

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ  
DÍVADELNÍ FAKULTA

Richard Komárek

Dokumentární film jako teze

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce: Doc. Jan Gogola

Brno 2007

„Prohlašuji tímto, že jsem diplomovou práci na téma Dokumentární film jako teze zpracoval sám pouze s využitím pramenů v práci uvedených.“

Děkuji panu Doc. Janu Gogolovi za konzultace, věcné rady a připomínky, kterými velkým dílem přispěl k vypracování předkládané bakalářské práce.

## OBSAH:

Úvod .....	5
I. Schopnost zachycení objektivní reality .....	7
II. Vstup autorského subjektu.....	11
III. Zkreslená realita .....	15
VI. Neopakovatelnost okamžiku .....	18
V. Dokumentární film jako teze .....	21
VI. Michael Moore: Fahrenheit 9/11 .....	24
VII. Michael Moore: Bowling for Columbine .....	33
VIII. Manipulace při naplňování teze (Český sen) .....	40
IX. Chce divák objektivitu nebo tezi v dokumentárním filmu? ...	46
X. Čistý dokumentární film .....	49
Závěr .....	53
Resume .....	56
Prameny .....	59

## Úvod

Režisér Jiří Vanýsek jednou popsal točení dokumentárních filmů jako točení „lží“. Toto obrazné vyjádření pak dále vysvětlil tím, že každý člověk, který stojí před kamerou, na sebe řekne jen to, co chce, každý se snaží sám sebe prezentovat v tom lepším světle. Nikdo na sebe nezačne říkat nic, co by mu mohlo ublížit nebo co by mohlo ublížit jeho blízkým.

Autocenzura tedy funguje v každém z nás. Nejenže autor dokumentárního filmu vstupuje do díla s tezí, i objekt, který je natáčený, do něj vstupuje s vlastní tezí. Obě teze se pak střetávají a je nutné z nich vyvodit nějaký kompromis. Dokumentární film je v tomto pojetí tedy kompromisem tezí.

Tato bakalářská práce se bude zabývat nebezpečím tezovitosti dokumentárního filmu. Chtěl bych se v ní zamyslet, zda je možné brát tezi jako nebezpečí či jako přijatelnou formu sdělení. Já osobně vidím největší nebezpečí „tezovitosti“ dokumentárního filmu ve spojení s „pravdivostí dokumentárního filmu“. Dokumentární film je často předkládán jako „dokument doby“, tedy něco, co teče v čase a zachycuje „tady“ a „ted“ pro další generace. Jedná se tedy o „zachycení reality“. V některých případech dokonce o „zachycení objektivní reality“. Z tohoto důvodu se jaksi automaticky předjímá, že dokumentární film je pravdivý, že to, co ukazuje, se skutečně stalo. Je to film, před jehož promítáním se ani nemusí objevit titulky, že snímek je natočen dle skutečných událostí.

Ale jak je to skutečně s onou pravdivostí? Uvedu příklad. Při natáčení dokumentárního filmu Světští domácí, který byl vysíláný v cyklu Rodinné křižovatky, jsme byli natáčeti rodinu kolotočářů. První konflikt, který nastal mezi natáčenými a štábem, se týkal už samotného názvu filmu. Ten se měl původně jmenovat „Komedianti“. Oni sami si tak říkají, nicméně prezentovat to veřejně nechtěli. A odůvodnili to tím, že lidi z branže by to mohlo urazit. Podobně kdyby měla hlavní respondentka mluvit o tom, jak ji manžel držel pistoli u hlavy a následně ji před ním schovávali policisté, mohla by ublížit rodině ze strany manžela. Proto se o tom nechtěla před kamerou bavit.

Díky těmto a ještě dalším drobným zásahům, kterými rodina korigovala situace a fakta, s nimiž mě seznámila při obhlídkách, se rodinka

kolotočářů jevila velmi idylicky. Zvláštní a skoro až patologická spojitost rodiny, kdy si komedianti hledají své budoucí partnery pouze mezi „svými“, kdy matka své dcery nepouští nikam bez dozoru a všude je vozí a přehnaně o ně pečuje, ve filmu je. Stejně jako to, že se vztahy babičky a maminky prolínají, protože diferencování není třeba, obě ženy jsou spolu tak často a intenzivně, že generační dům ve kterém bydlí, se v přeneseném slova smyslu mění na dům jedné velké rodiny a není soužitím tří generací. Co ve filmu obsaženo není jsou situace, které se staly před natáčením. Třeba to, že paní Voksová, babička, odjela pryč, protože nemohla poslouchat svého manžela, který pořád mluvil jen o svém otci. Takzvaně na talíři ho má každý den, měla toho zkrátka dost. Chtěla totiž, aby se točil dokumentární film o jejich rodině, ne o otci jejího muže. Ve filmu také nepadne ani zmínka o partnerských vztazích Evy Chaloupkové, protože o nich zkrátka nechce mluvit, i když jsou pro dokreslení situace důležití. Je nám jen suše sděleno, že její manžel je mrtvý. I její dcery před kamerou mluví o tom, co by chtěly dělat, piší si úkoly do školy, zkrátka idylka.

Jenže realita je jiná. Eva Chaloupková má nového partnera, se kterým její dcery nemohou vyjít. Dokonce natolik, že mladší z nich spolykala dva týdny po natáčení prášky a skončila v boskovické nemocnici. Eva Chaloupková se svojí převelikou pečlivostí a starostí se za ní ani nejela podívat, protože si myslela, že se její dcera na sebe snaží jen upozornit. A druhá dcera? Ta v domě nebydlí, kvůli novému partnerovi matky se odstěhovala ke své tetě.

Toto je konkrétní příklad rodiny a toho, jaká skutečně je a jaký obraz jsme o ní ve filmu vytvořili. Kde je tedy ona pravdivost dokumentárního filmu? Ukázali jsme v něm rodinu komediantů, ale viděli jsme jen to, co nám komedianti ukázali, respektive co nám ukázat povolili.

Trochu bych ale zmínil Vanýskovo spojení „točení lží“. Změnil bych ho na točení polopravd a neúplné reality, která je svojí neúplností zkreslená.

