‘, kde vyjádřili nesouhlas s rozhodnutím komise. (Plantinga, 1999, s. 38).

Za současný dokument můžeme tedy pokládat dokumentární tvorbu od poloviny 80. let 20. století do současnosti, která se vyznačuje používáním prvků a technik fikčních filmů, ale která stále vypráví o skutečných lidech, situacích a událostech. Zabývá se abstraktními pojmy a tématy, které není lehké ztvárnit. Hodnota dokumentu podle Nicholse spočívá v tom, jak dokáže vyjádřit témata převáděná do pojmů mluveným a psaným jazykem prostřednictvím obrazu a zvuku. (Nichols, 2010, s. 108).

⁴ ‚Epistephilia‘, radost z poznání. (Nichols, 1991).

S tím, že dokumentární filmy využívají prostředky fikčních filmů souvisí nekonečné diskuze o tom, kde leží hranice mezi dokumentem a fikcí. Od fikce se dokumenty neliší způsobem, jakým pracují s texty, ale reprezentacemi, které činí. Jak píše Nichols, „v jádru dokumentární tvorby je méně *příběhu* a jeho smyšlené reprezentace než *argumentu* o historickém světě.“ (Nichols, 1994, s. 111). Reprezentace v tomto smyslu neznamena kopírování historických událostí, ale je spíše spojena s rétorikou, přesvědčováním a předkládáním argumentů. Nichols však v problematice zobrazení reality a pravdy pomíjí důležitost estetického hlediska. Randolph Jordan píše, že estetické struktury v dokumentu musí být protikladné dokumentárnímu zájmu hledat pravdu. Jinak by se hledání pravdy, které Jordan přirovnává k procesům lidského vnímání, stalo hledáním estetického prožitku. Jordan dále vysvětluje své pojetí pravdy v dokumentu. Říká, že lidé si volí, čemu budou věnovat svou pozornost a čemu budou věřit. Jak v životě tak v dokumentární tvorbě. Pravda v dokumentu může být chápána jako pravda významu, který řídí naše myšlenkové procesy, a ne pouze zjednodušeně jako ‚realita‘ nějakého obrazu. (Jordan, 2003, s. 42).

Tady se projevuje naléhavá otázka distinkce mezi fikcí a dokumentem, jelikož oba vyvolávají subjektivně vytvořený zážitek. Abychom dosáhli lepšího pochopení této problematiky, je třeba mít na vědomí, že pojem pravdy a reality v dokumentu leží někde na pomezí řazení do konkrétních kategorií, které si sami stanovujeme, a způsobem, kterým naše mysl konstruuje smysl světa kolem nás. Představa pravdy v dokumentu tedy může být chápána v závislosti na našem vnímání. Spíše než na popisování reality zaznamenané v textech se současný dokument soustředí na zachycení reality podle toho, jak si tyto texty dokážeme vyložit. Jordan dále píše: „S tím, jak se odkláníme od myšlenky, že zobrazovaná pravda je funkcí indexiálního vztahu obrazu k jeho subjektu, zdá se, že vysvětlení pravdy můžeme hledat v tom, co definuje náš svět: v našem vnímání.“ (Jordan, 2003, s. 53). Stejně tak Michael Renov předpokládá, že „pravda“ záleží na fikci a nalézá svou podobu a významnost v zastoupení lidské vynalézavosti.“ (Renov, 1993, s. 10).

Otázkou, na kolik jsou dokumentární filmy inspirované skutečností se zabývá i Linda Williams a v závěru navrhuje novou definici dokumentu - ne jako jádra pravdy, ale jako souboru strategií navržených k tomu, abychom si vybrali z obzoru několika relativních a závislých pravd. (William, 1998, s. 32). Podobně uvažuje i Patricia Aufderheide, která se nejdříve ptá, co to vůbec je *realita*. V odpovědi se odvolává na teoretika v oblasti komunikace Jamese Careyho, který tvrdí, že „realita je vzácný zdroj. Realita není to, co je tam venku, ale to, co o tom venku víme, čemu rozumíme a co sdílíme s ostatními. Média ovlivňují to nejcennější, co máme, totiž naše myšlení. Dokument je důležitým komunikačním prostředkem, který formuje realitu, protože tvrdí, že je pravdivý.“ (Aufderheide, 2007, s. 5). Na základě toho Aufderheide definuje současný dokument jako film o reálném životě, ale upozorňuje na to, že realitu nezobrazuje. „Dokumenty jsou o reálném životě, ale nejsou reálným životem. Nejsou ani okna do reálného života. Jsou portrétem reálného života, používající reálný život jako surový materiál, jsou vytvořené umělci a techniky, kteří činí nespočet rozhodnutí o tom, komu bude filmový příběh vyprávěn a s jakým účelem“. (Aufderheide, 2007, s. 2). Realita je v dokumentu vždy zkonstruovaná a závislá na použitých technikách filmařů.

Podle jiného názoru nelze mezi dokumentem a fikcí vůbec rozlišovat. Jak víme, současné dokumenty využívají prostředky fikčního filmu. „Dokumentaristé používají stejné techniky jako filmaři fikčních filmů. Kameramani, zvukoví technici, digitální designéři, hudebníci a editoři mohou pracovat ve všech filmových žánrech.“ (Aufderheide, 2007, s. 12). Podle tohoto názoru je každý film fikční, totiž pokud zvažujeme cokoliv, co nějak manipuluje s materiálem stejným způsobem jako fikce, pak se bude jednat o fikční film. Plantinga se ptá: „Jak by mohl nějaký film prezentovat realitu transparentně nebo předkládat realitu *samu*, a ne zpodobnění reality? Jakkoliv je toto náš požadavek na nonfikci, musíme si přiznat, že žádné řešení neexistuje.“ (Plantinga, 1999, s. 11). Proti distinkci fikce a nonfikce mluví i další argument, který je založen na absenci jasných hranic mezi fikčním a nonfikčním filmem. Nonfikční film například někdy používá záběry herců, jindy lidí z reálu. (Plantinga, 1999, s. 17). I Guy Gauthier vystupuje proti distinkci fikce a nonfikce: „Často užívané rozlišování dokumentárního filmu a fikce by mělo smysl jen tehdy, kdyby dokumentární film mohl

zaručit naprostou shodu se skutečností, což by z něj činilo prostou odnož vědeckého poznání. Mimo systém produkce a distribuce je však takové dělení pouze nástrojem kritického znejasňování, kdy fikce slouží jako jakási legitimizace, již dokumentární film nemá za potřebí, protože je fikcí sám.“ (Gauthier, 1995, s. 348). Gauthier tak raději navrhuje rozlišovat dokumentární a hraný film.

Jak je vidět, otázka distinkce dokumentární tvorby a fikčního filmu a definice reality v dokumentu je velmi široká. Názory teoretiků se také velmi různí. Pro tuto práci není tato otázka důležitá, je však třeba mít na vědomí, že v diskurzu dokumentárního filmu existuje, a že měla během vývoje dokumentu vliv na techniky, které filmaři při konstrukci dokumentárního filmu používali.

Jak se způsob konstrukce obrazu reality měnil spolu s rozvojem dokumentu

Dokumentární film konstruuje obraz reality pomocí nejrůznějších technik a, jak píše například Nichols, do dokumentárního díla se nutně promítne filmařovo hledisko. (Nichols, 1994, s. 111).

Za snad jediné spolehlivé příklady dokumentů, které dosáhly nejčistšího zobrazení reality lze považovat dokumenty bratří Lumièrů jako například *Příjezd vlaku na nádraží v Perrache* (Louis Lumière, 1896), které pouze zaznamenávaly situaci. Jedná se o krátké záběry z konce 19. a především začátku 20. století. Bratry Lumiéry můžeme považovat za předchůdce dokumentárního filmu. Jak zmiňuje Erik Barnouw, „Byl to Louis Lumière, díky komu se stal dokument skutečností – po celém světě a s úžasnou rychlostí. (...) Kamera, kterou Louis Lumière vynalezl – cinématographe, uvedená v roce 1895 – vážila pouhých 5 kilogramů, (...) mohla být přenášena lehce jako malý kufřík.“ (Barnouw, 1974, s. 6). To byla ještě kinematografie v samých počátcích. Hlavní rozvoj dokumentu přišel ve 20. století a byl přímo spojen s rozvojem technologie - filmová technika byla stále dokonalejší a kamery lehčí. Filmařům se otevřely nové možnosti experimentovat a využívat nejrůznější efekty.

Flaherty, Grierson, Vertov

Mezi hlavní tvůrce, kteří na počátku 20. století zformovali základy dokumentu, patří Robert Flaherty, John Grierson a Dziga Vertov.

Jedním z prvních příkladů kontroverzních dokumentů je Flahertův *Nanuk, člověk primitivní*. Film dosáhl ohromného úspěchu a inspiroval filmaře po celém světě. *Nanuk, člověk primitivní*, uvedený v roce 1922, vypráví o životě Inuitů. Frances Flaherty píše, že se jedná o první z dokumentárních filmů, který zachycuje všední život, je to „...první film svého druhu, natočený bez herců, studia, scénáře nebo filmových hvězd, je to pouze film o obyčejných lidech, kteří dělají všední věci, kteří jsou jen sami sebou.“ (Flaherty, 1974, s. 17). Avšak tento film je také především jedním z prvních dokladů toho, že tvůrci dokumentárních filmů manipulují s obrazy podobně jako tvůrci fikčních filmů. Flaherty nenatáčel tento film čistě v duchu cinema verité⁵, ale mnoho scén bylo předpřipravených a zahráných pro kameru. Většina ze zachycených činností Eskymáků odpovídá jejich běžné rutině, ale jsou tu i takové, které nejsou typické. Příkladem toho je, když Flaherty vyzval Inuity k oživení tradiční metody lovu tuleně harpunami. Později byl kritizován i za to, že vystavil své „herce“ velkému riziku.

Flaherty se snažil vyvolat dojem, že co vidíme na plátně, je Nanukův přirozený způsob života, který se nemění. Ve skutečnosti však byl tento styl života už v té době (ve 20. letech 20. století) ohrožen a ovlivněn západní kulturou. Dalo by se říci, že spíše než tradiční život Inuitů zobrazuje Flaherty život Inuitů takový, jaký si sám přeje vidět, a že Nanuk ve filmu není sám sebou, ale že je hercem, který ztvárňuje sám sebe. Stejně tomu může být i ve fikčních filmech. Fikční film také zobrazuje reálné lidi, ale rozdíl spočívá v tom, že postava Nanuka není vytvořená pro film a kvůli filmu. Jak píše William Rothman, Nanuk je „...reálná lidská bytost, která se účastní procesu natáčení filmu *Nanuk, člověk primitivní*, Nanukův vztah ke kameře a vztah kamery k Nanukovi je z části Nanukova realita, z části realita kamery, z části realita natáčeného filmu, z části realita pro film a z části realita filmu. Ve skutečnosti je *Nanuk, člověk primitivní* ztvárněním reálného vztahu mezi kamerou a jejím živým subjektem.“ (Rothman, 1997, s. 3). A dále

⁵ Ve smyslu „pouhého“ zachycování reality – viz další kapitoly.

Rothman dodává, že fikční na tomto filmu je to, že se nás snaží přesvědčit, že fikční vůbec není.



Obrázek 1: Nanuk a lov harpunami z filmu *Nanuk, člověk primitivní*⁶

Frances Flaherty dále píše ve své knize, že Robert Flaherty je sice znám jako „otec dokumentu“ a byl prvním, kdo přenesl skutečný život a skutečné lidi do svých filmů, ale jeho filmy by neměly být zaměňovány s dokumentárním hnutím, ke kterému přispěl John Grierson a které se rozšířilo po celém světě. Flahertyho dílo by mělo být odlišeno od filmů od počátku předem vymyšlených k sociálním a vzdělávacím účelům nebo politickým důvodům, propagandě a pro zisk. Označuje namísto těchto filmů Flahertyho tvorbu za nadčasovou. (Flaherty, 1972, s. 11). Oproti tomu John Grierson otevřeně přiznává neobjektivnost dokumentu. Grierson prohlásil, že dokumentární filmy

⁶ Dostupné z URL < http://lens-views.com/Index/Nanook_of_the_North.html > [2014-11-16]

jsou *tvůrčím zpracováním reality*⁷. Jedná se o definici dokumentu, která byla v minulosti chybně interpretována a vyvolávala řadu otázek. V Griersonově pojetí ale znamená to, že dokument je produkt filmaře, který zobrazuje reálný svět, ale promítá do něj také vlastní hledisko, vlastní chápání reality. Dokument tak reprezentuje určitý pohled na realitu a nikdy není objektivní.

Další významný způsob, jakým mohou dokumentaristé konstruovat obraz reality, představil Dziga Vertov, vlastním jménem Denis Kaufman. Vertov založil se svým bratrem Mikhailem Kaufmanem a Elizavetou Svilovou, která se později stala jeho ženou, „Radu tří“. Sami si přezdívali „Kinooci“ a věřili, že fikční film je nezrušitelnou uměleckou formou buržoazie a měl by být zakázán. Odmítali scénář a naaranžované scény. „Za předpokladu vytvoření „pravdivého“ filmu natáčeli dokumenty o reálných lidech v reálných situacích a netušících (pokud možno), že jsou filmováni.“ (Macdonald, Cousins, 2006, s. 51). Barnouw dodává: „Nikdy si nežádali povolení. Inscenování scén bylo vyloučeno. Využívali skrytou kameru, aby zachytili scény z tržiště, továren, škol, taveren a ulic.“ (Barnouw, 1974, s. 57).

Sám Vertov byl hlavním kameramanem. Věřil, že kamera, kterou přezdíval „*Kino-Oko*“, je v mnohém stejná jako lidské oko a při editování lze sestavit různé záběry dohromady tak, že lze vidět jednu scénu z různých úhlů a dosáhnout hlubšího zachycení reality oproti „nedokonalému“ lidskému oku. Renov dodává, že dokumentaristé si již od 20. let 20. století uvědomovali, že s kamerou mají mnohem více možností konstrukce obrazu reality namísto pouhého zachycování událostí a, jak říká Vertov, kopírování. „Kamera není svázána fyzickými limity jako lidské oko, je schopná pracovat s časem, spojovat a kombinovat různorodá místa a osoby – může dělat mnohem více než pouze kopírovat oko.“ (Renov, 2006, s. 15).

Metody a ideály *Kino-Pravdy* byly přeneseny do série několika delších dokumentů jako *Kinoglatz* (1924), *Sovětský krok* (1926), *Šestina světa* (1926) a *Jedenáctý rok* (1928). Mezi těmito dokumenty byl v Sovětském svazu nejúspěšnější film *Šestina světa*, který měl i znatelný vliv v zahraničí. Název nás odkazuje k jedenáctému výročí

⁷ v angličtině „*Creative Treatment of Actuality*“.

Velké říjnové revoluce v roce 1917. Tento dokument je významný tím, že Vertov používá titulky, které předpovídají mluvený komentář. V dřívějších dílech titulky vysvětlují následující záběr nebo skupinu záběrů. V *Šestině světa* jsou použity dlouhé série krátkých občasných titulků, které vysvětlují film a předávají sdělení divákovi z různých částí Sovětského Svazu: „Vy ve vesničkách... Vy v tundře... Vy u oceánu...“ (Barnouw, 1974, s. 59-60).

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

Mody dokumentu

Další vývoj dokumentu lze sledovat na kategorizaci modů podle Billa Nicholse (Nichols, 1991; 1994; 2010). Z modů je patrné, jak filmaři v rámci konkrétních modů různě přistupovali k problému konstrukce obrazu reality ve filmu. Teoretici i filmaři používají mody při analýze dokumentární tvorby a také jako možnost obtížně definovatelný dokument kategorizovat. Jak píše Nichols, všechny nové dokumenty do

jisté míry čerpají z již natočených. Mody jsou kategorie, „v nichž mohou jednotliví tvůrci pracovat; určující konvence, které si daný film může osvojit; a vzbuzují určitá očekávání, jejichž splnění diváci očekávají.“ (Nichols, 2010, s. 172). Nichols představuje tyto mody chronologicky podle toho, jak se historicky vyvíjely. Určuje 6 modů, Keith Beattie k nim přidal ještě dokudrama a reality TV show, které patří mezi observačně-zábavní mody. Obecně lze říci, že každý novější modus čerpá z dřívějšího a reaguje na něj (viz Přílohy, Tabulka 4, 5, 6 – Vlastnosti modů).

Výkladový modus

Výkladový modus promlouvá k divákovi přímo skrze hlas vypravěče, postav nebo titulků. Díky nim se divák orientuje. Obrazy jsou v tomto modu vedlejší. Komentář se snaží být co neobjektivnější, ale lze ho využít i ironicky. Příkladem ironického využití mohou být filmy Michaela Moora *Fahrenheit 9/11* (2004), který podává portrét George Bushe ironickým způsobem a také poskytuje mnoho informací prostřednictvím výpovědí tázaných. Dalším příkladem je film *Sicko* (2007). V *Sicku* porovnává Moore americký zdravotní systém se zdravotními systémy ve světě. Příkladem prvků výkladového modu je montáž historických snímků z dob komunismu. Moore reaguje na to, že američtí politici označili myšlenku veřejného zdravotního systému za socialistickou. Následuje montáž archivních propagandistických záběrů, pomocí které Moore zveličuje strach Američanů ze socialismu. Do montáže vkládá ironii a komické prvky, aby umocnil absurditu tohoto strachu. Používá také orchestrální hudbu, aby přilákal divákovu pozornost a navodil dramatickou náladu. O objektivitě v těchto současných dokumentech nemůže být řeč. Moore otevřeně přiznává svou subjektivitu a to mu umožňuje volně se pohybovat mezi technikami dokumentární tvorby a fikčního filmu. (Nichols, 2010). *Sicko* a další Moorovi dokumenty nemůžeme zcela přesně zařadit do jednoho modu, jak bude ukázáno dále.

Poetický modus

Poetický modus klade důraz na celkový obraz, zvuk a formu filmu. Tento modus neposkytuje tolik informací jako výkladový. Klade důraz na emoce, náladu, celkovou

atmosféru a zachycení situace. Tento modus se vyvíjel ve spojení s modernistickou avantgardou, a projevují se v něm umělecké prvky. „Některé tyto prvky avantgardního filmu, jako například krátkého abstraktního filmu *Kompozice v modré* (Komposition in Blau, 1935) Oskara Fischingera, pracují s abstraktními obrazy, barvami nebo animovanými geometrickými tvary. K dokumentární tradici, která ztvárňuje spíše žitý svět než svět umělcovy představy, je pojí vztah jen nepatrný.“ (Nichols, 2010, s. 184).

Dalším příkladem je film Alberta Cavalcantiho *Jen hodiny* (1926). Blíže se tímto filmem zabývá Paul Rotha, který ho označuje za jeden z filmů od avantgardních filmařů působících ve Francii, kteří pro svou vlastní osvětu natáčeli krátké filmy o životě ve velkoměstě. Tyto filmy vznikly jako *l'art pour l'art*⁸. *Jen hodiny* je experimentální film brazilského režiséra o životě v Paříži. Stejně postavy se objevují v různých časech a za různých okolností. Dnes běžný filmový příběh, pro tehdejší dobu převratný snímek, který konstruuje realitu zcela novým způsobem. „Ukazuje možnost, jak interpretovat realitu kolem nás, realitu, která je v protikladu se sentimentální idylou vzdálených Flahertyho metod. Muž proti přírodě na odlehlých ostrovech má jeden účel; muž proti městu, proti chaosu města, značí další.“ (Rotha, 1964, s. 88). Podobný filmu *Jen hodiny* je film *Berlín, symfonie velkoměsta* (Walter Ruttmann, 1927). Jedná se o avantgardní dokument sestavený ze záběrů Berlína v průběhu jednoho dne. Záběry jsou plné pohybu a tvarů. Dalšími příklady mohou být filmy Salvatora Dalího a Luise Buñuela jako *Andaluský pes* (1929) a *Zlatý věk* (1930), které jsou ovlivněny surrealismem a provokují diváka.

Observační modus

Observační modus se odvrací od předešlých metod a filmových technik, především od inscenování a komponování scén. Upřednostňuje spontánní objektivní pozorování a zaznamenávání situace. To se týká i vypuštění komentářů. Tento modus nutí diváka být aktivnější. Na druhou stranu ho provází etické otázky, kdy třeba určitá osoba neví o tom, že je natáčena.

⁸ *L'art pour l'art*, česky *umění pro umění*, je tendence pocházející z Francie 19. století. Umění je pokládáno za samotný cíl tvorby.

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

Participační modus

Participační modus je znám pro interakci mezi filmařem a jeho subjektem. Částečně vychází z prvků cinéma vérité. Může se jednat o konverzaci mezi nimi nebo pouze neverbální interakci. Nichols pokládá za předchůdce tohoto modu interakce v talk-show mezi moderátory a hosty, které se staly populární v 60. letech 20. století s rozvojem televizních programů, tedy zhruba v době, kdy se participační modus začal rozvíjet. V potaz je více brána pozice diváka jako účastníka zobrazených situací. Příkladem je film *Muž s kinoaparátem* nebo opět *Sicko* Michaela Moora. Moore se osobně ve filmu angažuje a pomáhá svým postavám v určitých situacích. Ve filmu se konkrétně jedná například o tu část, kdy se skupina nemocných, kterým se v USA nedostává lékařské péče, vypraví za ošetřením na Kubu. Moore organizuje celou cestu a komunikuje s místními lidmi. Neprovádí tedy interview za kamerou, ale jeho osobu vidíme před kamerou.

Reflexivní modus

Reflexivní modus postupuje od interakce filmaře se svým subjektem v participačním modu k interakci mezi filmařem a divákem filmu. Upozorňuje na použité metody a dokumentární praktiky. Odhaluje to, co je na pozadí - například kulisy, co by divák běžně nemohl spatřit. Vede diváka k zamyšlení a vytvoření vlastních názorů. Příkladem reflexivního dokumentu může být opět film *Muž s kinoaparátem*, *Země bez chleba* (1933) Luise Buñuela nebo opět *Sicko*.

Tady je patrné, jak se jednotlivé mody prolínají a navzájem ovlivňují. Filmy nelze přesně kategorizovat do modů, téměř vždy totiž vykazují prvky z více modů.

Performativní modus

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

Stella Bruzzi na rozdíl od Nicholse vnímá performativní dokument pozitivněji. Nesouhlasí s Nicholsovým názorem, že čím více k sobě dokument poutá pozornost, tím více se vzdaluje subjektu, který reprezentuje. V dokumentu od jeho počátků platil koncept, že se snaží konstruovat obraz reality nejobektivněji, jak to jde. To ale neplatí pro současný performativní dokument, který využívá uměleckých prvků a technik fikčních filmů. Bruzzi rozděluje dva typy dokumentů, které lze označit za performativní. Filmy, které se vyznačují performativním subjektem a jsou vysoce stylizované, a filmy, které jsou ve své podstatě performativní a vyznačují se přítomností vtíravého filmaře. Příkladem prvního zmíněného může být *Paris is Burning* (1990) filmařky Jennie Livingston o bálech americké gay komunity v 80. letech 20. století. Livingston porovnává natočené záběry z plesů s výpověďmi těch, kteří se jich účastní. Bruzzi cituje

Caryl Flinn, která píše, že „v poslední době dokumenty jako *Paris is Burning* a dokumentární kritika – ovlivněné poststrukturalismem a postmodernistickými teoriemi – podrobily koncept dřívější ‚reality‘ a jeho doprovázející představy o autenticitě, pravdě a objektivitě neustálému zpochybňování (například Allen, McGarry, Nichols, Rosenthal). Ve skutečnosti ale můžeme říct, že dokumentární filmy mnohdy více než jiné filmové formy odhalují zkonstruovanou – ve skutečnosti performativní – povahu světa kolem nás.“ (Bruzzi, 2006, s. 188). *Paris is Burning* ale postrádá dualitu být jednak performativním dokumentem a být dokumentem, který má performativní subjekt. Kdyby Jennie Livingston při interview nejen pozorovala, ale i například přerušovala své postavy různými dotazy, pak bychom mohli zvážit, zda je dokument performativní. Takto se ale týká jen performativního obsahu.

Další vývoj

Od 70. let 20. století vznikalo stále více dokumentů a došlo k rozrůznění dokumentárního žánru. Od 70. a 80. let 20. století přibývá zábavních dokumentů, vzdělávacích dokumentů a těch, které se soustředí na sociální problémy v současné společnosti – radikalismus, AIDS, feminismus, homosexualitu, lidská práva atd. (Aufderheide, 2007). Dnes v 21. století produkce dokumentů stále roste. Technologie je snadno dostupná všem. Mladí lidé mohou natáčet videa a vyjadřovat své názory na internetu. Rozvinulo se mnoho subžánrů dokumentární tvorby. Podle Keitha Beattieho pod dokumentární tvorbu patří i dokudrama a televizní reality show. (Beattie, 2004).

Konstrukční mechanismy dokumentu

Za poslední tři desetiletí se výrazně rozostřily hranice mezi dokumentární a fikční tvorbou. Filmaři, a ne jen ti dokumentární, jsou inspirováni historickými událostmi a promítají do svých filmů své osobní názory, politické postoje, kulturní identitu a estetické citění. Současný dokument si běžně při konstrukci obrazu reality osvojuje techniky fikčního filmu. Tato kapitola se zabývá technikami, jakými filmaři současných dokumentů konstruují obraz reality a vychází z prací Patricie Aufderheide, Carla Plantingy, Billa Nicholse, Johna Cornera a Jakuba Kordy.

Patricia Aufderheide se zběžně zabývá technikami, kterými se filmaři dokumentárních filmů snaží docílit vytvoření iluze reality. Za tyto techniky považuje: „(1) střih, který je vědomě nezachytitelný, takže jsou naše oči přesvědčeny, že jediné, co se mění, je děj filmu; (2) způsob natáčení, který vyvolává dojem, že se nacházíme přímo ve scéně, nebo ‚hledíme postavám přes rameno‘; a (3) rychlost, která odpovídá divákovým očekáváním událostí v přirozeném světě.“ (Aufderheide, 2007, s. 26). Aufderheide dále pokračuje, že proti tomuto realistickému typu dokumentu stojí přístupy, kdy filmaři experimentují a kladou důraz spíše na použitou techniku a umělecké prostředky filmu. V těchto dokumentech může divák zaznamenat „...ostré nebo znatelné střihy, nepřirozené barvy, rozostření čočky, speciální efekty jako animace a zpomalování nebo zrychlování zvuku a obrazu.“ (Aufderheide, 2007, s. 26).

Carl Plantinga se dokumentárními prvky zabývá podrobněji. To, co je ve filmu reprezentováno, označuje Plantinga jako *promítnutý svět*⁹, v případě dokumentárního filmu je *promítnutý svět* modelem skutečného světa a je podle Plantingy komunikován čtyřmi hlavními prostředky, kterými vytváří obraz reality. Těmito prostředky jsou výběr informací, jejich struktura a řád, jejich zdůraznění a hlas dokumentu.

Výběr informací

Při analýze dokumentárního filmu se můžeme nejdříve ptát, jaké informace jsou nám zprostředkovávány. Někdy pomůže znát historii filmu – od produkce po distribuci a další – pro plné pochopení filmu a toho, jaké vztahy film ovlivňují a jak jsou informace zprostředkovávány.

Struktura a řád poskytnutých informací

Každý film musí poskytovat informace srozumitelně pro diváky. Jestliže se například situace v *promítnutém světě* udály v pořadí A, B, C, dokumentární diskurz je může prezentovat retrospektivně v pořadí C, A, B nebo v obráceném pořadí jako C, B, A. Když divák sleduje film, sám si z něj vytváří vlastní příběh. Postupně vstřebává informace. Prvotní dojmy mají nejpodstatnější vliv na to, jak bude divák vnímat celý

⁹ „Projected World“ (Plantinga, 1999).

film. Existuje celá řada strategií k určení času a momentu, kdy je ve filmu nejvhodnější poskytnout důležitou informaci. Expozice filmu uvádí diváka do *promítnutého světa* a podává nezbytné informace k pochopení filmu. Takzvané „mezery v expozici“ zvyšují očekávání a moment překvapení. Přesto, že s nimi pracuje převážně fikční film, uplatňují se i v dokumentárním filmu. Jak píše Plantinga, „narážíme často na rozpor mezi požadavky nefikčního filmu říct ‚pravdu‘ s potřebou pobavit diváka a rétorickým cílem filmařů.“ (Plantinga, 1999, s. 92). Říct ‚pravdu‘ zde znamená prezentovat informace objektivně.

Naskýtá se zde příklad z filmu *Roger a já*. Jeho tvůrce Michael Moore byl kritizován za to, že ve filmu manipuloval s chronologií událostí. Otázkou zůstává, do jaké míry lze tuto techniku uznat Moorovi coby umělecký prostředek nefikčního filmu. Jak můžeme vidět, tato metoda využívána je. Ve filmu vede Moore rozhovor s Rogerem B. Smithem, hlavním představitelem General Motors, a konfrontuje ho s tím, že General Motors propustila tisíce lidí, kteří jsou náhle bez práce a nemají peníze na zaplacení nájmu. Moore záměrně udává chybné datum události, aby působil dramatičtěji.

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

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

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

Smith: „No.. Poslyšte, General Motors je nevystěhovávají. To byste se musel zeptat jejich domácích.“¹⁰

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

¹⁰Přeloženo z anglického originálu. *Roger and Me* (Moore, 1989).

jeden den pro někoho nemusí hrát ve sledu časových událostí velký rozdíl, jedná se o způsob, jakým Michael Moore manipuluje s časem a pořadím událostí, aby zdramatizoval události ve filmu.

Zdůraznění informací

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

Hlas dokumentu - postoj a názor patrný z filmu

Může se jednat jednak o postoj vypravěče nebo konkrétní postavy k událostem z *promítnutého světa*, nebo o zastávaný názor, který je patrný z celého diskurzu. (Plantinga, 1999). Tento Plantingův prostředek má blízko k Nicholsovu *hlasu* v dokumentu.¹¹ Nejedná se pouze o stylistiku, ale o něco, co nám zprostředkovává pochopení společenského hlediska a dává řád informacím, které jsou nám poskytovány. Kolem zastávaného názoru je vytvořen celý film. (Beattie, 2008). Nichols definuje hlas jako něco, co „prozrazuje charakter filmaře (...) a vypovídá nejen o jeho tvůrčí vizi, ale i tom, *jak* si vede tváří v tvář sociální skutečnosti. Styl se rozšiřuje o etický rozměr. Hlas dokumentu sděluje, jaký filmař zastává sociální názor a jak se tento názor projevuje během natáčení.“ (Nichols, 2010, s. 87). Hlas se projevuje na základě zvolených prostředků – obrazů a zvuků. Nichols zdůrazňuje důležitost výběru střihu, kompozice závěru, výběru hudby, sledu událostí, použití archivního materiálu a volby modu, ve kterém bude dokument natočen. (Nichols, 2010). To vše dohromady dá dokumentárnímu filmu hlas.

Bill Nichols se kromě hlasu dokumentu zabývá i dalšími prvky jako je argument, rétorika a subjektivita.

¹¹ Oba jsou v angličtině označeny jako „voice“.

Argument

Nichols tvrdí, že dokumentární tvorba oproti fikčnímu filmu oslovuje diváka silou argumentu, který mu předkládá. Tento argument vychází ze situací, které se již udály. Autentické záběry zachycující tyto události slouží jako důkazy. A právě tyto důkazy jsou základem pro argumenty. Správně podané argumenty jsou podstatou dokumentu. Nichols za typické argumenty v nefikčních filmech uvádí například esej, deník, poznámkový blok a report (Nichols, 1994), ke kterým můžeme dále přidat novinové články, autentické video a audio záznamy a fotografie. Dále pokračuje, že argument jako hlavní kategorii reprezentace světa lze rozdělit do dvou skupin - na perspektivu a komentář. „Perspektiva je způsob, jakým dokumentární text zprostředkovává určitý úhel pohledu divákovi. Obsahuje skrytý argument. Perspektiva v dokumentu je podobná stylu ve fikčním filmu; obsahuje argument podpořený uspořádáním rétorických strategií. Komentář pak vyjadřuje, jak dokument komunikuje konkrétní výpověď o světě nebo o perspektivě, kterou skrytě zastává.“ (Nichols, 1994, s. 118).

Rétorika

Dokumentární tvorba často pracuje s těžko vyjádřitelnými sociálními tématy. Jedním z těchto citlivých témat je například reprezentace smrti. Zatímco ve fikci může být smrt zobrazena do detailu, v dokumentu je s ní nakládáno delikátně a nemůže být nikdy plně zobrazena. (Nichols, 1994, s. 120). Dokument předkládá divákovi na tato témata určitý úhel pohledu a jako prostředek používá rétoriku. Rétorika je umění používat jazyk k přesvědčování. Dokument nám může například nabízet řešení určitého problému nebo pátrá po spravedlnosti, kdy divákům poskytuje více názorů nebo protikladných argumentů, nebo používá metafory k vyjádření abstraktních pojmů, a tím formuje divákův názor požadovaným směrem. Rétorika je tedy prostředek, který využívá filmař, aby přesvědčil diváka. (Cousins, Macdonald, 2006).

V některých filmech může být rétorika použita nenápadně, téměř neutrálně. Z takových filmů má divák pocit, že jsou mu argumenty podávány nezaujatě, neutrálně. Na filmaři je, pokud se zabývá nějakým složitým sociálním tématem, aby nepodleh emocím, a neovlivnil tak například interview, které vede s osobou, se kterou soucítí –

změnou tónu hlasu, intonací, formálností atd., ale aby si zachoval profesionální přístup a nutný odstup. Vždy také musí v interview, komentářích, argumentech dodržet požadavky na morálku a etiku. (Nichols, 1991; 1994).

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

Subjektivní prvek

Ačkoliv se může zdát, že prvek subjektivity patří spíše než do dokumentární tvorby do fikčního filmu, u současného dokumentu to již dávno neplatí. Subjektivní prvek dodává dokumentu racionální pohled na svět, který je reprezentován. Nefunguje jako podpora smyšlenému příběhu, ale odkazuje na historické události. Nemá vypovídat o konkrétní osobě, která subjektivní důkaz podává, ale má dokreslovat události z historického světa. Subjektivní prvek může být použit podobně jako vizuální důkaz. Subjektivní prvky dodávají dokumentu také perspektivu. (Cousins, Macdonald, 2006; Nichols, 1994).

Za příklad mohou sloužit inscenované scény vraždy policisty z roku 1976 v *Tenké modré čáře* z roku 1988 od Errola Morrisa, které se pokaždé odehrávají ze subjektivních pohledů různých svědků. Aby Morris vizuálně dokreslil výpovědi svědků, používá rekonstrukce vraždy. Vrah v nich není nikdy jasně viditelný, pouze v obrysech. *Tenká modrá čára* je film, který je silně stylizován, až by ho někdo mohl považovat za fikci. Podle Lindy Williams má nádech filmu noir a očividně opouští realismus cinema verité, aby zobrazil často zpomalené a velmi expresivní rekonstrukce historických událostí a různé verze vyslychaných svědků. *Tenká modrá čára* je sebereflexivní. Stejně

jako mnoho současných dokumentů si i tento film uvědomuje, že jednotlivci, kteří zažili zobrazované události, jsou spíše než objektivní zdroje informací herci v daném vyprávění. (Williams, 1998).

Dalšími konstrukčními prvky v dokumentu jsou například observace, dramatizace, interview, výklad, zpověď, hudba a mizanscéna, kterými se zabývá John Corner a z něho vycházející Jakub Korda.

Observace

Observace patří k nejzákladnějším prvkům dokumentu. Jedná se o pozorování a filmování subjektů, kteří si nejsou vědomi přítomnosti kamery a chovají se přirozeně. Tento prvek pochází z tradice cinéma vérité a direct cinema z počátku 60. let 20. století, kdy filmaři hledali nové způsoby vyjádření skutečnosti. Direct cinema je forma dokumentu, která se začala rozvíjet ve Spojených státech amerických. Filmaři zaznamenávají své postavy a čekají, jak se příběh vyvine. Nijak do natáčení nezasahují, ale samozřejmě mohou do filmu promítnout svůj názor.

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

Etnolog Rouch natočil se sociologem Morinem dokument *Kronika jednoho léta* (1960). Tento dokument sestává z příběhů náhodných kolemjdoucích, kteří jsou tázáni,

jestli jsou šťastní. Dostává se nám tak sociální obraz života soudobých Francouzů. Beattie tento film označuje za „určující film v historii dokumentární tvorby obecně a pro cinéma vérité obzvláště“ (Beattie, 2004, s. 88). Rouchův snímek přiblížil další filmaře k inscenovanému filmu a stylu, který poskytuje odpovědi nejen pouhým pozorováním a zaznamenáváním událostí. Příkladem direct cinema je dokument B.A. Pennebaker *Neohlížej se* (1967). Jedná se o snímek z turné Boba Dylana, který spojuje dokumentární filmovou tvorbu s rockovou hudbou. Předznamenal vznik jednoho z mnoha subžánrů dokumentu – rockového dokumentu. I zde se filmaři podle stylu direct cinema snaží objektivně pouhým pozorováním zachytit realitu, což si ale odporuje se skutečností, že zachycují, konkrétně v tomto subžánru, živé vystoupení hudebníka. Nacházíme tu stejný problém jako ve filmu *Nanuk, člověk primitivní*, kdy hudebník ztvárňuje sám sebe. Neukazuje nám tedy svou pravou tvář, i když se o to může snažit. Je ovlivněn přítomností kamery a kameře přizpůsobuje své chování. Děje se tak například při interakci hudebníka s těmi, kdo s ním vedou interview, nebo v situacích, kdy je kamerou snímán mimo vystoupení v zákulisí. Beattie píše, že Dylan „věděl“, že ho kamera natáčí v situacích, které sám zvolil jako vhodné k zachycení. A svou roli hrál velmi přesně.“ (Beattie, 2004, s. 102). Pennebaker tak není a ani být nemůže pouhým pozorovatelem děje, interakce Dylana s kamerou je nevyhnutelná.

V současných dokumentech je observace jako taková často doprovázena komentářem, čímž však může dokument ztrácet autenticitu. Autenticitu lze dále ohrozit přílišným stylizováním pohybů kamery a manipulací s délkou záběrů (zpomalování, zrychlování) nebo například pokud kamera zabírá hledisko jen jedné vybrané postavy. Záběr by také neměl mít přednost před tím, co postavy dělají, a neměl by je v jejich aktivitách omezovat. S tím souvisí i častý problém techniky observace – totiž získání ne vždy jen kvalitních obrazů.

Mizanscéna

Mizanscéna je, jak vysvětluje John Corner, to, „co umístíme do záběru a vyjadřuje způsob, jakým režisér ve scéně umísťuje dohromady lidi, akci a kulisy.“ (Corner, 1995, s. 94). Mizanscéna zahrnuje všechny subjekty a objekty postavené před kameru. Díky

mizanscéně divák může porozumět informacím poskytovaným ve filmu. V dokumentu není mizanscéna většinou natolik stylizovaná jako u fikčních filmů. Jedním z důvodů jsou nižší rozpočty dokumentárních filmů ale také snaha o dodržení autenticity.

Rozhodnutím, které musí filmař udělat, je, zda natáčet v interiéru nebo exteriéru. Ve studiích mají filmaři větší možnost uzpůsobit kompozici scény podle svých představ. Mohou manipulovat s osvětlením, designem a celkově naaranžovat scénu. Natáčení v interiérech se tak může více podobat natáčení fikčního filmu. Exteriéry mohou do filmu vnést větší autentičnost. Oproti volbě interiéru však mohou nést další komplikace jako etická povolení k natáčení.

Nehledě na to, jestli je dokument natáčen ve studiu nebo exteriéru, filmaři mají k dispozici další metody, jak manipulovat se scénou, totiž díky celkovému zabarvení scény pomocí barevných filtrů. Jak říká Corner, „někdy dodává použití barevného filtru (obzvláště použití modré barvy – oblíbené v reklamách) předmětům jakousi vzdálenost a chladnost, dodává nový rozměr nebo dimenzi, v níž jsou předměty umístěny důvtipně na pomezí, kdy stojí buď sami za sebe, nebo jsou jen využívány jako součást většího celku.“ (Corner, 1995, s. 95). Toto může být chápáno jako důsledek postmoderních dokumentárních praktik, které jsou svým způsobem ironické a podněcují divákovu myšlenku novým způsobem.

Interview

Interview je hlavním prvkem dokumentární tvorby. Je to prvek, kdy filmař přímo vstupuje do příběhu a uměle navozuje novou situaci. Interview je buď verbální, kdy divák slyší kladení otázek a odpovědi, nebo vizuální, kdy dotazovaný odpovídá na otázky a adresuje tyto odpovědi tazateli, který není ve většině případů vidět, ale z úhlu kamery chápeme, že stojí vedle kamery. Tyto dva typy se mohou prolínat. V takovém případě divák například neslyší otázky tazatele, slyší pouze odpovědi. Otázek může být použito také jako voice-overu a odpovědi ilustrují záběry popisující danou situaci. Jakub Korda rozlišuje dva základní typy interview: 1) dialogické, kdy jsou zachyceny otázky i odpovědi; a 2) pseudomonologické, kdy divák „registruje jen odpovědi sociálního aktéra.

Celá komunikační situace působí odlišným dojmem – to, o čem mluví sociální aktér, může působit jako jeho vlastní, nikým neprovokovaný ‚komunikační záměr‘.“ (Korda, 2013, s. 17).

Zajímavým způsobem použil metodu interview Errol Morris v *Tenké modré čáře*. Morris pouze nepřijímá stanoviska těch, s kým jsou vedena interview, ale snaží se na ně pohlížet kriticky a ověřit dalším dotazováním a zpochybňováním i jejich pravdivostní hodnotu. Tento postup zřejmě vedl ke klíčovému obratu v případě vraždy policisty, kdy se Morrisovi podařilo odhalit, že svědkyně Emily Miller křivě vypovídala a na základě tohoto zjištění byl Randall Adams propuštěn z vězení. Morris v jednom interview uvedl, že v době, kdy film natáčel, ještě nevěděl, čeho se dopátrá, a že byl sám překvapen, co velkého se mu podařilo.