Dokumentární film se bez teze asi točit nedá. Vždy jím chceme něco říci, prezentujeme v něm svůj úhel pohledu. Otázkou ale je, zda by před každým dokumentárním filmem neměly titulky oznamovat „Tento film vychází ze skutečných situací, které by se však nikdy nestaly, pokud by se tento film netočil.“, nebo „Tento film vychází ze zdánlivě skutečných událostí, které však nemusejí být pravdivé“.

## I. Schopnost zachycení objektivní reality

Často slyším spojení „zachycení objektivní reality“ právě v souvislosti s dokumentárním filmem. Chtěl bych se tedy pokusit v následujících řádcích definovat, co to objektivní realita vlastně je a jak se dá zachytit.

Graeme Burton v knize Úvod do studia médií popisuje výraz „realističnost“ jako postupy a prostředky, jimiž se potlačuje či zastírá mediovaná (konstruovaná a konvenční) povaha sdělení a zdůrazňuje se iluze jeho opravdovosti.<sup>1</sup>

Jean Breschand v knize Le documentaire: l'autre face du cinéma popisuje televizní realitu jako filtr. Realita, která je televizí přenášena, je podle něj vybraná a zinscenovaná. Televizní program je jediná autorita, které se vše podřizuje, protože jinak by tato televizní realita nemohla existovat. Televize se stává něčím, co bych přirovnal k ploše pokryté plakáty. Jsou to obrazy, které jsou prosty vyprávění. Jsou to jen vykrášené informace, které jsou navíc velmi popisné. Tyto plakáty se však musí často měnit, protože se velmi snadno okoukají. Umělost, která z plakátů číší, je však něco, co si svět televizní reality nechce přiznat. V takovémto světě, ve kterém se netouží po vztazích a spojeních, po vnitřních (neviditelných) vazbách mezi jednotlivými plakáty, tedy různými skutečnostmi, osobami, obrazy a mediálními texty vůbec. V takovémto světě má podle Jeana Breschanda film velký úkol. Je to jiné zprostředkování skutečnosti.<sup>2</sup>

Budeme-li brát v potaz, že reálná situace se odehrává tady a teď, musíme mluvit o objektivitě v souvislosti s jediným daným člověkem - dokumentaristou, který situaci snímá v určitém čase a prostoru. Ať už ji snímá svými očima, fotoaparátem, či kamerou. Objektivní zachycení reality se stírá v případě, že se taková situace předává dál jinému člověku, jedinci, subjektu. Objektivní zachycení reality tedy není možné. Jestliže já jako jedinec nahlížím na situaci, mám na ni ryze subjektivní pohled. Jde tedy o to, jak svůj subjektivní pohled mohu převést do objektivní anonymity a předat jej

---

<sup>1</sup> Burton, G., Jiráček, J.: Úvod do studia médií, (Barristel & Principal, Brno 2003)

<sup>2</sup> Breschand, J.: Le documentaire: l'autre face du cinéma. Cahiers du Cinéma – Etoile, Paris 2002. Překlad Marta Fialová.

dále. Každý obraz je filtrován skrze různé zážitky, prožitky a osobní zkušenosti, představivost.

Tentýž obraz vyvolává v každém jedinci jiné asociace, každý jej vnímá jinak. S nadsázkou tedy můžeme říct, že objektivní realita je mrak na obloze, ve kterém každý vidí něco jiného. Je to poloprůhledné sklo, ve kterém vidíme zobrazované, ale také sami sebe. Objektivní realita je tedy cesta k vlastní subjektivitě. Vezměme příklad detailu tváře starého muže. Tuto zcela konkrétní tvář vidí každý jinak. Někdo si všimne očí, někdo uší, někoho zaujmou vrásky, dalšímu neznámá tvář někoho připomíná. Dokumentarista by se tedy neměl snažit o zobrazení objektivní reality, ale o přiznaný subjektivní pohled na daný problém, situaci či člověka.

Jean Breschand ve své úvaze pokračuje. Dokumentární film podle něj musí nabízet obraz světa, ale světa který bude současný a přitom nebude zobrazovat naše vlastní pochybnosti o jeho pravdivosti. Když bude divák pochybovat o tom, či je zobrazovaný materiál myšlen vážně nebo nikoliv, jestli je vyobrazená skutečnost pravdivá či lživá, odvádí to pozornost od podstaty sdělení. Dokumentární film by měl ukázat obraz, ve kterém není symbolická síť, kterou vytváří většina filmových scénářů, aby diváka uspokojily očekávaným mustrem začátku a konce příběhu. Podle Jeana Breschanda je postoj dokumentárního filmu prostředkem, kterým zkoumáme naši vzájemnost, která je podněcovaná a utvářena našimi sny o dějinách i neprůhledné současnosti. A protože hraný film je semknut do mantinelů, které tvoří iluzorní pravidla a chimérické kódy, naráží tak na svoje hranice. A právě tam dokumentární film povstává, aby obnovil příběh.<sup>3</sup>

Osobně bych s Breschandem souhlasil v tom, že dokumentární film je budoucností filmového vyprávění, jak ve své knize uvádí.

V minulosti fungoval dokumentární film jako prodloužený dalekohled, který ukazoval místa exotická, obyčejnému smrtelníkovi nepřístupná – *Nanook of the North* (Nanuk, člověk primitivní) Roberta Flahertyho, který zaznamenává obyčejný život eskymáků, filmy z džungle od Alfreda Machina z počátku desátých let minulého století, *La Croisiere Noire* (Černá plavba, 1925) Léona Poiriera nebo filmy Martina a Osy Johnsonových o cestách

---

<sup>3</sup> Breschand, J.: *Le documentaire: l'autre face du cinéma*. Cahiers du Cinéma – Etoile, Paris 2002. Překlad Marta Fialová.

jižními moři či po afrických zemích (Simba: The King of the Beasts, Simba, král zvířat, 1928).