Morris vede interview s Emily Miller, která, jak se vzápětí dozvídáme, osobně označila Adamse za vraha. Miller v interview tvrdí, že v čas vraždy viděla vraha policisty. Morris zpochybňuje její výpověď například tím, že ukazuje, jak měnila během interview svá tvrzení. Divákovi je Miller prezentována jako nespolehlivá svědkyně a její výpověď vyvolává otázky. Morris ve filmu zahrnuje i výpovědi, kdy Miller mluví o tom, jak ráda sleduje televizní detektivky a jak chtěla už jako dítě být detektivem. Tady je divákovi předloženo možné vysvětlení, že Miller a její manžel podali svědectví proti Adamsovi jen kvůli vypsání finanční odměny a způsobu, jak se dostat z vlastních problémů se zákonem. Morris tento obrázek dokresluje výběrem lehké hravé hudby z detektivního televizního seriálu z 50. let 20. století Boston Blackie, který byl natočen ve stylu filmu *noir*. Stejně tak Morrisova rekonstrukce odkazuje k tomuto stylu specifickým použitím světla (hra světla a stínu).

Dramatizace

Dramatizace je podle Cornera součástí každé dokumentární produkce v tom smyslu, že filmaři upravují natočený materiál požadovaným směrem. Dramatizace je ale více asociována jako kombinování prvků dokumentu s dramatickým narativem. Typickými příklady jsou dokudrama a dramatizovaný dokument. Tyto formy dokumentu souvisejí s rozvojem televize, který přispěl k vývoji dokumentární tvorby. Dokumenty

se od 50. let 20. století začaly objevovat v televizi. Přirozeně se tak dokumentární tvorbě dostávalo více příležitostí k financování.

Dokudrama je hraný film, původně televizní formát, který obsahuje výpovědi skutečných postav, ale i zinscenované pasáže. Problém nastává při manipulaci s realitou a fikcí, kdy je hranice mezi nimi často stírána. (Porybná, Zajícová, 2012). Dramatizovaný dokument je film, který pracuje s dokumentárním materiálem, ale v postprodukci je upraven, aby vynikl příběh filmu. Jak píše Korda, jedná se o dokument, „kterému předchází důsledný výzkum, rešerše materiálů a studium podkladů ‚dokumentárního‘ charakteru (listinné záznamy, rozhovory, nahrávky atd.). Na základně takového výzkumu vzniká scénář, který má v tomto smyslu výrazně referenční charakter, a tím získává svou dokumentární povahu. Samotný audiovizuální tvar je pak výsledkem rekonstrukcí postav a událostí.“ (Korda, 2013, s. 20).

Za příklad zde může sloužit Flahertyho film *Nanuk, člověk primitivní*. Robert Flaherty je považován za zakladatele dokumentu a jeho film je pokládán za jeden z nejvýznamnějších dokumentů vůbec, avšak kdyby Flaherty mohl, nejspíš by ho označil spíše než jako dokument za dokudrama nebo dramatický dokument. Flahertyho filmy se od dnešních liší v několika ohledech. Flaherty inscenoval některé ze scén a přístup k této metodě změnil v 60. letech 20. století observační film. Diváci i filmaři přestali dramatizaci a inscenování scén jako techniku nefikčního filmu využívat a akceptovat. A tak i inovativní Errol Morris, který scény vraždy policisty v *Tenké modré čáře* zinscenoval, cítil potřebu v 80. letech 20. století v mnoha interview s ním vedených použít metody obhájit a vysvětlit, že inscenování bylo pouhou ilustrací výpovědí svědků k vraždě, ne filmové tvrzení toho, co se událo. (Plantinga, 1999).

Výklad

Výklad je metodou, která kombinuje popis a komentář s vizuálními důkazy. Informace jsou často divákovi předány od osoby s autoritou. Divák má proto o věrohodnosti informace menší pochybnosti. Výklad je často kombinován s autentickými archivními záběry, které podporují argument.

Hudba

Hudba je prvkem, kterého si divák v dokumentu nemusí ani všimnout. Hudba je však podstatným prvkem, který dokresluje celkovou atmosféru filmu a navádí diváka požadovaným směrem. V dokumentární tvorbě filmaři často využívají přirozené zvuky prostředí, ale hudba je přidávána i v postprodukci. Hudba také ovlivňuje, jak si bude divák dokument interpretovat.

Současné politické dokumenty

Zatímco fikční film konstruuje příběh na principu akce a reakce a na příčině a efektu, dokumentární film si osvojuje takové řazení záběrů, které nejlépe zprostředkuje divákovi argument. Dokument však také pracuje s metodami fikčních filmů, takže jeho struktura nemusí odpovídat chronologickému sledu událostí a je podřízena prezentování argumentu. Celková podoba dokumentu záleží na jeho tvůrci, který vnáší do dokumentu fikční prvky, rétoriku, dodává hudbu v postprodukci, edituje atd.




V analýze vybraných dokumentů je zkoumáno téma filmu, jaké informace tvůrce zprostředkovává divákovi, dále struktura a řád poskytnutých informací a argumenty ve filmu, konkrétní konstrukční prvky dokumentu a jak jsou divákovi distribuovány významy. Jedním z nejvíce využívaných prvků dokumentu je interview. Při analýze interview je zajímavé sledovat: kdo klade otázky (co víme o tvůrci dokumentu), jaký je záměr tohoto tazatele (jak výpověď tázaného podpoří argument), kdo je tázaný, jak tázaný působí na diváka, v jakém prostředí je interview vedeno (mizanscéna), jestli v interview (a potažmo ve filmu) převládá jen jeden nebo více úhlů pohledu, jestli je interview pseudomonologické nebo dialogické.



Výběr jednotlivých ukázek z dokumentů byl přizpůsoben vybraným aspektům, které se ve filmech opakovaly (příklad viz Přílohy, Tabulka 3). Samotná analýza vychází z dělení Normana Fairclougha na deskripci (informace prezentované v tabulce), interpretaci (rozbor pod tabulkou) a explanaci (vždy poslední odstavec pod rozbohem). Analýza by také neměla probíhat způsobem shrnutí určitého dokumentu nebo jako vyjádření vlastního stanoviska toho, kdo analýzu provádí, na základě chybného výzkumu nebo zaměřená pouze na jazykové znaky.


Fahrenheit 9/11 (2004)



Fahrenheit 9/11 je dokument Michaela Moora, který podle internetové filmové databáze utržil největší čistý příjem ze všech dosud natočených dokumentů. (IMDb.com, k roku 2007). Moore se obecně ve svých filmech soustředí na společenské problémy a je známý tím, že si vybírá kontroverzní témata. Jeho dokumentární styl je velmi specifický a osobitý. Moore si často vybírá témata, která ho osobně zajímají a ve filmu se sám angažuje. *Fahrenheit 9/11* poskytuje určitý úhel pohledu na události v USA po 11. září 2001. Moore zpochybňuje kompetentnost George W. Bushe jako prezidenta a předkládá vysvětlení pro zahájení války v Iráku.

Číslo ukázky, Časové rozmezí	Reprezentace ukázky	Transkripce	Poznámky
1.1 2:02 – 2:17		„Jak tohle někomu jako je George Bush může projít? Tak za prvé pomůže, když je váš bratr guvernérem!“	Moorův komentář. Country hudba. Bushův obličej. Bush se směje mezi lidmi.
		„Víte co? My vyhraje na Floridě, to si poznamenejte. To si můžete zapsat.“	Bush mluví na archivním záznamu, v letadle se svým bratrem ve veselé náladě.
1.2 6:25 – 7:01		„V den, kdy byl George W. Bush inaugurován, se desítky tisíc Američanů rozeběhli do ulic D.C. jako poslední pokus získat, co jim bylo odňato. Házeli na Bushovu limuzínu vajíčka a přerušili slavnostní pochod. Plán nechat Bushe vystoupit z limuzíny a pochodovat k Bílému domu padl do šrotu. Místo toho šlápli do plynu, aby předešli	Moorův komentář klidným hlasem. Archivní záznamy z onoho dne. Bush v limuzíně. Dav s transparenty („Bush Cheated“). Nepokoje. Moore použije uvolněnější výrazy (snaha oslovit diváky?).


		<p>ještě větší pouliční bouři. Žádný prezident nebyl do té doby na svůj inaugurační den svědkem něčeho podobného.“</p>	<p>Ze záznamu jsou slyšet nesouhlasné pokřiky.</p>
<p>1.3 7:33 – 8:04</p>		<p>„Když se kazilo všechno, co mohlo, Bush udělal to, co by udělal každý z nás. Vzal si dovolenou. Ve svých prvních osmi měsících úřadu před 11. zářím strávil George W. Bush podle Washington Post na dovolené 42% času.“</p>	<p>Moore komentuje. Ironie v hlase. Spustí veselá píseň ‚Vacation‘. Bush odpaluje golfové míčky, hraje si se psem, rybaří.</p>
<p>1.4 16:50 – 17:08</p>		<p>„Když došlo k útoku, pan Bush byl na cestě na základní školu na Floridě. Informován o prvním útoku na Světové obchodní centrum, na které teroristé naposledy zaútočili jen 8 let před tím, pan Bush se rozhodl jít dovnitř za příležitosti být vyfocen.“</p>	<p>Moorův komentář. Klidný hlas (až smutný?). Archivní záznamy příjíždějící limuzíny. Bush vstupuje za stálého fotografování do školy.</p>
<p>1.5 17:25 – 18:50</p>		<p>„Vedoucí pracovník vstoupil do místnosti a řekl panu prezidentovi, že národ je napaden. Neví, co dělat a nikdo mu neradí, co dělat. Žádná tajná služba ho nevede do bezpečí, pan Bush tam prostě sedí a pokračuje ve čtení dětského příběhu. Sedm minut uplynulo. Lámal si snad hlavu s tím, jestli měl býval víc pracovat? Měl od začátku úřadu uspořádat alespoň jeden meeting o nebezpečí terorismu? No a nebo pan Bush uvažoval, proč</p>	<p>Archivní záběry Bushe ve škole. Moorův komentář. Vážná hudba. Prostřih - detail Bushova obličej, jak mihotá očima a očividně přemýšlí. Bere si knihu do rukou. Zaznamenán čas 9:05, 9:07, 9:09, 9:11, 9:12. Dokument o zkrácení financí</p>

		<p>zkrátil finanční prostředky FBI na obranu proti terorismu. A nebo měl možná býval přečíst dokument o bezpečnosti země, který mu byl předán 6. srpna 2001 o tom, že Usáma bin Laden plánuje zaútočit na Ameriku unesenými letadly.“</p>	<p>FBI. Bush na záznamu s pracovníkem tajných služeb, který má v rukou dokument o hrozbě. Šípky směřují na dokument.</p>
<p>1.6 44:01 – 44:40</p>		<p>„Když jsme mluvili o bombardování infrastruktury Al-Kaidy v Afganistánu, Don Rumsfeld řekl, že v Afganistánu nejsou žádné pořádné cíle. Pojďme bombardovat Irák. Ale my jsme řekli, že Irák s tímhle nemá nic společného. Ale to se nezdálo být podstatné. A důvod, proč museli udělat první Afganistánu byl zřejmý - Al-Kaida byla v Afganistánu. A Američani by nepochopili, proč nejednáme vůči Afganistánu.“</p>	<p>Televizní záznam, kde Richard Clarke poskytuje rozhovor. Parodie na TV show Bonanza z roku 1959. Hraje titulní píseň, hoří mapa Afganistánu. Hlavy Bushe, Cheneyho, Blaira a Rumsfelda namísto hlav hlavních postav.</p>

<p>1.7</p> <p>1:04:41 – 1:05:11</p>		<p>„Proč by národní bezpečnost říkala, že je v pořádku nést si s sebou 4 krabičky sirek a 2 butanové zapalovače v příručním zavazadle do letadla? Hádám, že na ně někdo vytvořil nátlak s tím, že, víte, když letadlo přistane, tak si lidé chtějí hned zapálit, a tak jim neberte jejich zapalovače.“</p>	<p>Hravá hudba. Mluví senátor Byron Dorgan. Klasické interview. Záběr na pracovníci v továrně na cigarety. S popiskem ‚Někdo‘. Záběry lidí po příletu nastupujících do taxi.</p>
<p>1.8</p> <p>1:09:40 – 1:10:25</p>		<p>„19. března 2003 George W. Bush a armáda Spojených Států vtrhli do Iráku. Do státu, který nikdy nenapadl USA. Stát, který nikdy nehrozil napadením USA. Stát, který nikdy nezavraždil jediného amerického občana.“</p>	<p>Moore komentuje. Ukázky zmiňovaných osob. Ironický tón. Stále stejná hravá hudba, končí s poslední otázkou, kterou Moore klade.</p>

<p>1.9 1:11:27 – 1:12:03</p>		<p>„Vybrali jsme si ‚Roof is on Fire‘, protože v podstatě znamená ‚Bagdad is on fire‘, a my tehdy chtěli vypálit Bagdád a svrhnout režim. ‚The Roof, the roof is on fire. We don’t need no water, let the motherf*cker burn. Burn motherf*cker, burn.‘“</p>	<p>Archivní záznam vojáka v Iráku. Mluví a začne zpívat. Přechází v originální píseň se záběry na trpící Iráčany a požár města.</p>
<p>1.10 1:14:22 – 1:14:33</p>		<p>„Namouduši, já si prostě myslím, že bychom měli věřit našemu prezidentovi a jakkoliv se rozhodne, tak to podpořit. Víte. A být loajální ať se stane cokoliv.“</p>	<p>Záznam televizního rozhovoru s Britney Spears. Ta žvýká žvýkačku, mluví. Detail obličeje.</p>
<p>1.11 1:15:04 – 1:15:31</p>		<p>„Nukleární zbraně.“ „Nukleární zbraně.“ „Nukleární zbraně.“</p> <p>„Aktivní nukleární munice, bunkry, mobilní továrny.“</p> <p>„Víme, že má chemické zbraně.“ „Má je.“ „Má je.“ „Má je.“</p> <p>„Hm, tak to je divné, protože to není to, co Bushovi lidé tvrdili, když nastoupil do úřadu.“</p>	<p>Archivní záznamy. Lehká hudba. Útržky z projevů prezidenta.</p> <p>Projev Colina Powella. Na pozadí mapa Iráku z roku 2002 s vyznačením bunkrů.</p> <p>Další útržky z Bushova projevu.</p> <p>Moorův komentář.</p>

		„Nemá žádné kapacity co se týče zbrani hromadného ničení. Není schopen uplatnit sílu v tradičním pojetí proti svým sousedům.“	Archivní záběr projevu Colina Powella.
1.12 1:19:22 – 1:20:05	  	„Zvláště když se chystáte na party na lodi.“	Moorův koment. Záběr tryskajícího šampaňského. Spustí píseň ‚Believe It Or Not‘. Archivní záběry Bushe v uniformě na palubě lodi ve veselé náladě. Fotografování s mladými lidmi. Píseň vrcholí při záběru na Bushe v obleku, který se skromně usměje při potlesku za řečnickým pultem.
1.13 1:38:09 – 1:38:47		„Nemůžete někoho zabít, aniž byste zabil kousek sebe.“	Archivní záběr rozhovoru s vojákem v Iráku.
		„Kdyby vás povolali, šel byste znovu do Iráku?“	Moore vede rozhovor s vojákem, který se vrátil z Iráku.
		„Ne.“	Detail obličeje.
		„Jakým následkům byste v tom případě čelil?“	Moore se ptá.
		„Jednou z možností je doživotní vězení.“	Voják odpovídá.
		„Jste odhodlán to riskovat?“	Moore.

		„Ano. Už se nenechám nikým poslat zabíjet ty ubohé lidi. Zvláště když nepředstavují žádnou hrozbu mě nebo mé zemi.“	Voják vysvětluje.
1.14 1:44:50 – 1:45:12		„Jsme tu v písku a bouřích, čekáme. Co se to sakra děje s Georgem Bushem, že se snaží být jako jeho táta Bush? Dostal nás sem pro nic za nic. Zuřím. Namouduši doufám, že už toho hlupáka znovu nezvolí.“	Záběr ženy, která v obklopení své rodiny čte dopis od svého syna, který zemřel ve službě v Iráku. Zachycení emocí. Bez hudby.

Michael Moore v prvních minutách filmu (první ukázka 1.1) ukazuje pohled na osobu George W. Bushe v době, kdy byl ještě prezidentským kandidátem. Používá archivní záběr Bushe se svým bratrem, kdy jsou oba v dobré náladě a Bush je optimistický ohledně očekávaných výsledků voleb ve státě Florida. Voleb, které se později setkaly s kontroverzí a kritikou, že byly zmanipulované ve prospěch Bushe. Moore si tento záběr, který musel být pořízen před Bushovým zvolením prezidentem, tedy v roce 2000, vybírá záměrně. Ukazuje Bushovo vysoké sebevědomí v dobrý výsledek voleb, které může kvůli pozdějším událostem vypadat podezřele, navíc implikuje, že se mu nejspíše dostalo pomoci od bratra Jeba Bushe, tehdejšího guvernéra na Floridě, a celkovou ironii v závěru umocňuje country hudba. Country hudbu zvolil Bush záměrně – koresponduje s tím, že George W. Bush je bývalým guvernérem Texasu.

V dalších minutách v ukázce 1.2 Moore připomíná divákům negativní ohlasy a protesty při zvolení Bushe prezidentem. Používá archivní záběry z příjezdu prezidenta do Bílého domu, kde jsou slyšet pokřiky z davu. Moore sám záznam komentuje poklidným hlasem, což vyvolává dojem objektivity. Používá také slangové výrazy, které mohou oslovit další řady diváků. Jedná se o rétorický prostředek, který dodává filmu vtip. Moore dále pokračuje v zobrazování Bushe jako osoby nekompetentní v úřadu. V ukázce 1.3 pracuje s archivními záběry, které jsou sestříhány za sebou, aby divákovi ilustroval různé způsoby prezidentovy dovolené. Presentovanou informaci, že Bush trávil v prvních

týdnech na dovolené 42% času zaštituje Bush novinovým článkem z Washington Post, což jí dodává serióznost, ovšem veselá píseň ‚Vacation‘ může informaci serióznost ubírat. V této ukázce má hudba působit spíše jako zábavní element, působící jako přirovnání k tomu, jak lehkovážně Bush přistupoval k úřadu prezidenta.

V ukázkách 1.4 a 1.5 je Bushova kompetentnost opět zpochybňována. Moore se snaží oslovit diváky fakty - že se Bush navzdory náletu prvního letadla 11. září 2001 rozhodl pokračovat v plnění svého programu -, ale z jeho klidného komentáře lze slyšet citové zabarvení, skoro až smutek, když komentuje, že se Bush rozhodl jít do školy za příležitostí být vyfotografován. V ukázce 1.5 se jedná o archivní záběry s Moorovým komentářem k tomu, jak Bush po náletu druhého letadla reagoval. Jeho mlčení si Moore vykládá jako projev neschopnosti jednat a při záběrech na detail Bushova obličeje a jeho mihotající oči spekuluje, na co Bush myslí, jestli zpytuje svědomí a lituje, že nepracoval více. Moore se za zvuků vážné hudby snaží navodit dojem, že situace je Bushovým selháním. Pozastavuje se také nad tím, proč Bushovi trvalo celých sedm minut začít jednat, archivní záběry doplňuje o titulky s časem.

Moore dále představuje argument, že válka v Iráku nebyla výsledkem teroristických útoků, ale spíše promyšleným tahem Bushovy vlády. Uvádí televizní interview Richarda Clarka (ukázka 1.6), který jako první označuje návrh napadnout Irák za nesmyslný a neopodstatněný. Tím je divákovi předkládán tento názor nejdříve ze strany ‚nezaujaté‘ osoby, navíc autority (Clarke byl členem týmu národní bezpečnosti a proti-terorismu). Do toho vstupuje Moore se svou parodií na televizní westernovou show Bonanza z konce 50. let 20. století. Za zvuků titulní písně hoří mapa Afganistánu a na místo hlav hlavních postav na koních Moore nasazuje velmi očividně hlavy Bushe a dalších politiků. Moore tak zlehčuje rozhodnutí politiků o válce v zahraničí a přirovnává jejich rozhodnutí ke hře na kovboje.

V 1.7 používá Moore další autority, senátora Byrona Dorgana, který komentuje letištní bezpečnostní pravidla. Tady se uplatňuje Moorova ironie, kdy lehkým popiskem ‚Někdo‘ a záběrem na dělnici v továrně na cigarety implikuje, že tabákové firmy ovlivnily letištní předpisy, aby bylo lidem povoleno cestovat se sirkami a zapalovači. Zpochybňuje tak to, že prioritou vlády je zajistit bezpečnost vlády. Dále za zvuku hravé

hudby ironickým tónem udává příklady, kdy byly daleko méně nebezpečnější věci zakázány.