V téže době experimentoval s dokumentárním filmem i Dziga Vertov, který využil střihu a montáže k tomu, aby působil větší měrou na emoce spíše než na informativní funkci tehdejšího dokumentárního filmu. Muž s kinoaparátem sledoval dvojí dokumentaristickou totožnost: pohyb jednoho dne ve velkoměstě a proces utváření filmu, na nějž se právě díváme. Zejména poslední záběr filmu, kde je ukázána dvojexpozice lidského oka a objektivu kamery, nám ukazuje, že proměna vidění a vnímání, je neoddělitelná.<sup>4</sup>

Hranice mezi hraným a dokumentárním filmem se tedy značně tenčí. Jak hraný, tak dokumentární film se snaží o vyprávění příběhu. Jan Špáta definuje dokumentární film takto: *„Celý život dělám dokumentární filmy i o sobě a jsem si dokonce jist, že má-li dokumentární film k něčemu vypadat, musí být kromě toho, o čem vypráví, i o tom, kdo ho točí. Dozvěděl jsem se, že magazín je to, když pán sází ředkvičky - což natáčí Přemek Podlaha - a publicistika je to, když přijde zloděj a ty ředkvičky mu ukradne - což natáčí Radek John. A já k tomu dodávám, že dokument začíná přesně potom, a to tehdy, když onen muž, kterému byly ředkvičky ukradeny, znovu pokleká a za tichého zpěvu „Sázení, sázení, všechny smutky zahání“, začne opět sázet. Proto taky jsem vždycky dával takový důraz v dokumentu - a mám takový pocit, že jsem v určité době dokonce s tím přišel - že kromě povinnosti informovat, je důležité, aby film měl atmosféru, emoční vrcholy a byl dramatickým vyprávěním včetně katarze.“<sup>5</sup>*

Jestliže tedy hraný i dokumentární film stojí na stejných půdorysech, pak nebezpečí dokumentárního filmu podle mě spočívá v odkazu na objektivitu. Dokumentární film totiž pracuje se skutečností nebo s fikcí, která se za skutečnost vydává (viz. hraný dokument). Má tak větší sílu uvěřitelnosti než film hraný, který skutečnost nepředstírá.

---

<sup>4</sup> Breschand, J.: Le documentaire: l'autre face du cinéma. Cahiers du Cinéma – Etoile, Paris 2002. Překlad Marta Fialová.

<sup>5</sup> Špáta, J.: Dokumentární film jako tvůrčí interpretace reality, přepis záznamu habilitační přednášky ze dne 7.3. 1996, www.famu.cz

To, že se snažíme rozluštit mediované obsahy, popřípadě, že se pokoušíme posoudit, zda jsou nebo nejsou realistické, nás donutí zamyslet se nad tím, zda vyvolávají iluzi skutečného světa. Toto se nutně nemusí týkat jen zpravodajství, ale i hraných filmů. Kdo z nás alespoň jednou nepočítal výstřely z pušky či jiné střelné zbraně, kterou v ruce držel padouch nebo hrdina, a kolikrát byl udiven, že jejich zbraň se vlastně nemusí nabíjet?

Zejména u dokumentárního filmu je vidět, co dokáže citlivost publika na realističnost. Tyto filmy jsou věrohodnější, právě tím, že jejich realistická iluznost je větší, a proto jsou diváci ochotni je brát vážněji, než jiné mediované obsahy, jako například hrané filmy. Diváci tak snáze přejímají teze, které jsou v těchto filmech nabídnuty.<sup>6</sup>

Skepticky bych přistupoval i ke spojení „zachycení reality“. Budeme-li přirovnávat natáčení dokumentárního filmu k lovu, musíme mít na paměti, že dokumentarista po něm neprodává syrové maso, ale už rovnou více či méně chutný pokrm. Dokumentárnímu filmu tedy podle mě nejvíce sluší Griersonova definice, která mluví o dokumentárním filmu jako o tvořivé interpretaci reality. Nikoliv o zachycení objektivní reality. Dokumentární film ke zobecnění směřuje, je to tedy cesta, tvůrčí proces, který spojuje různé subjektivní pohledy do jednoho zobecňujícího. Ten ale v konečné fázi nemusí vyplynout na povrch, respektive jej divák nemusí vůbec zachytit a pochopit. Může mít proto pocit, že je mu předkládaný jednostranný pohled na zobrazované.

„Zobjektivizování“ není tedy nic jiného, než „zesubjektivizování“, tedy vztáhnutí si zobrazovaného na sebe a jeho porovnání se svým vlastním světem.

---

<sup>6</sup> Buton, G., Jiráček, J.: Úvod do studia médií, (Barristel & Principal, Brno 2003), str. 214

## II. Vstup autorského subjektu

Podle Breschanda je dokumentární film cvičným polem znepokojivého neklidu kinematografie. Ta zachycuje znepokojení jak nad stavem světa, tak také neklid autora při vstupu do díla. Autor se do světa vepisuje a poznává se v něm, anebo se v něm naopak nenachází. Tím, že se zbaví omezení, závazků a poddanosti, klade si jednoduchou podmínku, totiž být jako ostatní. Neměl by tedy mluvit povýšeně, ale měl by nabídnout projekt světa. Potápět se v čase a natáčet záchvěvy okamžiku. Tento vztah ke světu se neustále proměňuje, neustále začíná a společně s fabulovanou kinematografií tak obměňuje naše imaginativní vnímání světa.<sup>7</sup>

Dokumentarista je podle mě jako cizí oko a cizí ucho. Zobrazuje neviditelné a neslyšitelné. Je prostředkem, který umožňuje divákovi nové vnímání situací, věcí, subjektivního světa, který je pro každého z nás pro všednost každodennosti neviditelný. Dokumentarista vybírá nový úhel, delší pohled (delší záběr), určitý výsek toho, čemu se dá říkat „obraz skutečnosti“. Tento obraz skutečnosti je pak pomocí střihu, montáže a jemných tahů hudby smíchán do uměleckého díla. Podobně jako ve středověku fresky v chrámech zobrazovaly negramotným lidem výjevy z Bible, tak dokumentární film poukazuje na výjevy ať už ze současnosti či z historie, které svým zobecněním přecházejí do současnosti. Ukazuje výjevy, ke kterým jsou dnes už gramotní lidé slepí. Domnívám se proto, že dokumentarista by měl být jakousi bílou holí protínající tmou nevšímavosti, sebestřednosti a lhostejnosti dnešního světa.