Fakt, že USA obsadily Irák komentuje Moore jako neopodstatněný a do filmu vkládá archivní záběry trpícího iráckého lidu (1.8). Muž v záznamu nakládá do auta mrtvé děti.

Nesmýslnost války číší i z další ukázky 1.9. Voják na záznamu vysvětluje, co je jakousi hymnou amerických vojáků. Píseň ‚Roof is on Fire‘ má hanlivý text. Zpěv vojáka v ukázce přechází v původní píseň doprovázející záběry požáru města a trpícího místního obyvatelstva. Moore tu ukazuje hrubost války a nemilosrdnost amerických vojáků k místnímu obyvatelstvu. Celkově si divák může klást otázku, jaký smysl válka v Iráku má.

Ukázka 1.10 je archivní interview s Britney Spears, která radí divákům věřit prezidentovi a být loajální za každé situace. Mladá Britney, žvýkající žvýkačku, tu působí naivně, navíc s blondatými vlasy, které jsou stereotypem nižší inteligence. Její příspěvek tak působí spíš jako něco, s čím se podvědomě divák nechce identifikovat.

Moore dále sestřihává části projevů prezidenta a členů jeho vlády za sebou podle toho, jaké výrazy opakovali (1.11). Sestřih provází lehká hudba a útržky z projevů skoro připomínají moderní hudební styly. Moore tak zlehčuje varování politiků před dalším terorismem a naopak zpochybňuje tuto hrozbu tím, že uvádí předchozí archivní záběr z projevu Colina Powella, který tvrdí opak, totiž že bin Laden nemá přístup k nukleárním zbraním. Moore předkládá názor, že Bushova vláda se snaží vyvolat v zemi paniku a ospravedlnit válku v Iráku.

Další ukázka 1.12 naznačuje, že Bush dosáhl svého cíle i přes to, že jako prezident neplní svou funkci hlavy státu, ale že ho zajímá především publicita v médiích. Za znění písně ‚Believe It Or Not‘ pózuje Bush obklopen mladým kolektivem na palubě námořní lodi. Hudba funguje tak, že slova písně mají vypovídat o Bushovi jako o člověku, který je překvapený z toho, že se ocitl ve vedení světa a ani neví, jak k tomu přišel.

V 1.13 Moore ukazuje příklady vojáků, kteří se vrátili z Iráku a jejich názor na zabíjení ve válce. Moore vede s jedním interview před vládní budovou ve Washingtonu D.C., což je mizanscéna, ve které divák stále vidí vládní budovu a je mu připomínáno, že za problém války v Iráku je zodpovědná vláda. Voják říká, že ani případný trest vězení by ho případně neodradil od odmítnutí další služby v Iráku.


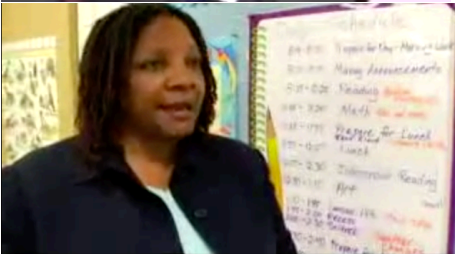


V závěru filmu nás Moore přivádí do americké rodiny (1.14), kdy matka, která ztratila svého syna v Iráku čte nahlas poslední dopis, kde si její syn stěžuje na nesmyslnost války a prezidenství George W. Bushe. Záběr nedoprovází žádná hudba. Mizanscénou je rodinný obývací pokoj. Jedná se o emotivní moment v dokumentu, kdy smrt konkrétního vojáka a to, že divák vidí smutek jeho rodiny, slouží jako silný argument proti válce.



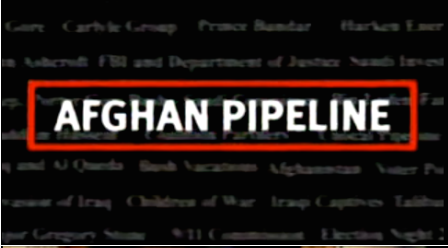

Michael Moore ve filmu *Fahrenheit 9/11* představuje dva hlavní argumenty. Jsou to nezákonnost Bushova prezidentského úřadu kvůli tomu, jak proběhly volby, a nekonečnost neospravedlněných válek USA v zahraničí, konkrétně v Iráku. Moore používá různé přesvědčovací metody a často umožňuje nahlédnout divákům jakoby za scénu. Dokument tak dosahuje iluzorního realismu. Na diváka film působí tak, že co je vidět ve filmu, je skutečné. Moore například provokuje silné emotivní reakce tím, že ukazuje smutek jedné americké rodiny ze ztráty syna jako jeden z dopadů války, s čímž se divák může lehce ztotožnit a soucítit, což může vést k tomu, že přijme Moorův argument za svůj a postaví se proti válce. Tento moment je velmi autentický. Ostatní Moorovy metody jako způsob práce s obsahem, časem a úpravy v postprodukcii ale realismus převyšují. Moore také spoléhá na konspirační teorie. Jeho humor a ironie pomáhají rozložit obrázek Bushe jako schopného velitele armády, ale ubírají také informacím serióznost a působí spíše jako zábavní pořad pro diváky. Michael Moore také neukazuje svůj osobní názor přímo, ale využívá archivních záznamů a svědectví těch, kteří jsou proti válce v Iráku. Ve filmu ukazuje válku z pohledu Iráčanů a vojáků. Z úhlu pohledu filmu *Fahrenheit 9/11* je válka v Iráku nezákonná a nemorální, což je vyjadřováno hlavně skrze zmiňovaná svědectví a vizuální obrazy.





Fahrenhype 9/11 (2004)

Fahrenhype 9/11 je dokumentární film, ve kterém režisér Alan Peterson zkoumá dokument Michaela Moora *Fahrenheit 9/11*. Film byl uveden v roce 2004 na podzim, tedy stejného roku jako *Fahrenheit 9/11*. *Fahrenhype 9/11* pohlíží kriticky na argumenty,


kteří poskytuje Moore, a snaží se odhalit skutečnou podstatu věcí. Autory filmu jsou Dick Morris (spisovatel a analytik pro televizi Fox), jeho žena Eileen McGann a Lee Troxler (spisovatel a producent). Film je doprovázen komentářem od Rona Silvera.

Číslo ukázky, Časové rozmezí	Reprezentace ukázky	Transkripce	Poznámky
2.1 2:08 – 2:37	 	<p>„Byl to jeden z těch divných souběhů událostí, kdy byl prezident ten poslední v místnosti, kdo měl aktuální informace.“</p> <p>„Já jsem byla velice ráda za to, jak to zvládnul. Počkal chvíli, aby nabral sílu. A připadá mi, že tato dlouhá doba nebyla zas tak dlouhá.“</p> <p>„Já mám ve skutečnosti nesestříhaný záznam toho, jak Bush vchází do místnosti, zůstává v místnosti 5 minut, ne 7 minut.“</p>	<p>Hlas z archivního záběru. Obraz Bushe ve třídě.</p> <p>Učitelka (bez uvedení jména) mluví.</p> <p>Člověk z médií. V obleku. Interview před Bílým domem. Střední detail.</p>
2.2 3:22 – 4:00	 	<p>„Já jsem ho nevolila, ale ten den, v ten moment, jsem klidně mohla. To bylo poprvé za tu krátkou dobu, co byl v úřadu, co pro mě působil jako prezident. Udělal dobré rozhodnutí – zastavit se, zamyslet a odpovědět na to, jak reagovat na terorismus. Pokud má terorismus rozpoutat teror a hrůzu, tak to jste v tom okamžiku neviděli.“</p>	<p>Výpověď učitelky. Znovu na pozadí jsou slyšet děti při čtení. Do toho začne hudba vyjadřující napjatou situaci.</p>

		<p>„Média tam v ten den byla a nikdo se nevyjádřil, že by se prezident rozhodl špatně.“</p>	<p>Jméno autor uvádí až v 11. minutě. Jedná se o politika Petera Kinga.</p>
		<p>„Já bych chtěla, aby mi liberálové vysvětlili, co tak asi měl Bush udělat. Vyběhnout ze třídy, roztrhnout si košili a křičet: prvního zastřelte mě.“</p>	<p>Ann Coulter ironicky komentuje. Detail. Její jméno však autor uvádí až v 19. minutě.</p>
<p>2.3 19:47 – 20:29</p>	  	<p>„Ale Bush měl záladnější plán podle Moorova filmu. Plán obohatit sebe a své firemní kamarády.“</p> <p>„Celý sled záběrů o Afganistánu je od začátku do konce nehorázný. Moore ukazuje, že delegace z Talibánu navštívila Texas, když byl Bush gubernérem a to několika způsoby naznačujícími, že s nimi byl Bush v jakési spolupráci. Neexistoval tu ale žádný vztah mezi Talibánem a Bushem a nikdy se nesetkali.“</p>	<p>Vypravěč komentuje. Objeví se titulek ‚Afgánské potrubí‘. Spustí tajemná hudba.</p> <p>David Kopel. Sedí v pracovně v obleku. Střední detail, později velký detail.</p>

		<p>„Talibán tam byl na státní návštěvě za Clintonova úřadu. Nemělo to opravdu doslova nic společného s Georgem W. Bushem. Jestliže chce vláda pozvat zástupce zahraničních zemí, neptají se guvernéra daného státu, kam cestují.“</p>	<p>Jason Clarke, autor knihy <i>Michael Moore je velký, tlustý, hloupý, bílý muž</i>.</p>
<p>2.4 20:40 – 21:14</p>	  	<p>„Ukázalo se, že si udělal špatný průzkum (Moore), společnost, která kopala skrze Afganistán dostala povolení od Clintona, který byl v té době prezidentem. George Bushe se to netýkalo a nevyžadovalo to žádné jednání s Talibánem. Takže Moore ve filmu prezentuje spíše konspirační teorii, jak ENRON vedl potrubí a jak by Halliburton nedostal lukrativní kontrakt, kdyby to potrubí nevedlo. Jedna konspirační teorie navazuje na druhou.“</p>	<p>David T. Hardy. Spoluautor knihy <i>Michael Moore je velký, tlustý, hloupý, bílý muž</i>. Střední detail. Celou dobu hraje tajemná hudba.</p>
		<p>„Ukazuje, jak bylo potrubí stavěno, pak že ENRON z toho profitoval. To je celé lež od začátku do konce.“</p>	<p>David Kopel. Záběry potrubí.</p>

<p>2.5</p> <p>27:15 – 28:10</p>		<p>„Michael, co sis myslíš? Ty ses možná neobával hrozby terorismu, protože si měl mnohem důležitější věci na starosti: námět dalšího filmu. <i>Fahrenheit 9/11</i> se nás snaží přesvědčit, že prezident Bush strávil více času na dovolené s naftařskými bohatými kamarády než v práci. Michael, Michael...“</p> <p>„Moore se snaží ukázat, že prezident Bush strávil 42% prvního měsíce v úřadu na dovolené. Moore vybral článek z Washington Post, který byl zaměřen na celkový čas Bushovy dovolené, nebo opravdu celkový čas Bushe v práci během prvního měsíce. A o čem těch 42% doopravdy bylo: zaprvé to zahrnovalo víkendy, za druhé čas cestování.“</p>	<p>Vypravěč. Vážný hlas. Fotografie Moora v dobré náladě, pomalé přibližování. Fotografie Bushe. Titulek ‚Bushova dovolená‘.</p> <p>Jason Clarke a David T. Hardy. V knihovně. Vypovídají do kamery. Střední detail. Prostřih na dva záběry Bushe v obleku při plnění pracovních povinností.</p>
<p>2.6</p> <p>30:31 – 30:59</p>		<p>„Michael Moore věděl, kdo je viněn a koho vinit.“</p> <p>„Moore ve filmu říká, že Arabové jsou spojeni s Bushovými přes společnost Carlyle. Ale co Moore neříká je, že největším pojítkem je společnost, která byla prodána společností Carlyle a to předtím, než Bush senior vstoupil do rady Carlyle. Mooreův nejsilnější argument je jednoduše mylný.“</p>	<p>Komenář vypravěče.</p> <p>Jason Clarke. Tajemná hudba. Titulek ‚Společnost Carlyle‘. Archivní záběr Bushe seniora na jednání s Araby. Zpět záběr na Clarka.</p>

2.7 53:38 -		„Michael Moore a takový lidé se podle mého názoru pletou. Nechápu, jak vláda funguje, aby nás chránila, nechápu, proč je Patriot Act dobrá věc, nechápu tu hrozbu a nechápu historii. (...) Bush si zvolil nebýt překvapen nevyhnutelným.“	Vypravěč Ron Silver nyní poskytuje interview. Mizanscéna park. Velký detail.
----------------	---	--	--

Autoři dokumentu *Fahrenheit 9/11* se snaží vyvrátit Moorovy argumenty ve filmu *Fahrenheit 9/11*. Mluvíme tu o intertextualitě, kdy výpovědi v dokumentu přímo navazují a odkazují k Moorovu filmu. Na začátku filmu se autoři zaměřují na postavu George W. Bushe a hodnotí jeho jednání při návštěvě základní školy na Floridě, kde se dozvěděl, že druhé letadlo narazilo do druhé věže. V ukázce 2.1 je vedeno interview s učitelkou, která tam ten den byla. Ta Bushovu reakci oproti Moorovi oceňuje. V dokumentu není uvedeno její jméno. To lze vysvětlit tím, že film počítá, že divák je již do dění zasvěcen, a že každý, kdo sledoval události kolem 11. září 2001 musel tuto učitelku na archivních záběrech, které prolétly světem, zaznamenat. Na její výpověď navazuje výpověď muže, který vyvrací Moorovu informaci o tom, že Bush strávil ve školní třídě mlčky sedm minut s tím, že to bylo ve skutečnosti pět minut. Můžeme si domyslet, že se jedná o někoho z médií. Jeho jméno není v dokumentu uvedeno, ale interview je s ním vedeno před Bílým domem a oblek dodává této osobě serióznost.

V ukázce 2.2 vypovídá znovu učitelka o tom, jak sama nevolila Bushe, ale jak ho obdivovala za klidnou reakci na teroristické útoky, se kterou nevyvolal ve škole paniku. Na pozadí její výpovědi slyšíme archivní záznam dětí čtoucích onoho dne. Její výpověď jako člověka, který byl v dané situaci skutečně přítomný, je pro diváky přesvědčivá. Poté spouští vážnější hudba a k tématu přispívá Peter King a ironická Ann Coulter. Mluví k tomu, že prezident neměl lepší možnost jak reagovat. Jejich jména nám v této části filmu tvůrci ještě neprozrazují. Mohou tak na diváka působit nestranně, později v 11. minutě dozvídáme, že Peter King je republikánský politik stejně jako George W. Bush a v 19. minutě filmu, že Ann Coulter je komentátorka politické situace a vystupuje proti

Demokratické straně. Oba jsou tedy přirozeně zastánci George Bushe. Ve filmu se už ale neobjevuje protikladný názor od jiných osob.

Autoři dále vyvracejí Moorovy argumenty o tom, že napadnout Irák bylo Bushovým osobním záměrem. Pracují s hudbou, obrazem a komentářem. Nejdříve v 2.3 zpochybňují Moorovy argumenty o napadnutí Afganistánu. David Kopel vypovídá o tom, jak sled všech záběrů o Afganistánu byl „od začátku do konce nehorázný“ a vyvrací setkání Bushe s Talibánem. Přispívá i Jason Clarke. Interview s oběma nezahrnuje otázky tazatele, pouze jejich odpovědi. Mizanscéna a to, že jsou oba v obleku, působí formálně, a tudíž přesvědčivě. V popisku divák vidí, že Jason Clarke je autorem knihy *Michael Moore je velký, tlustý, hloupý, bílý muž*. Tím Clarke získává status někoho, kdo stojí proti Moorovi a ví, o čem mluví. Na druhou stranu musíme vzít v úvahu, že film je zaměřen velmi jednostranně proti Moorovi, kterému není poskytnuto místo pro hájení se a vyjádření vlastního názoru.

V další ukázce 2.4 vypovídá spoluautor knihy *Michael Moore je velký, tlustý, hloupý, bílý muž* David T. Hardy. Hardy mluví o tom, jak si Moore udělal špatný průzkum a jak data, která prezentuje, jsou chybná. Označuje dokonce jeho teorie za konspirační. To dokresluje i tajemná hudba. Do interview jsou vsazeny přestřihy, například na budovu společnosti Halliburton, o které Hardy mluví. David Kopel vypovídá při záběru stavby potrubí z filmu *Fahrenheit 9/11*, že to, co Moore prezentuje jako fakt, je „celé lež od začátku do konce.“ Filmaři zde nedávají divákovi mnoho prostoru pro vlastní interpretaci a závěry, ale přímo prostřednictvím interview označují Moorovy informace za lež, nehoráznost a konspirační teorie.

V další ukázce 2.5 vypravěč vytýká Moorovi, že špatně vyhodnotil Bushovu kompetentnost v úřadu prezidenta. Vypravěč Moora oslovuje „Michaele“, což působí povýšenecky, resp. to staví Moora do nižší pozice a připomíná to, jak rodiče občas mluví se svými dětmi. Komentátor tak vyčítá Moorovi jeho jednostranný pohled na problém, ale ve výsledku tím, že Moorovi odpovídá, se sám nachází ve stejné pozici jako Moore. Nenechává mu žádný prostor k reakci. Titulek „Bushova dovolená“ představuje další argument, který je třeba osvětlit. Jason Clarke a David T. Hardy se vyjadřují k tomu, jak Moore špatně a snad i záměrně špatně interpretoval článek Washington Post o Bushově času na dovolené.



V 2.6 další titulek „Společnost Carlyle“, tajemná hudba a komentář vypravěče uvádějí další nesrovnalost v *Fahrenheit 9/11*. Spojitost obchodování Bushovy rodiny ve společnosti Carlyle s Araby, kterou podle filmu *Fahrenheit 9/11* Moore pokládá za nejsilnější argument, je označena za „jednoduše mylnou“.

V 2.7 poskytuje interview sám vypravěč filmu, herec Ron Silver. Silver považuje Moora za někoho, kdo nechápe podstatu věci a hájí Bushe a jeho rozhodnutí války v Iráku.

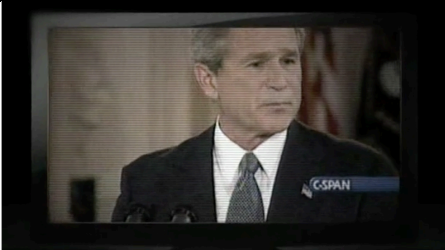




Fahrenheit 9/11 reaguje na film *Fahrenheit 9/11*. Moorův *Fahrenheit 9/11* se stal terčem kritiky ještě před svým uveřejněním. Kritické reakce na film utvořily samostatné odvětví. Několik filmů s cílem těžit z publicity kolem *Fahrenheit 9/11* bylo uvedeno už na podzim a v zimě roku 2004. *Fahrenheit 9/11* byl na podzim 2004 uveden rovnou na DVD, kdy ve stejném období na DVD vycházel i *Fahrenheit 9/11*. Divák je filmem přesvědčován, že Moore je lhář a manipulátor, avšak dá se říci, že filmaři ve *Fahrenheit 9/11* využívají podobné metody jako Moore. Neponechávají příliš prostoru divákům pro diskuzi a vyvození vlastních závěrů. Naskytá se otázka, zda současné politické dokumenty vůbec lze označit za schopné používat rétoriku způsobem, ze kterého by těžili diváci a ne k tomu, aby si filmaři prosadili svá hlediska. Mohlo by se pak stát, že film by oslovil jen diváky se stejným politickým názorem. Silnou stránkou *Fahrenheit 9/11* je několik interview s lidmi, kteří se angažují v politických diskuzích a aktivně sledují politickou situaci. Mizanscéna je až na pár výjimek v interiérech. Prostředí pracoven nebo knihovny implikuje, že lidé, kteří zde vypovídají, jsou vzdělání, tudíž věrohodní v diskutovaném tématu. Všichni hosté jsou formálně oblečeni, což jim také dodává věrohodnost. Rozhovor s Ronem Silverem je veden v parku. Vzhledem k tomu, že je Silver vypravěčem dokumentu, to spíše než příliš uvolněně působí jako by se Silver divákovi svěřoval. Interview je pseudomonologické, kdy jsou zachyceny pouze odpovědi těchto sociálních aktérů. *Fahrenheit 9/11* vhodně odkazuje k *Fahrenheit 9/11* tím, že používá stejné záběry jako ilustraci k diskutovanému tématu, k nimž na pozadí slyšíme výpovědi tázaných. Podávané informace jsou také ve stejném pořadí jako v *Fahrenheit 9/11*. Hudba dodaná v postprodukcí dotváří celkovou atmosféru tak, aby divák snáze přijmul argument prezentovaný ve filmu.




Loose Change 9/11: An American Coup (2009)

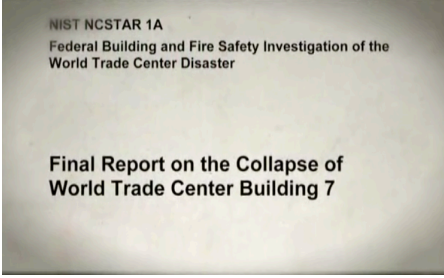
Loose Change 9/11: An American Coup je součástí dokumentární série *Loose Change* - filmů uvedených mezi lety 2005 a 2009. Na dokument režiséra Dylana Averyho je možné pohlížet jako na konspirační teorii. Ve filmu jsou zpochybňovány události kolem 11. září 2001 a teroristické útoky jsou pokládány spíše za naplánovanou akci americké vlády George W. Bushe. Filmem provází vypravěč Daniel Sunjata.

Číslo ukázky, Časové rozmezí	Reprezentace ukázky	Transkripce	Poznámky
3.1 0:50 – 2:20		<p>„27.2.1933, v 21:27 hodin vypukne masivní požár uvnitř Reichstagu, německého parlamentu. (...) Po tří denním procesu je Marinus popraven. (...) Hitler schválí Dekret o požáru, kterým ukončí většinu občanských svobod a zakáže tisk, považovaný jako nepřátelský nacistickému cíli. Hitler pak přejímá vládu nad německým parlamentem, přijímá Zmocňovací zákon a začíná invazi sousedních zemí, nejprve Polska.“</p>	<p>Vypravěč komentuje. Pomalá hudba. Archivní záběr na požár parlamentu. Archivní fotografie Marinuse van der Lubbe. Archivní záběry německé armády, mapa Evropy, kde se roztáčí hákový kříž. Hudba se mění v dynamickou. Další archivní záběry kráčejších davů a mrtvol v zákopech.</p>
3.2 9:30 – 10:23		<p>„1964, dvě americké lodě nahlašují, že byly napadeny Severo vietnamskými vojenskými jednotkami v zálivu Tonkin na pobřeží</p>	<p>Vypravěčův komentář. Archivní fotografie: lodě,</p>

		<p>Vietnamu. Prezident Lyndon Johnson to okamžitě prohlašuje za bezdůvodný útok a nařizuje odvetný úder proti Severnímu Vietnamu. (...) Avšak dokumenty zpřístupněné National Security Agency v roce 2005 potvrzují, že se tento útok nikdy nekonal.“</p>	<p>Johnson, noviny s titulkem „Fight-If-We-Must“. Oficiální dokument s rudě vyznačeným textem. Archivní záběry vojáku ve Vietnamu. Klidná hudba.</p>
<p>3.3 16:30 – 17:12</p>		<p>„Z útoků byl odpoledne 11.9. oficiálně obviněn Usama bin Laden. Mnoho mezinárodních osobností včetně egyptského prezidenta Mubaraka zpochybňovalo tuto verzi USA (...) 16.9. bin Laden oficiálně popírá na TV Al-Džazíra odpovědnost za útoky. Nehledě na to Bush prohlašuje, že ho chce živého nebo mrtvého a do Afganistánu je vysláno CIA, aby přineslo jeho hlavu v krabici.“</p>	<p>Vypravěč komentuje. Ukázky novinových článků s červeně vyznačeným textem. Archivní záběry Bin Ladena.</p>
<p>3.4 18:24 – 18:34</p>		<p>„Poslední bid Ladenovo video bylo zveřejněno v roce 2006. Má tu ještě někdo problém s tím, co vidí?“</p>	<p>Vypravěčův komentář. Článek z BBC news. Z krátkého videa vyvstává bin Laden a na pozadí další obrázek - detail jeho obličeje z jiné doby.</p>

			Pomalá hudba.
3.5 25:12 – 25:26	 	<p>„Nikdo v naší vládě minimálně. A nemyslím si, že ani předchozí vláda si nemohla představit letadla nalétající do budov. To je přespříliš.“</p> <p>„Ale to se ukázalo jako nepravda. Vojenští plánovači si představovali a procvičovali tyto různé scénáře.“</p>	<p>Záběr na televizi, kde mluví Bush.</p> <p>Do toho vstupuje vypravěč. Komentuje při ukázce záběrů vojenských dispečerů při práci.</p>
3.6 27:47 – 28:15	 	<p>„Ráno 11.9. byl prezident Bush na Floridě, kde propagoval politiku školství a zhruba v 8:30 opustil hotel a vyrazil na základní školu E.Bookerové. Před vstupem do budovy už věděl, že letadlo narazilo do jedné z budov. Ve skutečnosti Bush tvrdil několikrát, že první útok viděl živě v televizi. To však není možné.“</p>	<p>Vypravěč komentuje. Archivní záběry limuzíny, která přijíždí ke škole. Bush dále vstupuje do místnosti. Kamera je z pozice za jedním z fotografů.</p>
3.7 28:28 – 28:50		<p>„Vedoucí pracovník Andrew Card se naklání k uchu prezidenta. Šeptá a odchází. Bush dál poslouchá příběhu pro děti. Navzdory tomu, že jsou obě věže zasaženy a další unesené letadlo je ve vzduchu, zůstává ve škole další půl hodinu.“</p>	<p>Komentář. Archivní záběr, kdy Bush sedí před třídou a jeho pracovník mu sděluje dané informace. Dále kamera přibližuje Bushův obličej a výraz. Jedná se jen o střední</p>

			detail. Neklidná hudba.
3.8 28:58 – 29:10		„Program prezidenta Bushe byl veřejný od 7.9. Jedinou možností, proč nebyla základní škola E. Bookerové považována za potenciální cíl je, že by tajné služby věděli s jistotou, že cílem nebyla.“	Vypravěč komentuje archivní záběry Bushe, který má proslav. Bush má za zády děti a zaměstnance školy. Stejná neklidná hudba jako u 3.7.
3.9 42:12 – 42:47		„Motory letadla 757 váží 7 tun každý a jsou z oceli a titania. Jestli narazily do budovy rychlostí 5 mil za hodinu, kde jsou po nich stopy? Kde jsou ty motory samotné? Vypadá to, že se 757 kompletně v budově ztratilo. Existuje několik prvků 757, které jsou v podstatě nezničitelné - jako specifické sériové číslo připevněné k letadlu. Dodnes jsme neviděli jediný kousek, který by s určitostí identifikoval let 757.“	Komentář. Ukázka letadla. Archivní fotografie budovy po náletu letadla. Kamera oddaluje. Další fotografie těsně po náletu. Ohořelé auto, kusy letadla a budovy na trávníku.
3.10 58:12 – 58:20		„A ‚Nero‘, což v jeho případě znamená: ‚Tohle vybuchuje‘. A víte, on řekl: ‚To je ono, tahle věc vybuchuje‘.“	Rozhovor poskytuje Steven E. Jones. Nejdříve záběr na něj při práci za počítačem, poté záběr z blízka Bez hudby.

<p>3.11</p> <p>1:06:02</p> <p>–</p> <p>1:06:13</p>		<p>„Nehledě na to, kdo to udělal, nebo kdo byl zodpovědný, to co se stalo s dvojčaty se zdá být dost jasné. Jejich sesun je dán vysoce odbornou nezvyklou kontrolovanou demolicí.“</p>	<p>Komentář.</p> <p>Počítačový model dvou letadel ve vzduchu před srážkou s věžemi.</p>
<p>3.12</p> <p>1:28:09</p> <p>–</p> <p>1:28:30</p>		<p>„A tady se náš příběh mění v to nejhorší. Na konci srpna 2008 se na YouTube začala objevovat mnohá tvrzení, že Barry zemřel 19. srpna 2008, jen dva dny před tím než vyšla oficiální zpráva na budovu 7 Světového obchodního centra, která přímo popírá Barryho svědectví a tvrdí se v ní, že v této budově k žádným explozím nedošlo.“</p>	<p>Vypravěč komentuje.</p> <p>Pomalá hudba.</p> <p>Ukázky komentářů na YouTube s červeně vyznačeným textem.</p> <p>Titulní stránka zmiňované zprávy.</p>

Loose Change 9/11: An American Coup je dokument, který se zabývá událostmi kolem 11. září 2001. Film začíná historickou ukázkou (3.1) požáru budovy německého parlamentu z roku 1933, které vede k převzetí moci v zemi Adolfem Hitlerem. Následuje další ukázka z historie z roku 1964 (3.2), kdy americký prezident Lyndon Johnson vyhlásí válku Vietnamu jako odvetu za napadení v zálivu Tonkin. V obou ukázkách používá režisér Dylan Avery archivní záběry, fotografie a novinové články, které jsou doprovázeny napínavým komentářem Daniela Sunjata a dynamickou hudbou. Ukázky slouží jako schéma, které se v historii neustále opakuje, jako strategie jak získat moc pod jistou záminkou.

Film se dále soustředí na teroristické útoky z 11. září. V ukázce 3.3 Avery zpochybňuje odpovědnost bin Ladena za útoky. Opírá se o další osobnosti, jako například egyptského prezidenta, které nevěří verzi USA. Ukázka je proložena novinovými články a na určitá místa upozorňuje červený text.

V 3.4 si Avery vybírá video ze zpravodajství BBC, kde zpochybňuje, že na posledním zveřejněném videu je opravdu bin Laden a ne jiná osoba. Na pozadí této osoby vystává starší fotografie bin Ladena, takže si divák obě podoby může sám porovnat. Komentátor k tomu podněcuje otázkou: „Má tu ještě někdo problém s tím, co vidí?“ Film čtenářům poskytuje prostor, aby si udělali názor na prezentované informace tak, že klade hodně otázek a informace ponechává s otevřeným koncem, nezahrnuje odpovědi.

V 3.5 je zpochybněna věrohodnost Bushe. Bush nejdříve v archivním záběru říká, že vláda nemohla předvídat nálety letadel, obratem ale komentátor vyvrací, že to se „ukázalo jako nepravda“, protože armáda měla ve svých cvičeních podobné scénáře. Tak je Bush prezentován jako někdo, kdo záměrně neříká pravdu.

Následující část filmu pracuje s archivními záběry, které používá i *Fahrenheit 9/11* a *Fahrenhype 9/11*. Jedná se o prezidentovu návštěvu základní školy na Floridě. Archivní záběry komentuje vypravěč klidným hlasem. Nejdříve je zpochybněna Bushova pozdější výpověď, že náraz prvního letadla sledoval živě, což autor vyvrací kvůli časovým nesrovnalostem (3.6). Následuje informace, že po tom, co se Bush dozvěděl o nárazu druhého letadla, zůstal ve škole další půl hodinu (3.7). Na archivním záběru je Bush zabrán ve středním detailu a postupně kamera přibližuje na velký detail, jako tomu činí Michael Moore ve *Fahrenheit 9/11*. Oba z podobných důvodů – zjistit a hádat, nad čím Bush v té chvíli přemýšlel. Situaci, kdy je země napadená teroristy, vyjadřuje neklidná hudba.

Film zpochybňuje i útok na Pentagon v 3.9. Komentář upozorňuje na to, že letadlo z titanu a oceli se rozpadlo na kousky, ze kterých ho nebylo možné identifikovat. Autor implikuje, že to, co narazilo do budovy vůbec nemuselo být dané letadlo, ale cokoliv jiného. Autor se už ale konkrétněji nezabývá otázkou, co jiného to mohlo být a už vůbec neodpovídá na to, proč by americká vláda tuto informaci tajila.

Zajímavým interview, které je proloženo několika prostřihy s archivními záběry a fotografiemi, je interview s fyzikem Stevenem E. Jonesem. Jedná se o pseudomonologické interview, kdy neslyšíme Averyho klást otázky, pouze výpověď Jonese. V ukázce 3.10 Jones vypráví, jak v troskách Světového obchodního centra našel složky trhaviny. Tento moment je silným argumentem filmu, protože se jedná o vědecký důkaz z rukou odborníka. Na divácích je, do jaké míry budou věřit jeho odborné analýze.

Celý film je koncipován jako hledání nových perspektiv na události kolem 11. září a zpochybňování informací prezentovaných v médiích. Tyto informace jsou zpochybňovány kladením otázek a autor se většinou vyhýbá přímým závěrům. Výjimkou je 3.11, kdy vypravěč přímo říká, že „to co se stalo s dvojčaty se zdá být dost jasné. Jejich sesun je dán vysoce odbornou nezvyklou kontrolovanou demolicí“. Všechny předchozí pochyby a otázky v dokumentu tak vedou k tomuto závěru. Autor tak zdánlivě poskytuje divákům svobodu udělat si vlastní názory a vyvodit vlastní závěry, aby toho pak užil a poskytl vlastní závěr.





V závěru 3.12 autor uvádí, že svědek, který slyšel z budov Světového obchodního centra výbuchy, zemřel za nejasných okolností před zveřejněním vládní zprávy, která jakékoli exploze popírá. Autor implikuje, že jeho smrt nebyla náhodou. Ukázkou provází pomalá hudba a divák se opět může rozhodnout sám, čemu věřit.

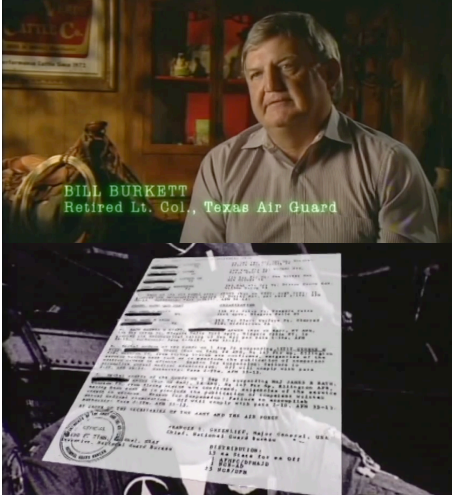

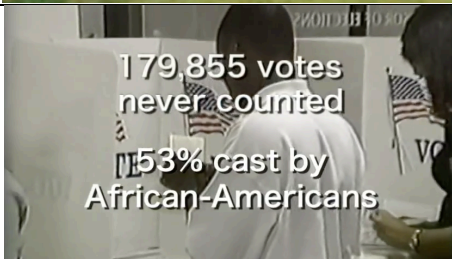
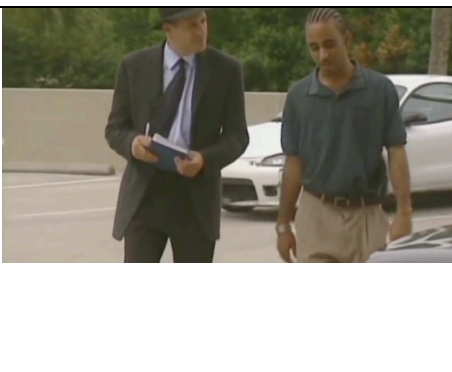
Film celkově využívá nejvíce archivní záběry, kterým dodává logiku autorův komentář. Autor promlouvá k divákům a klade řadu otázek, kterými zpochybňuje dosud známé informace. Dokument lze zařadit do reflexivního modu, kdy filmař provádí diváka pomocí komentáře a snaží se podnítit diskuzi a provokovat k vytvoření nových názorů. Film si získává divákovu důvěru tím, že až do sedmé minuty druhé hodiny nabízí divákovi informace, klade otázky, ale nenutí mu rozhodné závěry. Divák může získat pocit svobody v rozhodnutích o tom, čemu věřit. Tohoto pocitu divákovy zdánlivé svobody film využívá v 3.11, kde je konečně vyslovena věta, která je hlasem dokumentu, totiž že „to co se stalo s dvojčaty se zdá být dost jasné. Jejich sesun je dán vysoce odbornou nezvyklou kontrolovanou demolicí.“


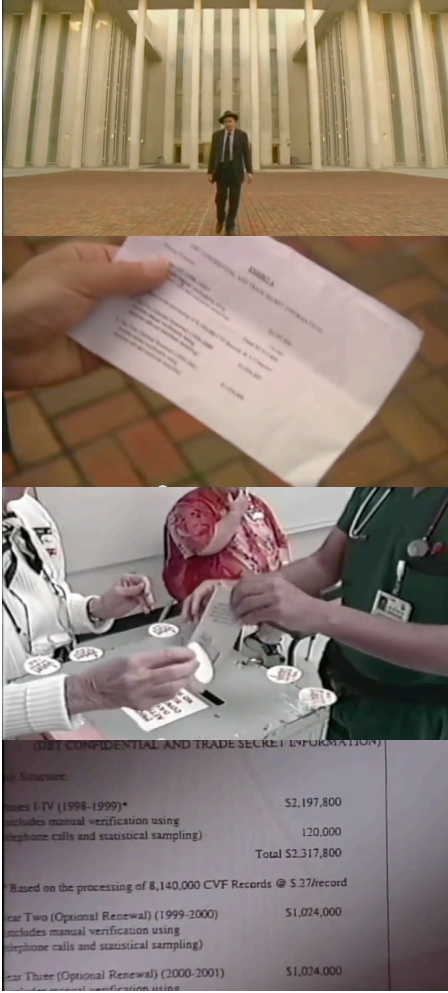
Bush Family Fortunes: The Best Democracy Money Can Buy (2004)





Autorem dokumentu *Bush Family Fortunes: The Best Democracy Money Can Buy* z roku 2004 je Greg Palast. Palast je novinářem pro stanici BBC a britské noviny The Guardian. Greg Palast se ve filmu sám angažuje a provádí interview. Film poskytuje informace, které Palast o rodině Bushových po léta nashromáždil a později vydal ve své


knize *The Best Democracy Money Can Buy*. Zabývá se kariérou George W. Bushe u armády, prezidentskou kampaní v roce 2000 a jejími sponzory, naftařskou společností rodiny Bushových a v závěru hledá spojení mezi Bushovými a jejich obchodováním se saudskými Arabi a válkou v Iráku. Režisérem dokumentu je Steven Grandison.

Číslo ukázky, Časové rozmezí	Reprezentace ukázky	Transkripce	Poznámky
4.1 2:43 – 3:03		„Je to čestný, spravedlivý muž, a proto jsme ho jasně podpořili. Odvádí skvělou práci.“	Rozhovor s lobbysty. Andrea a Dean McWilliamsovi. Bush s prázdným výrazem v obličejí
		„Tak říká se, že George W. Bush je hloupější než hrouda kamení.“	Rozhovor. Bush leží na zemi, jeho bratr na něj z legrace pokládá chodidlo.
4.2 7:50 – 8:01		„Aby se G. W. Bush dostal do Texaské letecké obrany, musel projít testem. Z možných 100 bodů získal 25, jen o bod více než aby byl označen ‚příliš hloupým‘ pro létání.“	Palast komentuje – záběr na něj. Na letecké dráze. Vypráví a gestikuluje. Bez hudby, slyšet je jen vítr.
4.3 9:09 – 9:22		„Dodnes mě bolí jen pomyslet, že bychom byli zmanipulováni, nebo že by zneužili naši úřední moc. A pak tam v televizi stojí na plošině letadlové lodi v leteckém oblečení a my ho nazýváme vůdce.“	Rozhovor s letcem Billem Whitem. Zachycení emocí – lehké slzy v očích.
			Bush na lodi rozdává úsměvy a pózuje před fotoaparáty s malými lidmi.