Například Jan Špáta, když se snažil sebe sama zařadit do spektra dokumentaristů, vlastní tvorbu popsal takto: *„...na jedné straně jsou lidi, kteří směřují ke zpravodajskému dokumentu a snaží se v první řadě přinést informace a působit na mozek člověka, pak na druhé straně jsou lidi, kteří z různých důvodů a snad už i geneticky jsou předurčeni k tomu, aby působili také na emoce. A chtějí-li takto působit, musí se snažit o to, aby jejich vyprávění mělo všechny znaky dramatického díla - a tím se také snaží*

---

<sup>7</sup> Breschand, J.: Le documentaire: l'autre face du cinéma. Cahiers du Cinéma – Etoile, Paris 2002. Překlad Marta Fialová.

*přiblížit umění. Takže i já vlastně svým mentálním založením směřuji k té méně snadné alternativě - pokoušet se zařadit do té skupiny lidí, kterým se říká umělci. Tím nechci říct úspěšní, dobří, ale přece jen spíše umělci. Předpokládám totiž, že informace, kterou chci divákovi sdělit, se uchytí tehdy, když je ten člověk zasažen emočně a když se proderu k jeho srdci. To srdce potom určí, že ty informace, to poselství nebo ten osvětový vzkaz ode mne zůstane zafixován.*<sup>8</sup>

Není to tedy jen bílá hůl, ke které by se dokumentaristi, potažmo dokumentární film, podle mého názoru mohli připodobnit. Jsou to širokouhlé brýle. Je to obří obraz, který je před diváka postaven. Divák si pak složením těkavých pohledů na jednotlivé výseče obrazu musí sám sestavit celek, skutečnost. Svou vlastní skutečnost.

Když jsem byl malý, a možná se to objevuje ještě dnes, v časopisech byly trojrozměrné obrázky. Aby je člověk viděl, musel se dívat dlouho na dvojrozměrnou mazanici různých barev a tvarů, a když měl štěstí, vystoupila na něj trojrozměrná žába, auto nebo jiná věc, která s mazanicí vůbec nesouvisela. Dokumentární film je nadneseně řečeno dvourozměrná mazanice, skrze kterou se divák musí dívat, aby uviděl podstatu.

Když Karel Vachek popisuje své vlastní rozhodování, jak točit a co točit, mluví o základním předpokladu – je třeba mít všechny nám dosažitelné informace, ba znát i ty skoro nedosažitelné předpoklady událostí, které mají proběhnout před kamerou, v kameře a za kamerou. Zajímavá je jeho úvaha, že jen člověk, který hodně ví, může mluvit o tom, co ani on neví.<sup>9</sup> V této formulaci je vlastně obsažen dopad a vyznění dokumentárního filmu. To znamená, že dokumentární film by měl překvapit jak tvůrce filmu, tak zpovídáního a v neposlední řadě i diváka. Tím, že odkryje něco, co je pod povrchem, něco, co se nedá popsat slovy ani obrazem, něco co ani divák po shlédnutí není schopen popsat, jen to v něm zanechá nesmazatelnou stopu.

Na filmové škole ve Zlíně jsem se setkal s člověkem, který pracuje

---

<sup>8</sup> Špáta, J.: Dokumentární film jako tvůrčí interpretace reality, přepis záznamu habilitační přednášky ze dne 7.3. 1996, [www.famu.cz](http://www.famu.cz)

<sup>9</sup> Vachek, K.: Pseudomodlitba, o rozdvojení mysli, profesorská přednáška ze dne 22.9.2006, [www.famu.cz](http://www.famu.cz)

v televizi a podle něhož je pro dokument nejdůležitější najít „televizního člověka“. Televizní člověk je označení pro osobu, která bude něčím zajímavá, něčím zvláštní, bude se „hmatatelně“, tedy výrazně odlišovat.

Dovolím si s touto myšlenkou nesouhlasit, protože je prvoplánová a značně zjednodušující. Nejedná se jen o portréty, ale v portrétech je tento problém nejmarkantnější. Pokud jde o nějaké „zobecnění“, ustupuje zajímavost - ať už vizuální nebo vnitřní - do pozadí a nechává vytrysknout to, co je na první pohled skryto.

Osobně si nemyslím, že by neexistoval „netelevizní člověk“. Paradoxně ti nejobyčejnější lidé, kteří jsou nevšimaví k ekonomickému, politickému či kulturnímu dění, jsou nejneobyčejnějšími. Jejich názory a výpovědi totiž nejsou obalovány do snahy o co největší moudrost světa, ale vyvěrají z existenciálních potřeb k prostému přežití.

Byl bych zvědavý, jak by dopadl malý průzkum, nebo chcete-li na cyklus mini dokumentů, který vychází z nápadu „natočit“ telefonní seznam. V telefonním seznamu by se vybralo vždy jedno jméno (nebo by se oslovil vždy jeden člověk na ulici v různých městech) a s tímto člověkem by se natočil miniportrét. Cyklus by se mohl jmenovat Patnáct minut slávy. Jsem přesvědčen o tom, že by nebyl nalezen nezajímavý člověk, ale možná jen nezajímavý režisér, který by se díval jen skrze objektiv a dovnitř do člověka a prostředí, které ho obklopuje a které se mu ukazuje v hledáčku objektivu.

Vstup autorského subjektu do výsledného vnímání konečného dokumentárního filmu by podle mě měl být alespoň takový, jaký popsal profesor Karel Vachek ve své přednášce na FAMU: *„Denně přicházíme (režiséri) do střížny před příchodem stříhače a přehráváme si natočený materiál - jednou, desetkrát, stokrát; a čteme záběry, tzn., že nacházíme stále nové začátky a konce záběrů; snažíme se pochopit, co nám záběry říkají ve svých různých délkách, co nám říkají zbaveny jedné či více zpráv a obohaceny o jednu či více informací; hledáme v částech již vybraných chyby režijní, kameramanské, zvukařské a herecké (i dokumentárně snímané události mají své herce a režiséry), které znejasňují nalezenou myšlenku, a ty pak musíme odstranit prostřihem. V tom místě, které hodláme odstranit, musíme uvidět, případně i uslyšet něco jiného, a protože přehrávání natočeného materiálu je něco jako meditace, začínají se nám samy od sebe*

*v místech nutných prostřihů objevovat jiné, dříve natočené či ještě nenatočené obrazy a zvuky, které můžeme dotočit a vložit.*<sup>10</sup>

Do filmu jako do syntetického díla tedy vstupuje několik autorských subjektů - režisér, scenárista, střihač, zvukař atp. Neopomenul bych ale v žádném případě ani vstup dalšího důležitého autorského subjektu takzvaně z druhé strany, tedy televizního diváka. I ten má obří podíl na výsledném filmu. Jestliže se několik autorských subjektů na straně tvůrčí pokouší dosáhnout výsledné objektivnosti, divák si ji opět zesubjektivizuje. Při výrobě dokumentu pracuje několik filtrů, přičemž ten poslední je v samotném divákovi. Whisky se také několikrát filtruje přes dřevěné uhlí, a pak čistý výsledný produkt zraje v sudech. V tomto případě je sudem divák, ve kterém zraje film, jenž zhlédl.

Jan Špáta například popisuje svůj vstup do dokumentárního filmu v knize Okamžiky radosti. V ní je úvaha režiséra-kameramana v jedné osobě. Podle Špáty kameramana okouzlují prchavé okamžiky světelných proměn, krása barevných odstínů, proměnlivost povětrnostních nálad a v neposledním okamžiku i lidská tvář a její proměny. Svůj problém vidí právě v tom, že pozoruje svět kameramansky, a proto nedokáže odhadnout, zda to, co vidí on, mohou vidět i ostatní. Často se sám Špáta proto setkával s tím, že lidé v jeho filmech objevili prostředí i lidi jinak, z jiného úhlu, než jak je viděl on, nezdědka díky filmu objevili novou krásu, i přes to, že v tom prostředí a s těmi lidmi žili celý život.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Vachek, K.: Pseudomodlitba, o rozdvojení mysli, profesorská přednáška ze dne 22.9.2006, [www.famu.cz](http://www.famu.cz)

<sup>11</sup> Špáta, J., Štoll, M.: Okamžiky radosti, Malá Skála, Praha, 2002

### III. Zkreslená realita

Dokumentární film lze podle mě přirovnat k výtvarnému umění a to především ke směru zvaného kubismus. Jeden z nejvýznamnějších představitelů kubismu, Pablo Picasso, zosobňuje větev, která je definována jako analytický kubismus. Ten láme povrchy a popisuje odrazy světla. Sám Picasso pak studuje objekty, které se pod jeho přísným pohledem rozkládají na neznámé novotvary, znovuobjevuje realitu ve všech aspektech obsahu a prostoru. Obraz se pro něj stává předmětem sám o sobě, a proto Picasso soustředí všechny svoje síly a schopnosti na přepsání výrazu nových forem. V roce 1912 je ohlášen začátek nové fáze kubismu, tzv. syntetického kubismu. I Picasso do svých obrazů začíná přidávat výstřižky z novin a skládá celou kompozici z nových kombinací materiálů a barev. Dosahuje tak zrealnění a kubismus nově podléhá kouzlu opravdovosti a spojení dvou světů. Syntetický kubismus tedy již dříve rozložené tvary dává zase dohromady, čímž vytváří novou realitu, která přešla několika fázemi proměn. Takto podle mého názoru vzniká i dokumentární film.

Jak jsem již uvedl v kapitole Schopnost zachycení objektivní reality, v počátcích byl dokumentární film nositelem informace o nepoznaném, o nových světech. Postupem času a "zmedializováním" téměř celé planety mizí nepoznané z hlediska geologického a geografického. Dokument jde tedy cestou Dzigy Vertova. Mantinely, které si nastaví on sám svojí obrazovou vyčerpatelností, musí překonat tím, že nejde do šířky, ale do hloubky. Zobrazuje neviditelné.

Abstraktním pohledem na realitu, zobrazováním lidských vlastností, vzniká alegorický obraz světa. Dochází tedy k určitému zkreslení reality. Rozlišovat bychom ale měli mezi zkreslováním záběrů „vnitřních“ a „vnějších“. Tedy mezi zkreslováním toho, co vyplývá ze zobrazeného, a toho, co je přímo zachyceno kamerou. Dojde-li ke zkreslení vnějšího záběru tím, že ukážeme jen nově natřenou fasádu rozpadlého domku Potěmkinovy vesnice, ještě nutně nemusí tento záběr znamenat nebezpečí ve smyslu klamání diváka. K tomu dochází až při zkreslování vnitřního záběru, kdy už divák není schopný prohlédnout past, do které je chycen. Dost často se v této souvislosti hovoří o vyváženosti pořadu. Do divákova filtru, kterým

vstupuje do pořadu svým autorským subjektem, jsou udělány úmyslně či neúmyslně větší díry, kterými bez jeho vědomí prochází vizuální i nevizuální podněty. Právě ty zkreslují jeho subjektivní nazírání. U zmíněného zachycení Potěmkinovy vesnice bychom například diváka přesvědčovali, že rozpadlému ale nově natřenému domku v žádném případě nehrozí zborcení.

Graeme Burton ve svém Úvodu do studia médií upozorňuje, že je třeba již předem počítat s tím, že v každém mediovaném materiálu je zpravidla celá řada možných (záměrných i nezáměrných) sdělení, které v úhrnu tvoří několik rozpoznatelných potenciálních významů. A nemusí jít nutně jen o dokumentární film, V médiích se objevuje a nabízí mnoho významů, které mohou, ale nemusí být záměrné. Stejně tak i jedno číslo časopisu, jeden pořad v televizi či rozhlase, popřípadě jeden obraz můžou nabídnout celou řadu sdělení. Záleží ale také na tom, jakým způsobem je sdělení v určitém mediovaném textu zpracováno. Může totiž dojít k tomu, že příjemce, v našem případě divák, si z nabízených poselství vybere pouze jedno, a podobně také pouze jeden z nabízených významů.<sup>12</sup>