<p>4.4</p> <p>13:00 – 13:17</p>		<p>„Neexistuje žádný důkaz toho, že se zúčastnil výcviku.“</p> <p>„Říkáte, že je možné, že se prezident vzdálil bez povolení, že se vypařil?“</p> <p>„Když se podíváte na definici ‚vzdálit se bez povolení‘, jak to definuje vojenský soud, pak Bush čelil následkům, které VBP odpovídaly.“</p>	<p>Rozhovor Billem Burkettem (bývalý asistent generála letectva) . Fotografie Bushe.</p> <p>Palast se ptá.</p> <p>Odpověď dotazovaného. Dokument s osobními údaji G.W.B.</p>
<p>4.5</p> <p>13:57 – 14:05</p>		<p>„Bush jde nakonec po stopách tatínkova rodinného obchodu. Nafty a od roku 1978 i politiky ve středním Texasu.“</p>	<p>Palastův komentář. Archivní záběr. Bush za volantem. Stát Texas.</p>
<p>4.6</p> <p>17:08 – 17:16</p>		<p>„179,855 volebních lístků nebylo nikdy spočítáno. A tady je klíč: více než polovina těchto lístků byla vhozena černošskými voliči.“</p>	<p>Palastův komentář. Lidé vhadzují lístky do urny.</p>
<p>4.7</p> <p>17:40 – 18:10</p>		<p>„A další věc tu zavání. Tisíce černošských voličů, kteří dorazili k volbám, byli odmítnuti, protože se nacházeli na seznamu voličů jako usvědčení kriminálníci. Ale byli skutečně? Sešel jsem se s Willie Steenem,</p>	<p>Palastův komentář. Protestující dav. Křik. Úřednice kontroluje voliče podle seznamu.</p>

		<p>který byl stejně jako dalších 94 tisíc lidí označen za kriminálního. Nebylo mu na Floridě dovoleno volit, protože volební úředník řekl, že se jedná o těžkého zločince.“</p>	<p>Palast kráčí s W. Steenem po parkovišti, kde vyslýchá jeho příběh.</p>
		<p>„Tak Willie, na rovinu. Jsi zločinec?“</p>	<p>Palast.</p>
		<p>„Ne, v žádném případě. Nikdy jsem nebyl pro nic stíhán“</p>	<p>Steen. Střední detail.</p>
<p>4.8 21:37 - 22:26</p>		<p>„Všichni ti nevinní černošští voliči. Tisíce, co ztratily svůj volební hlas. Byla to jen náhoda? Ne. Podle tohoto dokumentu, který se mi dostal do rukou, který prokazuje, že jejich seznam byl podepsán, odeslán a doručen dlouho před samotnými volbami. Stát najal společnost ChoicePoint. Tento důvěrný dokument prokazuje, že společnost dostala miliony za identifikaci kriminálních, kterým nebude dovoleno volit, a pak správnost tohoto seznamu ověřit. Ale Floridští státní úředníci řekli ChoicePoint, ať se neobtěžuje s nějakým ověřováním navzdory tomu, že je ChoicePoint varoval, že to může mít za následek ztrátu volebního hlasu tisíců</p>	<p>Palast komentář. Kráčí směrem ke kameře před vládní budovou. Bez hudby, jen ruchy z ulice. Dramatický hlas. Strih na daný dokument. Mění tón hlasu. Odpovídá si se zaujetím. Přestřih na voliče u urny. Záběr na částky v dokumentu. Archivní záběr na Jeba Bushe.</p>

		nevinných lidí. A do čistky voličů byl zapleten i Bushův bratr Jeb Bush.	
4.9 24:10 – 24:24		„Je to speciální den pro Ameriku, je to den, kdy náš národ potvrzuje, že věříme v demokracii. Tu mírumilovnou proměňující sílu.“	Pouliční nepokoje. Policie zasahuje v davu. Křik. do toho mluví Bush jako nově zvolený prezident.
4.10 51:41 – 51:53		„A jsme opět u otázky, se kterou jsme začínali. Do čeho nás tato rodina a její přátelé vedou?“	Palast se ptá. George Bush st. na fotografii s Arabským šejkem. Rodina se prochází po golfovém hřišti. Střílejší dělo, střela nad Bílým Domem. Zlověstná hudba.
4.11 52:36 – 52:50		„Operace osvobození Iráku.“	Mluví Bílého domu představuje novou kampaň ‚Operation Iraqi Liberation‘. Vystává slovo OIL (=ropa).
		„Nemyslím si, že musíme vést podprahovou válku.“	Archivní záběr Bushe, který mluví k reportérům.
		„A na tomto není nic podprahového.“	Palast komentuje a ukazuje důvěrnou mapu Blízkého

			východů s nápisem OIL.
4.12 57:12 – 57:22		„Nebojujte za umírající režim. Za to váš život nestojí.“	Ropná pumpa. Archivní záběr, kdy Bush mluví do televize k iráckému lidu.

Na začátku filmu Greg Palast konstruuje obraz George W. Bushe z protikladných názorů. Nejdříve vede interview s dvěma Bushovými lobbisty. Jejich komentáře chvály prokládá Palast fotografií Bushe s prázdným výrazem. Zahrnuje tu, že si má divák udělat vlastní názor a ne jen přijímat informace ve filmu za fakta. Následuje úryvek z interview, kde zazní, že Bush má pověst hloupého člověka (4.1).

Na to Palast navazuje konkrétním důkazem, že stačilo o jeden bod ze sta méně a Bush by nesplnil test pro přijetí do letectva. Palast tuto informaci sděluje divákům sám a záměrně volí popis „příliš hloupý“ namísto neutrálního sdělení informace (4.2).

K Bushově kariéře u letectví se vyjadřují další dva lidé. Bývalý letec Bill White je v 4.3 důkazem toho, jak moc jsou pro armádní letce důležitá pravidla a systém zásluh. K slzám ho dožene pomyšlení, že by se Bush k letectví dostal z protekce. Dále White komentuje negativně událost, kdy Bush pózoval fotografům na plošině námořní lodi a zpochybňuje jeho pozici vůdce podobně jako Michael Moore v *Fahrenheit 9/11*. Palast dokresluje to, o čem White mluví, přestřihy na dané archivní snímky, mimo jiné ty samé, které použil Michael Moore v *Fahrenheit 9/11*. Pro oba filmaře jsou tyto záběry použity ke kritice. Zatímco Moore se snaží Bushe zesměšnit za znění písně „Believe It Or Not“, Palast apeluje na divákovu emociální a morální stránku.

Druhým hostem je bývalý asistent Bushova generála u armády Bill Burkett (4.4). Burkett vypovídá, že Bush zřejmě čelil následkům za vzdání se ze služby bez povolení, ale že k tomu neexistuje dostatečná dokumentace. Palast zde implikuje neschopnost Bushe jako vojáka u letectva a za druhé možnost, že byla na jeho popud zmíněná dokumentace zničena, aby si Bush nepoškodil pověst. Informace poskytnutá divákovi autoritou, od asistenta generála, působí přesvědčivě.

Jako další argument proti Bushovi působí ukázka 4.5. Palast zde zmiňuje, že Bush obchoduje s naftou, a že v roce 1978 vstoupil do politiky. Jeho komentář, že Bush jde „po stopách tatínka“ implikuje, že Bush není dostatečně schopný vybudovat si kariéru sám nebo raději volí jednodušší, již vyšlapanou, cestu.

Dále se Palast věnuje kontroverzi kolem prezidentských voleb v roce 2000. V 4.6 uvádí konkrétní statistická data, že 179,855 volebních lístků nebylo nikdy spočítáno, a že 53% z nich pochází od černošských voličů. Informaci Palast dále ilustruje na výpovědi jednoho z nich - Willie Steena (4.7). Palast interview prokládá se záběry z voleb. Steena, který byl neprávem vyřazen z voleb, předvádí Palast jako typický příklad, který generalizuje i na zbytek vyřazených voličů. Palast tak konstruuje argument, že volby byly zmanipulované ve prospěch Bushe. Tento argument dále potvrzuje v 4.8, když přichází s informací, kterou sám označuje za vysoce důvěrnou (avšak neuvádí její zdroj), že chyba byla na straně floridských úředníků, kteří „vhodně“ vyřadili z voleb tisíce voličů, kteří by pravděpodobně volili Bushova protikandidáta Ala Gora. Aby byla informace věrohodnější, činí Palast spojení s Jebem Bushem, bratrem George W. Bushe, který byl na Floridě v té době guvernérem („A do čistky voličů byl zapleten i Bushův bratr Jeb Bush.“).

Kontroverzi kolem výsledku voleb zobrazuje Palast v 4.9 na archivních záběrech ze dne, kdy byl nový prezident uveden do úřadu. Bushova slavnostní cesta do Bílého domu byla provázena protesty. Palast nedodává hudbu, a tak divák slyší křik z davu a ruchy z ulice.

Dalších přibližně 30 minut filmu se Palast věnuje obchodům rodiny Bushových a pojiťkům s arabskými obchodníky. Tato spojení nachází ve společnostech ENRON a Carlyle. Pokládá si také otázky, zda mohl Bush předvídat teroristické úroky z 11. září nebo tajit obchodní konexe s rodinou bin Ladena. V ukázce 4.10 zobrazuje archivní záběr George Bushe s rodiči a bratrem, usmívající se a krácející po (zřejmě golfovém) hřišti a komentuje ho: „Do čeho nás tato rodina a její přátelé vedou?“. Na pozadí hraje zlověstná hudba a posledním záběrem sekvence je střela letící nad Bílým domem. Palast tak připravuje diváky na část filmu o válčení Američanů v zahraničí.

Následující část se věnuje válce v Iráku. V 4.11 Palast vysvětluje Bushův záměr napadnout Irák s cílem získat zásoby ropy. Do archivních záběrů, kde se mluví o operaci


napadnutí Iráku přidává Palast z prvních písmen „Operation Iraqi Liberation“ samostatné slovo „OIL“, tedy ropa. Působí to téměř, jakoby Bushova vláda měla pro napadení Iráku vlastní soukromý název, který označuje skutečný důvod války.



Film končí záběry z projevu George W. Bushe ze dne, kdy oznámil započetí války v Iráku. Z jeho projevu vybírá Palast tu část, kdy Bush mluví k iráckému lidu a říká: „Nebojujte za umírající režim. Za to váš život nestojí.“ Tato řeč však v kontextu celého filmu vyznívá ironicky. Palast si klade otázku, kam budoucnost USA směřuje a projev z Bushova úryvku by mohl být vztažen stejně tak jako k iráckému tak i k americkému lidu (4.12).


Greg Palast se v *Bush Family Fortunes: The Best Democracy Money Can Buy* soustředí především na postavu George W. Bushe jako obchodníka v rodinném podniku, prezidentského kandidáta, prezidenta a velitele ve válce. Palast konstruuje podobný obraz jako Michael Moore v *Fahrenheit 9/11* toho, že Bush si pomohl k úřadu prezidenta zmanipulovanými volbami, ve kterých figuroval jeho bratr Jeb Bush, že je jako prezident nekompetentní a že měl pro válku v Iráku vlastní obchodní zájmy. Palast však na rozdíl od Moora nespolehá na zábavní prvek ale na prezentování informací způsobem, který vypadá jako objektivní. To se mu ale ne vždy daří (například 4.1: „Bush je hloupější než hrouda kamení.“). Při konstruování tohoto obrazu vede Palast interview s desítkou osob, které, až na výjimku Bushových lobbistů, podporují jeho záměr zobrazit Bushe jako negativní postavu s osobní a ne státní agendou. Palast se ve filmu angažuje před kamerou, kdy například kráčí směrem ke kameře a promlouvá k divákům. Interview jsou převážně pseudomonologická, vede ale i dialogická. Mizanscénou jsou pro interview exteriéry. Umístění tázaného před knihovnu nebo v pracovně mu dodává vyšší důvěryhodnost. Palast nepracuje s hudbou v postprodukcí, namísto toho využívá přirozené ruchy a zvuky prostředí. K dokreslování situace nebo podněcování diváka k přemýšlení používá přestřihy na archivní záběry. Argumenty jsou mimo jiné podpořeny statistickými údaji a dalšími dokumenty, které Palast uvádí jako klíčové, ale vzhledem k tomu, že například v 4.8 neuvádí záměrně zdroje těchto dokumentů („... podle tohoto dokumentu, který se mi dostal do rukou...“) může divák zapochybovat o jejich pravdivosti.

Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore (2007)

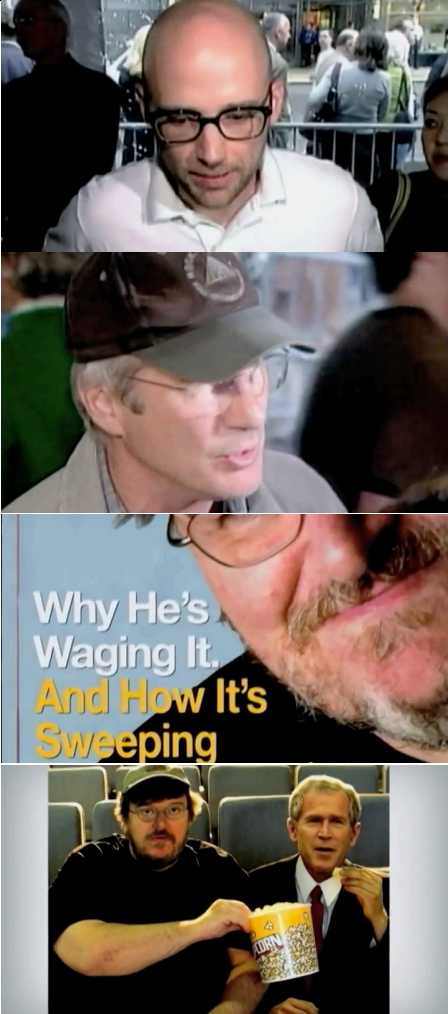

Autory dokumentárního filmu *Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore* z roku 2007 jsou Rick Caine a Debbie Melnyk, kteří film také režírovali. Ti následují Michaela Moora na jeho turné pro film *Fahrenheit 9/11* a snaží se rozlišovat mezi Moorovými argumenty a skutečností. Ukazují například to, jak Moore používal jen části interview podporující jeho argument, které ale byly vytrženy z kontextu. Dokument se nejdříve soustředí na Moorův film *Roger a já*, posléze na *Fahrenheit 9/11*.

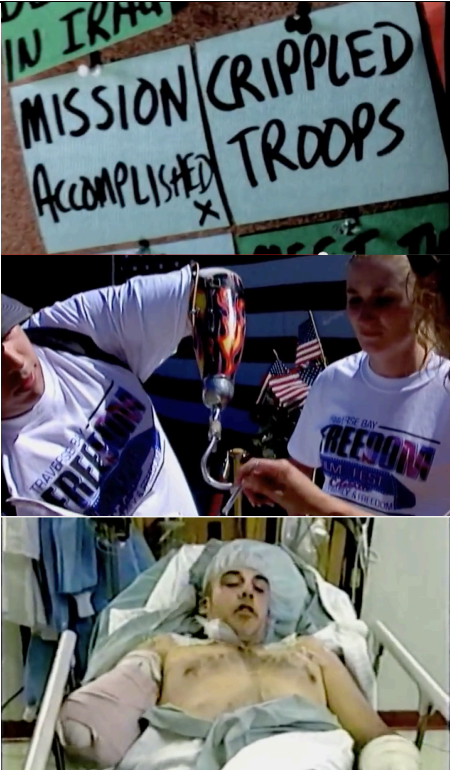
Číslo ukázky, Časové rozmezí	Reprezentace ukázky	Transkripce	Poznámky
5.1 8:46 – 9:26		<p>„Michael se zastavil v Torontu při propagaci svého filmu Fahrenheit 9/11. Myslela jsem si, že tohle bude dobrá příležitost říct mu o našem filmu a požádat o interview.“</p>	Melnyk komentuje. Záběry na Moora, který oblopen svými lidmi prochází z pódia.
		„Já o vás natáčím dokument, mohli byste mi poskytnout nějaký delší rozhovor?“	Melnyk. Interview s Moorem.
		„Ano, někdy. Ale víte, zrovna teď až do 2. listopadu to nepůjde.“	Moore odpovídá.
		„Protože víte, jak oblíbený jste v Kanadě.“	Melnyk.
		„Ano, já vím a jsem za to velmi vděčný. Proto jsem sem dnes přišel.“	Moore.
		„Měli bychom, já nevím... Jak se s vámi mohu spojit? Tedy mi již zkoušeli...“	Melnyk.
		„Tihle lidi vědí, oni ví, jak se se mnou spojit.“	Moore.



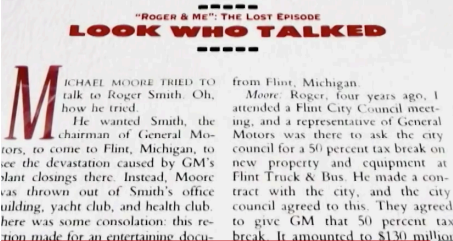


<p>5.2</p> <p>26:42 - 27:27</p>		<p>„Podívejme se na zpravodajství o válce v Iráku. Ano, je to kritické. Ono kdyby jste četli Pravdu na začátku 80. let, když Rusko napadlo Afganistán, podobalo by se to hodně liberálnímu tisku v Americe.“</p>	<p>Noam Chomsky interview. Střední detail. Bez hudby.</p>
		<p>„Vy byste neměli dostávat zprávy od chlápka se středoškolským vzděláním z jedné Michiganské školičky? Takhle byste se to neměli dovídat. Kde jsou naše média? Kde jsou naše média? Dělejte svou práci. Dělejte svou práci. No tak.“</p>	<p>Moore na pódiu. Záběry z jeho projevu. Gestikuluje. S kšiltovkou na hlavě.</p>
		<p>„Na druhou stranu mi jeho styl řvaní na pódiu připomíná postavu z minulosti. Jeho diváci křičí „amen“ při každém kázání. A dokonce používá metodu, za kterou kritizuje George Bushe - strach.“</p>	<p>Melnyk komentuje.</p>
<p>5.3</p> <p>32:48 – 34:21</p>		<p>„S úspěchem filmu <i>Roger a já</i> přichází i kritika, že Michael za účelem získání dramatictějšího efektu manipuluje s pravdivostí a chronologií událostí.“</p>	<p>Melnyk komentuje. Neklidná hudba.</p>
		<p>„Bylo mu dokázáno, že zkonstruoval nebo vymyslel několik zkreslených událostí, které použil pro film.“</p>	<p>Spisovatel Christopher Hitchens.</p>

 <p>Christopher Hitchens Writer</p>	<p>„Ve Flintu zkouší divadelní kroužek místní univerzity svou hru o Michaelu Moorovi. Když režisérka zkoumala scénář, našla několik podstatných zkreslení ve filmu <i>Roger a já</i>.“</p>	<p>Melnyk komentuje. Závěry na skupinu zkoušející hru.</p>
 <p>Elizabeth Bourgeois Director, "Flint, MI: Michael & Me"</p>	<p>„Mluví o schůzi radních, která se má ve Flintu uskutečnit, kam má dorazit Ted Koppel a udělat o ní zpravodajství pro noční pořad. A pak tam ukážou reportéra, který vysvětluje, že to zpravodajství s Tedem Koppolem se neuskuteční, protože televizní auto bylo ukradeno nezaměstnaným automechanikem.“</p>	<p>Režisérka studentské hry Elizabeth Bourgeois. Prostřih s archivními záběry daného pořadu.</p>
 <p>SKYLINK'S ACTION NEWS Live Local Reporting WSTVM.COM</p>	<p>„Patrně jen několik minut před vysláním se někdo vloupal do televizního auta a odjel. Takže teď musí být vysílání z radnice zrušeno a policie Flintu bude pátrat po podezřelém.“</p>	<p>Reportáž z filmu <i>Roger a já</i>.</p>
	<p>„A pravdou je, že to je vlastně celé smyšlené. Vymyslel si to natáčení, krádež, která se vůbec nestala, a vymyslel si i tu schůzi radních.“</p>	<p>Elizabeth Bourgeois.</p>

<p>5.4</p> <p>41:09 – 41:53</p>		<p>„Já si myslím, že <i>Fahrenheit 9/11</i> opravdu poskytuje vhléd, že se jedná o perfektní kritiku, která byla v té době potřebná. Všichni jsme Američané, ale musíme být kritičtí co se týče naší vlády, aby odváděla lepší práci.“</p>	<p>Interview s lidmi na vystoupení Moora k propagaci <i>Fahrenheit 9/11</i>. V Detroitu, Wayne State University.</p>
<p>5.5</p> <p>1:06:19 – 1:07:05</p>		<p>„Já myslím, že v tom co dělá, je opravdu dobrý. Slyším od lidí, že on tak trochu překrucuje výroky lidí a tak, ale myslím, že jeho filmy jsou důležité a přináší mnoho zajímavých pohledů na věc.“</p>	<p>Druhé interview. Střední detail. Mizanscéna exteriér – náměstíčko.</p>
		<p>„Michaelova ochranka obtěžovala mého kameramana a nenechala ho připojit se do zvukového zařízení, abychom dostali čistý zvuk. Navzdory tomu, že ostatní kameramani dělají to samé. Začínám si myslet, že Michael Moore nechce, abychom natočili tenhle film. Myslela jsem, že má rád Kanadany.“</p>	<p>Melnyk komentuje.</p>
		<p>„Michael doufá, že to bude potřeba, aby dostal George Bushe z úřadu.“</p>	<p>Dynamická hudba. Melnyk. Záběry lidí s potisky na tričku proti Bushovi.</p>

		<p>„Fahrenheit 9/11 byl skvělý. Máte tu diskurz v pohybu, což je určitě to nejvíc, v co u filmu doufáte, totiž že nahodí nějaké otázky a zpochybní jisté perspektivy. Já teda nevím, jak to dopadne s těmi volbami...“</p>	<p>Susan Sarandon. Interview.</p>
		<p>„Já doufám, že tento dokument ovlivní tyto volby, protože tento dokument říká pravdu, pokud jde o všechny otázky, kdy byla v minulosti potlačena.“</p>	<p>Moby. Interview.</p>
		<p>„Je tu chlápek, který říká, co si myslí. A hodně lidí s ním souhlasí. Já s ním v podstatě souhlasím. Nevím, jestli souhlasím s jeho metodami, ale jeho politický názor je něco, co vidíte na ulicích.“</p>	<p>Richard Gere. Interview.</p>
		<p>„To, že je Michael Moore tak populární vypovídá možná o tom, že americká společnost dbá spíše o zábavu než politiku.“</p>	<p>Caine komentuje. Dynamická hudba.</p>
<p>5.6 1:07:46 – 1:08:33</p>		<p>„Co říkáte na to, že kritici říkají, že manipulujete pravdu, abyste prokázal svůj názor? To je pravda. Film je editován, je manipulován, aby ukázal nějaký úhel pohledu. Fakta v tomto filmu jsou 100% pravdivá. Já nevložil ta slova do Bushových úst. To on mluví, to nejsem já.“</p>	<p>Záznam Moora na pódiu. Směje se své odpovědi. A dále vysvětluje. Dav tleská.</p>

		„Ve Fahrenheit 9/11 používá Michael tento proslov. (...) Ale zapomíná zmínit, že Bush mluví na charitativní akci Alfreda E. Smithe, kde si mají politici ze sebe udělat legraci.“	Melnyk. Archivní záběr Bushe. Říká vtipy a ostatní politici se jim smějí.
5.7 1:09:20 – 1:10:43		<p>„Všichni ti vojáci v mém filmu... jen na ně natočte kamery a nechte je promluvit a vyjádřit své rozčarování a nesouhlas s touto válkou.“</p> <p>„Seržant Peter Damon je jedním z několika vojáků, kteří by si přáli nebýt v <i>Fahrenheit 9/11</i>. Je nadšeným zastáncem George Bushe a války v Iráku. Ačkoliv Moora zažaloval a prohrál, je stále beznadějný ohledně toho, jak ho Moore využil.“</p> <p>„Co se zřejmě stalo je, že našel interview, které jsem poskytl o lécích tisících bolest poprvé po návratu z Iráku. (ukázka z <i>Fahrenheit 9/11</i>). Myslím, že Moore se snažil ukázat, že Bushova administrativa se nezajímá o vojáky.“</p> <p>„Je dost chytrý na to, aby řekl něco, co je snadno vyvrátitelná lež. Je velmi dobrý v náznacích.“</p>	<p>Zvukový záznam Moorova projevu.</p> <p>Melnyk vede interview s Petera Damonem. V záběru Damonova manželka. Střední detail.</p> <p>Damon vypovídá na pozadí stejných záběrů, které prezentuje Moore v <i>Fahrenheit 9/11</i>. V jeho hlase je slyšet rozrušení.</p> <p>Komentář. Záběr na sestřih výčtu metod, které Moore používá.</p>

5.8		„Já myslím, že máte právo použít cokoli, co udělá dobrý film, co je zábavné, pokud říkáte pravdu.“	Archivní záběry na dokumentární panel z roku 1989 z MFF v Torontu.
1:29:56		„Víte, on řekl: „Já můžu říct do médií cokoli, dokud tomu budou věřit.“	James Musselman. Bývalý kamarád.
1:30:57		„Chtěl jste interview pro film <i>Roger a já</i> a byl jste odmítnut pokaždé!?“ „Pokaždé. Psali jsme, volali, faxovali, zkoušeli všechny dostupné prostředky, aby odpověděl.“	Archivní záběr interview Moora pro televizi. Reportér se ho ptá, Moore odpovídá.
		„V roce 1990 ale časopis <i>Premiere</i> objevil, že Michael získal dvě interview s Rogerem Smithem. Nikoho to nezajímalo.“	Melnýk. Fotografie titulní stránky časopisu.
		„Šli jsme do hotelu Waldorf Astoria v New Yorku, byl to meeting pro ty, kteří měli v General Motors podíl. A oni ukazovali nová auta a říkali, jak jsou skvělá. Michael a já jsme se dostali dovnitř k Rogeru Smithovi a on s námi seděl a po deset až patnáct minut odpovídal na otázky. A to byly skvělé záběry, protože to byl Smith odpovídající na otázky jeden na jednoho od Michaela.“	Musselman. Záběry na hotel, Rogera Smithe. Zpět na interview s Musselmanem.