Jako příklad uvedu dokumentární film režiséra Jaroslava Večeří, k němuž námět a scénář napsal Martin Červenka. Jmenuje se Ztroskotanci a samozvanci po třiceti letech a byl odvysílán v rámci dokumentárního cyklu Ta naše povaha česká. Jeho podtitul - Byli signatáři Charty 77 hrdiny a antichartisté zbabělci? – nabízí zamyšlení nad touto otázkou, avšak film je v tomto ohledu podle mého názoru velmi nepřesvědčivý. Ve filmu totiž hovoří převážně signatáři Charty 77 jako Vlasta Třešňák, Marta Kubišová a další, kteří jsou vůči antichristům docela vysazeni. Hovoří se zde o zbabělcích a lidech, kterých není hodno si vážit. Jako „oponentí“ vystupují ve filmu například František Ringo Čech, z jehož výpovědi není patrné, zda podepsal Antichartu, či ne. Nakonec ve filmu zazní, že Ringo Čech Antichartu podepsal, ale samotné potvrzení jeho podpisu není nikde řečeno explicitně, je tak skryto mezi dalšími sděleními, že vyznívá do prázdna. Dalším představitelem těch, kteří měli Antichartu podepsat, je ve filmu Vítězslav

---

<sup>12</sup> Burton, G., Jiráček, J.: Úvod do studia médií, (Barristel & Principal, Brno 2003)

Jandák. Ten sám říká, že ji vlastně nepodepsal, ale ne proto, že by byl tak statečný, ale proto, že se těsně před podpisem opil v kavárně Slávia, a proto se k podepisování Anticharty nedostavil.

Celý film je protkán archivními záběry. Zde je jako vrcholné číslo propagandistické kampaně natočeno Setkání představitelů uměleckých svazů v Národním divadle v Praze 28. ledna, na kterém došlo k podpisu Anticharty, a také záběry z 6. února, kdy se ke svým kolegům na setkání v Divadle hudby svými podpisy připojili také představitelé populární hudby. Explicitně jsou zde zobrazeni představitelé umělecké obce (Jan Werich, Jiří Somr, Radovan Lukašský, Karel Gott, Jitka Moravcová a další). Z těch žijících v dokumentu nikdo nedostal prostor k tomu, aby měl možnost se vyjádřit, proč Antichartu nepodepsal. Je možné, že nikdo z oslovených promluvit nechtěl, ale v tom případě by mělo v dokumentu zaznít, že odmítli, to se nestalo. Jak tedy může po shlédnutí dokumentu znít odpověď na otázku - Byli signatáři Charty 77 hrdiny a antichartisté zbabělci?<sup>13</sup>

Osobně se domnívám, že v tomto filmu je patrná nevyváženost a tezovitost dokumentu. Jaký rozsudek může vynést porota složená z diváků, když obhajoba chybí?

---

<sup>13</sup> Večeřa, J.: Ztroskotanci a samozvanci po třiceti letech, Česká televize, Televizní studio Ostrava, 2006

#### IV. Neopakovatelnost okamžiku

Dokumentárnímu filmu podle Breschanda nejde o rozluštění skrytého významu, ale o intenzivní zážitek vnímání. Filmař je uprostřed situací a okamžiků, které se neustále učí zachytit. Dokumentarista se musí umět do problému ponořit, splynout s prostorem, být neviditelný pro své okolí, stát se natáčeným. Jen tak může zachytit situace zevnitř, ne jen povrchně. Podle jeho vize filmová řeč jednoho dne odmítne veškerý komentář a bude vycházet pouze ze záběrů kamery připravené zachytit svým objektivem i nejnepatrnější chvíli.<sup>14</sup>

Opět se mně zde nabízí přirovnání natáčení dokumentárního filmu k lovu. Konec konců v angličtině se natáčení filmu překládá jako shooting (střelba, honitba). Lov ale v tomto případě nepředstavuje nahánění divoké zvěře, ale naopak ochočení si kořisti. Dokumentarista tedy nepředstavuje lovce v pravém slova smyslu, ale spíš krotitele divoké zvěře, která si ponechá svoji divokost, dravost, nepředvídatelnost, ale přitom trpí částečnou ztrátou svobody a novými povinnostmi, třeba že tu a tam proskočí hořícím kolem.

I když se dokumentaristovi tento lov podaří, nemá ale vyhráno. I ten nejkrásnější a nejpůsobivější záběr totiž, pokud bude použit na nesprávném místě, ztratí na své váze. Struktura a načasování jsou klíčové podobně jako u hudební skladby. Pokud tato má pasáže uklidňující, které připravují půdu pro průbojný a energický refrén, tento pak může nastoupit v celé své kráse a nehrozí mu, že bude utopen. Ze skladby se tak nestane přehršle tónů a hluků, které refrén skryjí do jednoho homogenního hlučného toku. I dokument by měl přebírat klasickou strukturu vyprávění, v níž se může zachycený vzácný okamžik správným zasazením a načasováním rozvinout v nezapomenutelný.

I hraný film je sledem neopakovatelných okamžiků a každý hraný film by tak mohl být dokumentárním filmem zachycujícím osoby, herce, kteří jsou uváděni do situace popsané ve scénáři. Herci reagují na režisérské pokyny,

---

<sup>14</sup> Breschand, J.: Le documentaire: l'autre face du cinéma. Cahiers du Cinéma – Etoile, Paris 2002. Překlad Marta Fialová.

ale ve skutečnosti jsou oni sami vlastně pouze osobami, které provádí své zaměstnání.

Film, který mně vytanul na mysl v souvislosti se silou záběru a zachycením okamžiku je dílo maďarského režiséra Róberta Laktose Moszny. Je to snímek zobrazující budování sídliště, které počalo v osmdesátých letech minulého století. Soukromé domy, jenž stály na místě budoucí výstavby, byly zbourány a lidé většinou proti své vůli vystěhováni; mezi nimi byla i rodina Moszných. Jediný, kdo neodešel a postavil se tak proti všem, je jeden z jejích členů, Jozsef Moszny. Starý muž stále žije v rozpadající se chalupě, své krávy pase mezi paneláky a vede soukromou válku s úředníky, kteří mu udělují pokuty za zdevastovaný trávník. Po telefonu ještě sice bojuje za svoji spravedlnost, ale už připouští obavy a to, že vše špatně skončí. Bojí se, že až se začne napouštět nádrž vedle jeho pozemků, přijde o dobytek i dům. A na rozdíl od ostatních zůstane bez náhrady. Josef Moszny je v centru panelového sídliště, ale je uzavřen do vlastního světa, skrze nějž se zdá vše kolem směšné. Sám Moszny je paradoxně nad věcí, alespoň pokud jde o reakce okolí. Nic si nedělá z toho, že je terčem posměchu a nadávek.

Tento snímek o muži na periferii moderního světa natáčel režisér dva roky v Kolozsvaru, městě, v němž se mluví maďarsky a rumunsky. Moszny nakonec musí krávy a telata prodat. Patří ke generaci, která už nemůže začít nový život, a my víme, že starý muž už nemá odkud znovu začít, jak pokračovat.

Snímek trvá čtyřicet minut a během celé této doby se téměř vůbec nemluví. Obrazové vyjádření je dostačující na pokrytí celého příběhu a je v konečné fázi mnohem působivější a silnější, než kdyby se odehrávaly situace ve výpovědi. Dokument obnažuje materiální nouzi a ukazuje bezmoc. Nic nezduvodňuje ani neobhájuje, nehledá vysvětlení nebo příčiny, jen podává svědectví o situaci, kdy člověk už nemá na výběr.

Sílu obrazu, který pro mě svojí výmluvností řekne celou podstatu filmu, dokresluje například záběr, kdy starý ohnutý muž schází mez, když žene krávy na pastvu. Jeho černé ohrnuté gumáky se patami zarývají do zelené rozmoklé trávy, zatímco muž se zvenčí přidržuje zábradlí schodiště. Schází vedle betonových schodů, ale nevyužije jich, i když by byla jeho cesta po nich mnohem pohodlnější. Jde vně. Ukazuje to muže, který jde naučenou

cestou, kterou chodí několik desítek let a neovlivní ho ani nové moderní výtobytky. Ukazuje to jeho vzdor a neochotu se podřídít, jeho neoblomnost a „neúplatnost“.<sup>15</sup>

Podářilo se zde zachytit neopakovatelný, výmluvný a vševysvětlující okamžik. Specifický postoj k okamžiku, jeho neopakovatelnosti a vnímání má například i Karel Vachek. Ve své profesorské přednášce určené studentům FAMU popisuje způsob své práce, při níž prý nikdy neexistoval scénář. Už když točil film *Moravská Hellas*, tak vlastnoručně předem napsaný scénář zahodil. Dialogy, které napsal, ho totiž údajně nudily. Tvrdí, že nepotřebuje scénář, film má podle něj zůstat živým útvarem, který reaguje na vesmír, počasí, na stav společnosti, na stav myšlení jednotlivých aktérů, na každé „ted“ v jeho hlavě. Tuto reakci podle něj vázání se předem napsaným scénářem vylučuje.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Laktos, R.: *Moszny*, 2005, Maďarsko

<sup>16</sup> Vachek, K.: *Pseudomodlitba, o rozdvojení mysli*, profesorská přednáška ze dne 22.9.2006, [www.famu.cz](http://www.famu.cz)

## V. Dokumentární film jako teze

Při popisu stavu české kinematografie slýcháme z mnoha stran, že po roce 1989 se s nově nastolenou „svobodou“ a rozšířením obzorů paradoxně vytratila témata. Já si myslím, že témata jsou pořád tatáž a ještě přibyla nová, ale způsob zpracování se zploštil. Před rokem 1989 byla jediným nepřítelem číslo jedna totalita. Zlo bylo všem dobře známé, byl to režim, komunismus, jeho představitelé. Na totalitu, kterou vytvářeli a udržovali při životě, se dalo svalovat veškeré neštěstí. Proto když se točily filmy (hrálo divadlo, skládaly písně, psaly knihy či vytvářelo jiné zprostředkované sdělení) vyžadovalo to užití určitých kódů, aby tak explicitně nebyly vyjádřeny těžkost a dopad doby. Způsob vyjadřování tak byl mnohem rafinovanější, ale divák byl také mnohem ochotnější dekodovat umělecké sdělení tak, aby uměl jinotaje přečíst.

Jestli by se dnes měl hledat společný nepřítel číslo jedna, byl by jím zřejmě nedostatek financí. Jenže na koho ukázat jako na hlavního viníka finanční krize? Kdo je to? Je to vláda? Pokud ano, mám na činech viníka vlastní vinu, sám jsem si ji totiž zvolil. Je to demokratický systém? I u něj je problém, sám jsem si ho “vycinkal” klíči na náměstí. Trochu nadneseně by se tak dalo říci, že v dnešní době je nepřítelem číslo jedna člověk. Jsem jím já sám.

Hlavním tématem už proto není člověk kontra nesvoboda a totalita, ale člověk kontra vlastní já. Zmizela neviditelná ale všemi hmatatelná klec, společný vnější viník a tvůrce limitů a omezení. A vlastní já se obviňuje velmi těžko. Proto podle mého názoru i zpracování tématu zpovrchnělo. Čím hlouběji se totiž jde, tím víc člověk vidí své vlastní já jako viníka a tvůrce svého bytí.

Věra Chytilová se o hledání tématu jako takového zmiňuje v knize Sametová kocovina. Téma podle ní leží na ulici. Už ti, kteří téma hledají, jsou sami tématem. *„Všecko je téma. Jenomže je nic nezajímá, rozumíte? Já to vidím ve škole. Prostě vařej z vody nebo dělaj něco jako Tarantino, to by chtěli. Ale vůbec nemají co říct! Nevědí, neznají nic. Nečtou noviny,*

*nezajímají se o nic, nevidí.*<sup>17</sup>

Skepticky se o dnešní generaci filmařů vyjadřuje i Drahomíra Vihanová. Ta ve výše zmíněné knize říká následující: „*Samozřejmě se to nemůže brát úplně kategoricky, ale my jsme chtěli, a tím byly poznamenaný i filmy šedesátých let, my jsme chtěli něco říct. A byli jsme si vědomi jisté zodpovědnosti, kterou člověk nese, když dělá film. Kdežto dneska to u studentů necítím. Něco natočej a je jim to putna. Nezajímají se příliš o to, jestli to je jejich výpověď. Ta zodpovědnost, že když něco natočím, že za tím filmem musím stát, že jsem to já, ta u nich není.*“<sup>18</sup>

Mám-li reagovat na tvrzení o neochotě dnešních autorů postavit se za vlastní výpověď, může být podle mě klíč v minulosti. Jestliže za totality se někdo stavěl proti režimu a metaforicky poukázal na klec, stal se do jisté míry hrdinou své doby, protože dával v všanc svoji kariéru, riskoval vězení a konec konců nedával všanc jen sám sebe, ale také třeba své rodinné příslušníky. To dnes neplatí, pokud někdo poukáže na neduhy dnešní doby, hrdinou se nestane.