Rick Caine a Debbie Melnyk se ve svém filmu zaměřují na osobu Michaela Moora. Prvotním důvodem k natočení tohoto dokumentu byl respekt a obdiv Moora, ale jak oba dále přiznávají, film je vzhledem ke zjištěným informacím v průběhu natáčení k Moorovi

spíše kritický. Před kamerou vystupuje pouze Debbie Melnyk, která vede interview. Film se také do jisté míry inspiruje filmem *Roger a já*, kdy se filmaři pokoušejí získat interview s Michaelem Moorem. První ukázka 5.1 je Moore poskytující interview Melnyk. Melnyk vysvětluje Moorovi, že o něm natáčí dokument a snaží se domluvit si termín pro detailnější interview. Moore je překvapen a odkazuje ji pro stanovení termínu na své asistenty. Melnyk nedokresluje situaci hudbou, používá pouze ruchy z okolí. V rozhovoru s Moorem se nezapomene zmínit, že pochází z Kanady, přičemž očekává, že Moore, který je veřejně známý svými výroky o tom, jak moc má rád Kanadany, k ní bude shovívavější. Melnyk začíná film tímto interview, aby vyzvala diváku pozornost k sledování, jestli existuje rozdíl mezi tím, co Michael Moore říká a tím, co dělá.

V 5.2 vystupuje významný host Noam Chomsky, který komentuje v prostředí své pracovny podobu amerického zpravodajství o válce v Iráku. Na to tvůrci navazují záběry Michaela Moora z pódia, který se rozčiluje do publika nad americkými médii, která podle jeho názoru neinformují dostatečně společnost o válce. Melnyk Moorův hlasitý projev komentuje s tím, že ji připomíná postavu z minulosti (divák si může jen domyslet postavu Adolfa Hitlera) a že využívá stejné metody jako George W. Bush, kterého Moore kritizuje.

Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore se zaměřuje na dva Moorovi filmy. První část je věnována filmu *Roger a já*. Za neklidné hudby sestavuje Melnyk v 5.3 prostřednictvím komentáře, archivních záběrů a několika interview obrázků toho, jak Moore ve filmu manipuloval materiál o prosazení vlastního názoru. Spisovatel Christopher Hitchens říká, že Moorovi bylo „dokázáno, že zkonstruoval nebo vymyslel několik zkreslených událostí, které použil pro film.“ Důkazem řečeného je výpověď Elizabeth Bourgeois, režisérky studentské hry o Moorovi z univerzity ve Flintu, která uvádí smyšlenou scénku, kterou Moore použil ve filmu *Roger a já* – krádež televizního auta a natáčení schůze radních. Bourgeois to komentuje: „A pravdou je, že to je vlastně celé smyšlené. Vymyslel si to natáčení, krádež, která se vůbec nestala, a vymyslel si i tu schůzi radních.“ Melnyk do interview vkládá přestřihy záběrů z filmu *Roger a já*, o kterých Bourgeois hovoří. Výpovědi z těchto dvou interview jsou rozhodná tvrzení o tom, že Moorovy metody nejsou věrohodné. Divákovi není ponechána svoboda, aby si domyslel vlastní názor.

Je tomu tak až v následující ukázce, kde Melnyk nechává vyjádřit studenty z Wayne State Univerzity v Detroitu svůj názor na Michaela Moora (5.4). Od dvou studentů jsou divákovi prezentovány opačné názory než v ukázce 5.3. Studenti oceňují Moorovu snahu podnítit diskuzi nehledě na jeho metody. Svůj názor na konec vyjadřuje nepřímou i Melnyk, když poukazuje na problémy s povolením k natáčení. Vrací se tu k otázce, která se naskytla v úvodu, zda Michael Moore nechá filmaře natočit *Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore* a poskytne jim interview. Při komplikacích s filmováním Melnyk komentuje: „Začínám si myslet, že Michael Moore nechce, abychom natočili tenhle film. Myslela jsem, že má rád Kanadány.“ Odkazem na Kanadány opět zpochybňuje, jestli se dá Michaelu Moorovi věřit.

V 5.5 používají tvůrci interview se známými osobnostmi, které vypovídají pozitivně o Moorovi. Susan Sarandon, Moby a Richard Gere oceňují Moora za to, že svou dokumentární tvorbou podněcuje diskuzi a napadá politické názory. V závěru sekvence ale Rick Caine na pozadí fotografie Moora na obálce časopisu a plakátu z filmu *Fahrenheit 9/11*, kde spolu díky fotomontáži sdílejí Bush s Moorem popcorn v kině, komentuje za dynamické hudby, že Moorovy filmy a to, jak moc je populární vypovídá o tom, že „americká společnost dbá spíše o zábavu než politiku.“ Tento komentář snižuje Moorovu tvorbu z důležité pozice, kdy má pozitivní dopad na diskuzi ve společnosti, na produkt s jednoduchým cílem - vydělat peníze.

V 5.6 je záběr na Moorův projev, kdy Moore prohlašuje, že manipulace s fakty ve filmu je nevyhnutelná, ale je v pořádku, dokud nekládá lidem slova do úst. Na to Melnyk ukazuje záběr z *Fahrenheit 9/11*, kdy Moore používá zcela bez kontextu záběr a Bushe na charitativní akci při vykládání vtipů, avšak divákům nevysvětluje, že ani Bush nemyslí vážně to, co říká. Divák je tak do značné míry klamán.

Silným důkazem proti Moorovým metodám jsou nesouhlasné výpovědi osob, jejichž záběry Moore pro *Fahrenheit 9/11* použil. Jedním z nich je Peter Damon, voják po amputaci rukou, který zcela nesouhlasí s kontextem, v jakém Moore záběry s ním použil.

V 5.8 mluví Moorův bývalý kamarád James Musselman a vysvětluje, jak Moore přistupuje k médiím, totiž tak, že „může říct médiím cokoli, dokud tomu budou věřit.“ Musselman dále vykládá, jak s Moorem získali interview od Rogera Smithe, ředitele




General Motors. Musselmanova výpověď tak vyvrací celkově věrohodnost Michaela Moora a jeho metod. Dokazuje, že hlavní argument, na kterém vystavil film *Roger a já* byl lživý - že interview se Smithem v minulosti získal. Rick Caine a Debbie Melnyk ale interview s Moorem pro film nezískali.

Rick Caine a Debbie Melnyk se v dokumentu *Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore* snaží dopátrat podstaty osobnosti a popularity Michaela Moora. Jeho obraz jako věrohodného dokumentaristy vyvracejí na základě výpovědí z několika interview. Na rozdíl od například dokumentu *Fahrenheit 9/11* však nezahrnují jen jeden úhel pohledu, který by podporoval jejich názor. Výpovědi od dotazovaných lidí si protirečí. To lze vysvětlit tím, že autoři skutečně začali natáčet dokument s jiným záměrem, který se později změnil, nebo že se snažili o objektivitu.



Michael Moore Hates America (2004)


Michael Moore Hates America je dokumentem Michaela Wilsona, který se snaží získat interview s Michaelem Moorem. Wilson tak napodobuje Moora v jeho filmu *Roger a já*, kde se Moore pokouší získat interview s ředitelem General Motors Rogerem Smithem. Wilson používá i další Moorovy metody jako například ironii.

Číslo ukázky, Časové rozmezí	Reprezentace ukázky	Transkripce	Poznámky
6.1 0:26 – 0:55		„Všechno, co dělám, je proto, že miluju Ameriku.“	Pomalá zlověstná hudba. Záznam Moora na veřejné události, kdy mluví k lidem z pódia.

		<p>„Jakmile začnete vytvářet sociální systém a strukturu, ze které profituje menšina a všichni ostatní jen sbírají drobky, pak se stanete ... více jako my.“</p> <p>„Všechno, co dělám, je proto, že miluju Ameriku.“</p> <p>„Zbraně nezabíjejí lidi, Američané zabíjejí lidi.“</p> <p>„Všechno, co dělám, je proto, že miluju Ameriku.“</p> <p>„To je to nejhorší, co můžete udělat, že budete jako Amerika.“</p>	<p>Moore v televizním rozhovoru. Opatřeno titulky. Záběr na televizní obrazovku.</p> <p>Opakující se záběr z pódia.</p> <p>Útržek z interview s Moorem.</p> <p>Znovu stejný záběr z pódia.</p> <p>Další část televizního interview s titulky.</p>
<p>6.2 2:50 -</p>		<p>„Narodil jsem se 18.2.1976 v srdci Ameriky. Moje máma pracovala ve Walmartu, táta u pásu v montážní továrně. Neměli jsme moc, ale moji rodiče vždy dělali to nejlepší, co mohli. Poté co jsem si nechal narůst vlasy rockové hvězdy, v průmyslu udeřily zlé časy. Můj táta přišel o práci a přestěhovali jsme se do Marshfieldu.“</p>	<p>Pomalá sentimentální hudba. Voice-over Wilsona. Fotografie z dětství jako batole, s rodiči.</p> <p>Záběr na značku města Marshfield.</p>
<p>6.3 6:35 – 7:12</p>		<p>„Když se podíváte na symptomy nemoci narcistické osobnosti, Michael Moore splňuje většinu z nich, ne-li všechny. Narcismus je řízen vnitřní sebenávisťí...“</p>	<p>David Hardy (advokát/spisovatel) vypovídá. Střední detail. Bez hudby. Prostřih na Michaela Moora stojícího na ulici. Zpět na Hardyho.</p>

	 	<p>„Já jsem nevhodný, jsem absolutně... Vlastně fakt, že dělám filmy je zcela nevhodný.“</p>	<p>Prostřih na televizní interview s Moorem.</p>
		<p>„... který je maskován enormním egem.“</p>	<p>Zpět na Hardyho.</p>
		<p>„Já jsem nejvíce prodávající tvůrce v Americe, mám nejsledovanější dokument. Na moje webové stránky se denně podívá 20 milionů lidí. Kolik víc lidí já potřebuju přesvědčit?“</p>	<p>Zpět na interview. Moore jediný v záběru v typické kšiltovce. Rozesměje se na konci.</p>
<p>6.4 10:04 – 10:56</p>	  	<p>„A jakmile řeknete korporace v Americe, ztráta práce, udělám to tak trochu, aby to vypadalo, že ztratili práci kvůli tomuhle a Charlton Heston plive na hrob lidí v Columbine, protože NRA je hrozná korporace, jakmile tohle uděláte, překračujete hranice.“</p>	<p>Penn Jilette poskytuje Wilsonovi rozhovor. V záběru jsou oba. Sedí na sedačce. Penne gestikuluje. Wilson tiše poslouchá a usmívá se. Bez hudby.</p>
		<p>„A v případě Michaela Moora to zní jako dobrý nápad skoncovat s Bushovou administrativou a tak dále. Takže i kdyby nám říkal poloviční pravdu, je sprostý k lidem, zneužívá je, ale co, to je v pohodě, protože my se musíme tohoto chlapíka zbavit. Bushe. A já mu to nespoknu.“</p>	<p>Dokumentarista Albert Maysles poskytuje rozhovor. Ze středního detailu přiblížení na obličej. Mluví klidným hlasem.</p>

<p>6.5</p> <p>11:00 – 11:13.</p>		<p>„Víte, celý ten ENRON konspirovaný Cheneyem a Georgem W. Bushem napadnout Irák kvůli oleji. No a kde máte důkaz? Jsou z Texasu.“</p>	<p>Komik Tim Slagle vtipkuje o <i>Fahrenheit 9/11</i> a argumentaci, kterou Moore činí.</p>
<p>6.6</p> <p>30:55 -</p>		<p>„A pak se podívám nahoru, a tam je tenhle chlapík při těle s mikrofonom před mým obličejem a kamerou a ptá se mě, jestli mu mohu pomoci naverbovat více kongresmanů, aby se jejich děti zapojili do války v Iráku. A já řekl no jistě, rád, zvláště těch, kteří hlasovali pro válku, a mimochodem mého synovce zrovna povolali a je na cestě do Afganistánu. A pak mi všechno ukázal, udělali jsme to, poděkoval a odešel.“</p>	<p>Wilson vede rozhovor s Markem Kennedym, který se objevil ve <i>Fahrenheit 9/11</i>. Oba v záběru. Střední detail. Na zahradě na předměstí. V pozadí hlasy lidí. Wilson vypráví, jak jeho natáčení s Moorem vypadalo.</p>
		<p>„A pak vyšel trailer a co vlastně stalo, když nic z toho v něm nebylo?“</p>	<p>Wilson se ptá.</p>
		<p>„No víte, přesně to, co byste od Michaela Moora očekával. Vyjme věci, které chce, a v té otázce, co mi kladl, implikuje, že kongresmani nejsou ochotní činit podle toho, jak volí. (...) A já se domnívám, že to, co je ve filmu, je absolutně svádějící, a že je to výsledkem toho, že vidíte jen zkreslené kousky, které se zcela liší od</p>	<p>Kennedy odpovídá. Postupně je z jeho tónu slyšet rozhořčení.</p>

		pravdy.“	
6.7 59:28 – 1:00:04		<p>„Michael Moore mě vůbec nekontaktoval. Neměl jsem tušení, že budu v tomto filmu. Myslel jsem, že ta věc z NBC je dávno pryč. NBC dokonce ještě udělalo pokračování k originálu o tom, jak dobře se mi daří. A já už na to všechno zapomněl, a pak mi najednou volá kamarád, že gratuluje k tomu filmu a já na to: ‚o čem to mluvíš?‘ a on ‚no viděl jsem tě v <i>Fahrenheit 9/11</i>‘ a já nechápal. (...) Já si teda nepřipadám opuštěný ani trochu. Je to podvod, klam. Já nejsem pozadu, jsem v pohodě, jak vidíte. Jsem hrdý na svou vojenskou službu a nechci mít s tímhle nic společného.“</p>	<p>Veterán Peter Damon poskytuje interview ve svém domě, obklopen rodinou. Skládají puzzle. Damon zvedá puzzle ze země pomocí protéz.</p> <p>S Wilsonem a producentem pak sleduje tu část filmu <i>Fahrenheit 9/11</i>, které je součástí. Obrací se směrem k filmařům. Bez hudby.</p>

Michael Moore Hates America je jedním z prvních dokumentů reagujících na *Fahrenheit 9/11*. Autorem je Michael Wilson, který nemá s dokumentární tvorbou velké zkušenosti. Ve filmu se Wilson inspiroval Moorovými metodami, které nyní proti Moorovi používá, aby zpochybnil jeho věrohodnost jako dokumentaristy. Wilson částečně staví sám sebe do pozice, v jaké byl ve filmu *Roger a já* Moore, který se pokoušel získat interview s Rogerem Smithem. Také Wilson se napříč filmem neúspěšně pokouší získat interview s Moorem. Moore je tak nepřímo přirovnáván v negativním smyslu ke Smithovi.

V první části filmu Wilson analyzuje Moorovu osobnost. Využívá archivních nahrávek vystoupení a rozhovorů s Moorem a snaží se vyjádřit, že Michael Moore říká něco jiného než dělá. Film začíná ukázkou z Moorova veřejného vystoupení, kde

prohlašuje, že miluje Ameriku. K tomu Wilson používá zlověstnou hudbu, aby stimuloval diváku pozornost. Následují úryvky, kde si Moore protiřečí, jednou „miluje Ameriku“, podruhé o Americe mluví negativně. Wilson zde používá třikrát stejný záběr, kde Moore opakuje, že miluje Ameriku a pokaždé ho staví do protikladu s opačným tvrzením. Na divákovi je hodnotit Moorovo chování.

V 6.2 Wilson ukazuje své rodinné fotografie a poděluje se s diváky o svém soukromí na pozadí pomalé sentimentální hudby. Záměrem této sekvence je ukázat, že stejně jako Moore vyrostl v chudém městě, ale záporně ho to neovlivnilo. Tady Wilson implikuje, že v tom se od Moora liší.

6.3 je ukázka, kde si Wilson povolává spisovatele Davida Hardyho, se kterým vede interview. Hardy vypočítává projevy Moorova narcismu. Wilson podporuje tento argument archivními záběry Moora z televizního pořadu, na kterých demonstruje Hardym vyčíslené projevy.

Wilson ve filmu z převážné části spoléhá na interview s hosty. Výraznou osobností je na příkladu 6.4 Penn Jillette, americký komik a komentátor. Jillette sedí na pohovce, gestikuluje a vysvětluje, na co americká společnost slyší. Sebevědomý Jillette, sedící pohodlně s nohou přes nohu, může na diváky působit přesvědčivě jako odborník, nebo naopak jako až příliš poučující. Wilson vedle něj mu poskytuje dostatek prostoru a jen přitakává. Interview se odehrává v barevném pokoji, o kterém se můžeme jen domnívat, že se jedná o byt Jillette. Jillette i Wilson jsou neformálně oblečení. To může být další projev Wilsonovi snahy přiblížit se Moorovi, který je známý pro neformální oblečení a kšiltovky. Nejednou byl Moore pro svůj styl přirovnán k řidiči nákladního vozu. Druhý projev této snahy je Wilsonova přítomnost před kamerou, kdy se aktivně angažuje na konstrukci děje filmu. Wilson v další části filmu zpochybňuje Moorovy metody na příkladu filmu *Fahrenheit 9/11*.

V 6.4 vystupuje dále dokumentarista Albert Maysles, jehož výpověď jako osoby z oboru je přesvědčivým argumentem proti Moorovi. Mizanscénou je pracovna - zřejmě Mayslova. Wilson se pokouší i o vtipný prvek, kdy komik Tim Slagle v 6.5 zesměšňuje a zjednodušuje Moorův argument.

Wilson poskytuje interview i s osobami, které se objevili v *Fahrenheit 9/11*. Jedním z nich je Mark Kennedy (6.6), který se rozhořčuje nad tím, jakým způsobem použil

Moore interview s ním. Označuje film za „absolutně svádějící a to je výsledkem toho, že vidíte jen zkreslené kousky, které se zcela liší od pravdy.“ To je silný argument, který vychází, stejně jako v Moorových filmech, ne od dokumentaristy ale od jiné osoby.

Dalším příkladem je veterán Peter Damon, který se objevil ve *Fahrenheit 9/11* jako voják po amputaci rukou. Sekvence je natočena v Damonově domě, kde je obklopen rodinou. Damon Wilsonovi a producentovi filmu vysvětluje, jak nesouhlasí s úhlem pohledu, ve kterém Moore použil daný archivní záběr Damona a skrze *Michael Moore Hates America* se chce Damon od *Fahrenheit 9/11* distancovat.

Wilson vystavuje svůj dokument převážně na prvku interview. Interview jsou většinou pseudomonologická, ale objevují se tu i dialektická (například v 6.6). Wilson se sám také angažuje před kamerou. Mizanscénou je pokoj, byt nebo dům těch, s kterými je interview vedeno. Silnými argumenty jsou výpovědi osob, které byly součástí *Fahrenheit 9/11*. Když například Peter Damon říká, že se cítí Moorem využit a že dané archivní záběry nevyznívají pravdivým způsobem, jedná se o konkrétní důkaz proti Moorovi a jeho „manipulaci“ s realitou. Celkově se Wilson snaží použít Moorovy metody proti Moorovi, na diváka tato snaha však někdy může působit až jako napodobování Moora.

Plakáty vybraných dokumentů

Už podle plakátu lze často odhadnout podobu dokumentu. Plakát k *Fahrenheit 9/11* (viz Přílohy, Obrázek 2) využívá prvek ironie. Na plakátu není zobrazeno Světové obchodní centrum ani náznak k teroristickým útokům kromě data 9/11 v názvu filmu. Z plakátu je patrné, že hlavním tématem Moora je zesměšnit George W. Bushe.

Fahrenhype 9/11 (Přílohy, Obrázek 3) jasně odkazuje k *Fahrenheit 9/11*. Titul filmu je napsán stejným typem písma i červenou barvou se zvýrazněným „hype“ (přehnaná medializace). V podtitulku stojí, že film odhaluje pravdu o Moorově filmu a s tím koresponduje efekt plakátu, který je jakoby roztržený a odhaluje obrázek Michaela Moora.

Z plakátu k filmu *Loose Change 9/11* (Přílohy, Obrázek 4) není kromě tématu filmu, kterým jsou teroristické útoky z 11. září, možné odhadnout celkový hlas

dokumentu. Dvě věže Světového obchodního centra jsou v bílé barvě v porovnání s ostatními modrými budovami. Můžeme tak odhadnout, že film bude zaměřen především na tyto budovy.

Plakát k dokumentu Grega Palasta zobrazuje detail George W. Bushe na pozadí dolarových bankovek symbolizujících jmění, které je v názvu filmu *Bush Family Fortunes* (Přílohy, Obrázek 5). Palast také v plakátu uplatňuje tvrzení Michaela Moora, který film označuje za „odvážné zpravodajství“. Film tak využívá popularity Michaela Moora a jeho filmu *Fahrenheit 9/11* k vlastní propagaci. Dá se předpokládat, že Palastův a Moorův film jsou si hlasem podobné. Za další odkaz k *Fahrenheit 9/11* může být pokládána oranžovo-červená barva, která vyjadřuje vysoké teploty a také že se jedná o horké téma ve společnosti.

Plakát k filmu *Manufacturing Dissent* využívá podobný styl v názvu jako *Fahrenheit 9/11* (červené písmo v rámečku). Především se ale zviditelňuje na postavě Michaela Moora, který má na plakátu ústa přelepená izolepou. To naznačuje, že film Moora umlčí. Žlutá barva láká pozornost k nápisu „nejkontroverznější film“ a nápisu „před tím než uvidíte Sicko, musíte vidět tento film“. Plakát využívá osobu Michaela Moora a jeho styl do té míry, že nezasvěcený divák by ho na první dojem mohl lehce za Moorův film považovat (Přílohy, Obrázek 6).

Podobně na Moorův styl reaguje film *Michael Moore Hates America* (Přílohy, Obrázek 7). Na plakátu stojí jeho autor Michael Wilson ve stejné pozici jako Moore na plakátu pro *Roger a já*. Namísto prázdného koženého křesla, které Moore připravil pro ředitele General Motors Rogera Smithe, Wilson používá režiséřské křeslo s popiskem „Pan Moore“. Staví se sám do pozice Moora.

Všechny plakáty kromě *Loose Change 9/11*, filmu, který poskytuje vlastní vysvětlení teroristických úroků, využívají postavu Michaela Moora ke svému zviditelnění. Mluvíme o intertextualitě, kdy tyto plakáty reagují na Moora například užitím stejného stylem písma nebo jinak vizuálně. Všechny tyto plakáty využívají také další základní metody k přilákání pozornosti jako například výrazné barvy.

Závěr

Cílem rozboru vybraných filmů bylo analyzovat diskurz politických dokumentů a ukázat konstrukční postupy, které se v politických dokumentech objevují. Podle záměru tvůrců mohou být tyto metody různě kombinovány. S rozvojem televize v 50. a hlavně 60. letech 20. století se rozvíjel i dokument jako prostředek k upozornění na společenské problémy, získávání členů do nejrůznějších hnutí, prezentování odlišných perspektiv na kulturní otázky – rasové problémy, gender, třídní nerovnosti atd. Postupně se ale od 80. let sociální dokument v Griersonově pojetí formoval do dokumentu, který se místo tradičních sociálních problémů orientuje za mocí. Filmaři si začali osvojovat liberálnější metody. Tyto dokumenty prezentují argumenty podpořené důkazy tak, aby zkonstruovaly určitý úhel pohledu. Mohou tak například přímo podporovat politickou stranu. Jennifer Borda si všímá, že „v těchto dokumentech nemůže podle rétorické logiky odděleno to, co je sdělováno, od toho, jak je to sdělováno, jak nás řečené ovlivňuje a jak nás to upoutá.“ (Borda, 2008, s. 57). Dokumenty nelze analyzovat bez přihlídnutí ke kontextům.

Současné politické dokumenty jsou většinou souborem pozorování, tvrzení různých komentátorů a editovaných výpovědí za účelem zkonstruovat obraz reality. Realitou je zde myšlen hlas dokumentu, názor a zpráva, kterou se filmař snaží divákovi zprostředkovat. Dokumentaristé se totiž často než o objektivní politický argument zajímají o stylistiku dokumentu. Jako vodítko ve filmu slouží komentáře. V dokumentech se rozvinula politická řeč, ideály a normy jako dokumentární politický diskurz. Ten předpokládá, že obě strany mají právo na vyjádření názoru, ale také právo být vyslyšeny. Argumenty by měly být podpořeny důkazy a ti, co něco prohlašují by za svá tvrzení měli být odpovědní.

Politické dokumenty, na příkladu dokumentů vybraných pro tuto práci, jsou založeny na stylu: informace – opačná informace. Filmy natočené kolem roku 2004 měly za cíl ovlivnit výsledek prezidentských voleb v USA. Aby měl dokument vliv, nemusí být výlučně dobrý. Například *Fahrenheit 9/11* vyjadřuje jednostranný úhel pohledu a nezahrnuje názor protistrany. Může tak fungovat spíše jako reklama než dokumentární film a právě proto, že je jednostranný, nabízí možnost dalším filmům reagovat na něj a

oslovit diváky opačným názorem, kdy stačí jen odpovídat na Moorovy argumenty. Výsledkem tohoto je, že politické dokumentární filmy v současnosti oslovují spíše než široké publikum ty diváky, kteří zastávají stejný názor jako dokument, a mohou být také zaměřené konkrétněji jen na stoupence dané politické strany. Současný politický dokument je vystavený na tvrzeních spíše než na odůvodněném názoru, který by podnítl mezi diváky debatu. Diskurz v současnosti neuchopuje daný problém přímo a visuální a dramatický styl mají přednost před zobrazovanými argumenty.

Zdroje

Bibliografie

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

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

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

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

BLOCK, B. *The Visual Story*. Oxon: Focal Press, 2008. 297 s. ISBN 978-0-240-80779-9.

BORDA, J. L. Documentary Dialectics or Dogmatism? *Fahrenheit 9/11, Celsius 41,11, and the New Politics of Documentary Film*. Benson, T. W., Snee B. J. (a kolektiv) *The Rhetoric of the New Political Documentary*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2008. ISBN 9780809387274. S. 54 - 78.

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

BUTLER, J., *Television. Critical Methods and Applications*. London, Lawrence Erlbaum Associates, 2002. 396 s. ISBN 0-8058-4209-8.

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

CORNER, J. *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold, 1995. 200 s. ISBN 0-340-56753-8.

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

ECKHARDT, N. *Documentary Filmmakers Handbook*. North Carolina: McFarland, 2011. 200 s. ISBN 9780786486809.

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

FAIRCLOUGH, N. *Analysing Discourse*. London: Routledge, 2003. 278 s. ISBN 0-203-69707-3.

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

GAUTHIER, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie muzických umění, 2004. 521 s. ISBN 80-7331-023-6.

GEIGER, J, RUTSKY, R.L. (Ed.) *Film Analysis*. London: W.W. Norton, 2005. 960 s. ISBN 0-393-97983-0.

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

MACKEY-KALLIS, S. Talking Heads Rock the House: Robert Greenwald's *Uncovered: The War on Iraq*. Benson, T. W., Snee B. J. (a kolektiv) *The Rhetoric of the New Political Documentary*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2008. ISBN 9780809387274. S. 153 - 173.

McENTEER, J. *Shooting the Truth: The Rise of American Political Documentaries*. Westport: Praeger, 2006. 187 s. ISBN 0-275-98760-4.

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

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

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

PARRY-GILES, Shawn a Trevor, Virtual Realism and the Limits of Commodified Dissent in *Fahrenheit 9/11*. Benson, T. W., Snee B. J. (a kolektiv) *The Rhetoric of the New Political Documentary*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2008. S. 24 - 54.

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

RENOV, M. Away From Copying: The Art of Documentary Practice. Pearce, G., McLaughlin, C. *Truth or Dare: Art & Documentary*. Malta: Gutenberg Press, 2006. ISBN 9781841509976. S. 13 – 25.

RENOV, M. Introduction: The Truth About Non-Fiction. *Theorising Documentary*. London: Routledge, 1993. S. 1 – 12.

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

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

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

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

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

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

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

Internetové zdroje

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

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

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

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

JORDAN, R., *The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception*. 31.01.2003. Dostupné [online] z URL

<http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/documentary_truth.html> [2014-02-16]

KORDA, J., *Úvod do studia televize*. Dostupné [online] z URL <https://www.academia.edu/6076677/Úvod_do_studia_televize_2_Faktuáln%C3%AD_t_elevize_a_jej%C3%AD_žánry_studijn%C3%AD_text> [2014-11-16]

LEE, J., *Analysis of Documentary Modes (The War Room and Sicko)*. Dostupné [online] z URL <https://www.academia.edu/6012487/Analysis_of_Documentary_Modes_The_War_Room_and_Sicko_> [2014-06-16]

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

PADGETT, T., *The Interrupted Reading: The Kids with George W. Bush on 9/11*. 03.2011. Dostupné [online] z URL <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2069582,00.html>> [2014-06-06]

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

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

Vašát, P. *Kritická diskurzivní analýza: Sociální konstruktivismus v praxi*. [pdf] Plzeň, 2008. Dostupné [online] z URL <http://www.jsns.cz/data/jsns/LEKCE/FILMOVE_KLUBY/ZAKLADY_DOKUMENTARNIHO_FILMU.pdf> [2014-10-17]

Video

Loose Change 9/11: An American Coup, Dostupné [online] z URL <<http://documentaryheaven.com/loose-change-911-an-american-coup>> [2014-10-14]

Používané servery

Česko-slovenská filmová databáze, CSFD.cz.

Internet movie database, IMDb.com.

YouTube.com.

Časování ukázek

Fahrenheit 9/11:

<https://www.youtube.com/watch?v=cY0OCdHICCo>

Fahrenhype 9/11:

<http://www.youtube.com/watch?v=s713LjbTR7E>

Loose Change 9/11: An American Coup:

<http://topdocumentaryfilms.com/loose-change-911-american-coup/>

Bush Family Fortune: The Best Democracy Money Can Buy:

https://www.youtube.com/watch?v=yf_EQPRf8s0

Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore:

https://www.youtube.com/watch?v=DIY_kktWJlg

Michael Moore Hates America:

<http://www.youtube.com/watch?v=NTEzaVqj2jE>

Seznam příloh

Seznam obrázků

Obrázek 1: Nanuk a lov harpunami z filmu <i>Nanuk, člověk primitivní</i>	19
Obrázek 2: Plakát <i>Fahrenheit 9/11</i>	98
Obrázek 3: Plakát <i>Fahrenhype 9/11</i>	98
Obrázek 4: Plakát <i>Loose Change 9/11: An American Coup</i>	99
Obrázek 5: Plakát <i>Bush Family Fortunes</i>	99
Obrázek 6: Plakát <i>Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore</i>	100
Obrázek 7: Plakát <i>Michael Moore Hates America</i>	100

Seznam tabulek

Tabulka 1: Reprezentace v dokumentu, srovnání (Nichols, 1994, s. 166).....	12
Tabulka 3: Aspekty napříč vybranými dokumenty.....	94
Tabulka 4: Mody (Nichols, 2010, s. 225)	95
Tabulka 5: Mody (Nichols, 2010, s. 226)	96
Tabulka 6: Mody (Nichols, 2010, s. 227)	97

Přílohy

Tabulka 2: Mody (Nichols, 1994, s. 95)

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

Tabulka 3: Aspekty napříč vybranými dokumenty

Bushova osobnost	Moore a jeho metody
1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.11, 1.12	2.3, 2.4, 2.5, 2.6
2.1, 2.2, 2.5	5.1 – 5.8
3.5, 3.6, 3.7	6.1, 6.3 – 6.7
4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5, 4.10, 4.11, 4.12	
Teroristické útoky a následky – Afganistán, Irák	
1.5, 1.6, 1.7, 1.8, 1.9, 1.10, 1.11, 1.13, 1.14	
2.3, 2.4, 2.6	
3.1 – 3.12	
4.10, 4.11, 4.12	
6.5, 6.7	

Tabulka 4: Mody (Nichols, 2010, s. 225)

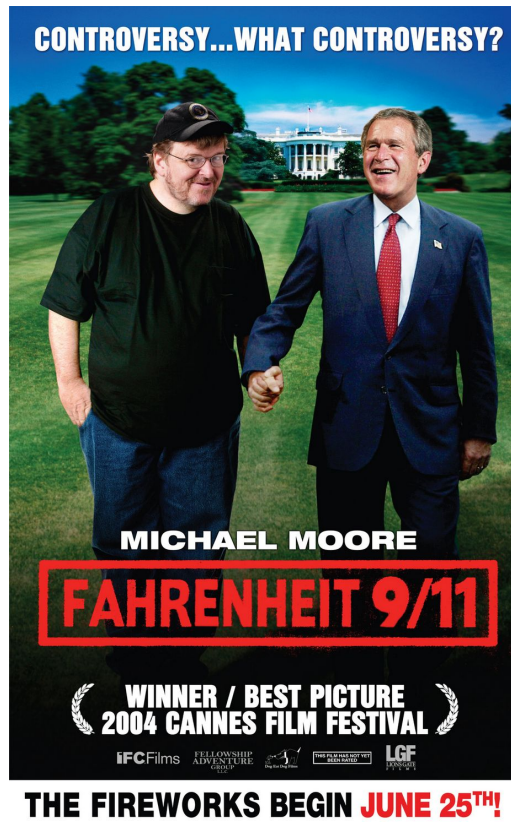
Vlastnost		Modus				
	výkladový	poetický	observační	participační	reflexivní	performativní
alternativa vůči	fikci/avantgardě	fikci/výkladu	klasické řeči a poetickému vyjádření	pasivnímu pozorování a klasické řeči	realistické reprezentaci, která přehlíží formální proces ztvárnění světa a sociální předpoklady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

Tabulka 5: Mody (Nichols, 2010, s. 226)

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

Tabulka 6: Mody (Nichols, 2010, s. 227)

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



Obrázek 2: Plakát *Fahrenheit 9/11* (http://www.impawards.com/2004/fahrenheit_nine_eleven_ver1_xlg.html)

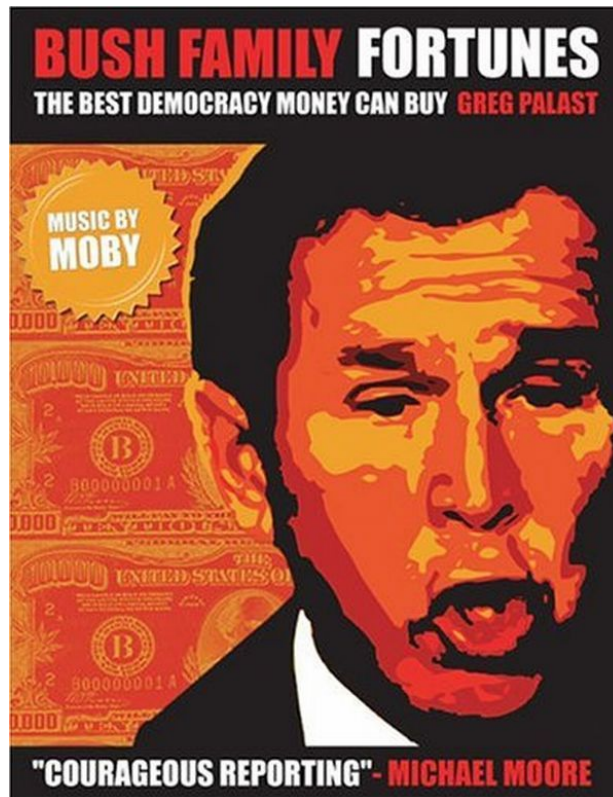


Obrázek 3: Plakát *Fahrenheit Hype 9/11* (<http://ecx.images-amazon.com/images/I/51XA0800RTL.jpg>)

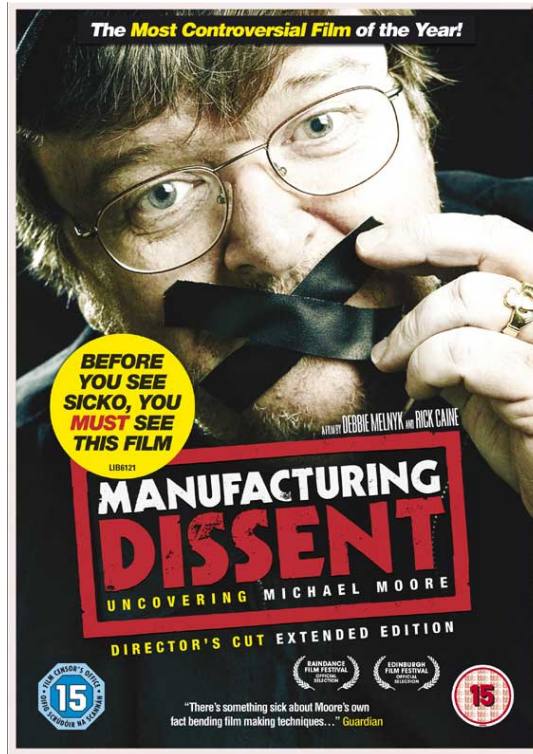


Chapter 1

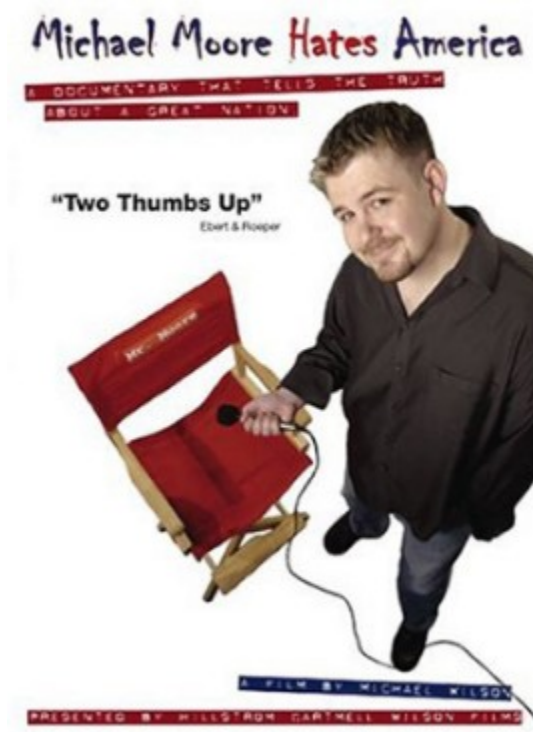
Obrázek 4: Plakát *Loose Change 9/11: An American Coup* (<http://www.communitycurrency.org/LCAAC2.jpg>)



Obrázek 5: Plakát *Bush Family Fortunes* (<http://www.moviesonline.ca/wp-content/uploads/2011/01/bush-family-fortunes.jpg>)



Obrázek 6: Plakát *Manufacturing Dissent: Uncovering Michael Moore* (<http://iv1.lisimg.com/image/200173/600full-manufacturing-dissent%3A-uncovering-michael-moore-poster.jpg>)



Obrázek 7: Plakát *Michael Moore Hates America* (http://www.veiled-chameleon.com/weblog/httpdocs/images/blogcontent/michael_moore_hates_america.jpg)