Ve sborníku z teoretického semináře Dokumentární film jako odraz doby, se lze dočíst, že mnozí autoři a teoretici hovořili už od poloviny sedmdesátých let 20. století o krizi dokumentárního filmu. Ta podle nich pramenila z obav o vyčerpání jeho možností, z nahrazení dokumentu televizní publicistikou. Tato obava se shodou okolností projevila v období, kdy došlo ke složitým společensko historickým změnám a proměnám. V té době docházelo ke zproblematizování všeobecných i konkrétních otázek a problémů, každé téma se začalo zkoumat z více hledisek a souvislostí. Zobrazované problémy a situace se začleňovaly do mnohostranných kontextů a to i v případě, kdy se věci jen těžko pojmenovávají a ono pojmenování je mnohdy jen jejich zjednodušením.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Buchar, R.: Sametová kocovina, Host, Brno 2002, str. 64

<sup>18</sup> Buchar, R.: Sametová kocovina, Host, Brno 2002, str. 122

<sup>19</sup> Mihálik, P. (VŠMU Bratislava): Dokumentární film jako odraz doby, (Zborník z teoretického seminára), Osvětový ústav v Bratislavě, 1987

Krise témat a neschopnost promlouvat filmem může mít za následek tvorbu dokumentárních filmů, které jsou autorovou tezí. Autor chce filmem nejen promlouvat, ale chce také, to co říká ve filmu potvrdit a vyvrátit možné spekulace o vyznění snímku. Pokud se režisér rozhodne dokumentárním filmem dokázat svoji tezi, dokáže ji a bude přesvědčivá. Přesvědčivost bude ještě umocněna takzvanou důvěryhodností dokumentárního filmu, který stojí na základech skutečnosti a pravdivosti.

Autor často ukáže jen jednu stranu mince anebo odhalí i druhou stranu, ale jen velmi mlhavě a matně. Není to zkreslení reality jako takové, protože všechny výpovědi i obrazový materiál jsou pravdivé, někdy i podložené několika nezávislými zdroji, ale stejně směřují k jedinému cíli – dokázat autorovu tezi. Můžeme tedy říct, že výsledek je pak nevyvážený a absentuje zde pohled z více stran. Příkladem může být například Moorův *Fahrenheit 9/11*.

## VI. Michael Moore: Fahrenheit 9/11

Michael Moore není českému divákovi úplně neznámý. Natáčí v USA angažované dokumentární filmy, jejichž úkolem je podstrčit divákovi vlastní názor na danou problematiku. Je podle mě typickým tvůrcem tezovitého dokumentárního filmu. Ale o tom podrobněji později.

Pokud se mám věnovat filmu Fahrenheit 9/11 od Michaela Moora, je podle mého názoru důležité se nejprve šířeji zmínit o vnitřní struktuře filmu, takzvané monologické struktuře. Ta je jedním z několika možných nastavení paralelní struktury filmu, autora a tématu. A právě s její pomocí lze podle mě již zmiňovaný snímek lépe charakterizovat.

Jan Gogola mladší monologickou strukturu blíže charakterizuje ve své magisterské práci. Podle něj se vnitřní struktura snímku obecně skládá hned ze dvou struktur, primární a sekundární. Sekundární strukturu přitom vytváří sám autor a jeho pojetí tématu. U monologické struktury ale autor ve své sekundární struktuře nijak nevybočuje ze struktury primární, obě se ocitají na jedné straně hranice: „....autorské pojetí vytváří sekundární strukturu, například portrét, a pohybuje se přitom stále uvnitř struktury primární tedy v tomto případě v určité dané představě o portrétovaném. Sekundární struktura sice představuje modifikaci struktury primární, ovšem bez toho, že by autor přesahoval hranice svého zformulovaného východiska. Autor nezpochybňuje, nevyvolává dění, pohybuje se na prostoru naplánované výšeče, neusiluje o polohu jiného kontextu.“<sup>20</sup>

Podle Gogoly pak nastává jakási monologičnost díla jako takového, jeho jednotlivosti totiž směřují k jednotnému celkovému vyznění.

Film Fahrenheit 9/11 Michaela Moora je myslím dobrým příkladem této monologičnosti a současně i tezovitosti dokumentárního filmu. Jde totiž o film, který nedává mnoho možností a příkladů, jak se na něj dívat. Tento film má jediné možné vyznění. Vyznění, ke kterému režisér směřoval a které se mu povedlo ukázat.

Jiří Jírovec ve svém článku Zamyšlení nad filmem Fahrenheit 9/11

---

<sup>20</sup> Gogola, J.: Smrt dokumentárnímu filmu!, teoretická diplomová práce, [http://www.amu.cz/?c\\_id=435](http://www.amu.cz/?c_id=435)

uvádí, že film ho nijak nepřekvapil. Pro člověka, který má nějaké vlastní názory, ve filmu nebylo nic obohacujícího, nového ani překvapivého. Vidí ve filmu jen audiovizuální prezentaci, která ničím nepřekračuje haškovské meze mírného pokroku v mezích zákona. Jírovec poukazuje také na fakt, že Moore si dal velký pozor, aby snímek nevyzněl protiamericky. Veškeré informace, které jsou ve filmu k vidění, jsou totiž převzaté z jiných sdělovacích prostředků. A co je s podivem, ve snímku chybí jakákoliv zmínka o Izraeli, aby byl snímek politicky korektní.<sup>21</sup>

Úvodní pasáž filmu tvoří rámec amerických prezidentských voleb, ve kterých vítězí za zcela nejasných událostí George Bush. Začínáme záběrem na ohňostroj, pak švenkem na pódium, kde se raduje Al Gore se svými přívrženci. Trochu překvapený, trochu patetický, ale přesto nedůvěřivý hlas se ptá: „Byl to všechno jenom sen?“ Hlas dále popisuje, co vidí na obrazovce on a co vidí divák, přičemž svým zabarvením i samotným popisem dává znát, jak se bude celý dokumentární film vyvíjet. Trochu zaraženého De Nira označuje za taxikáře, Steve Wondra, který se kymácí ze strany na stranu ve svém životním rytmu slepoty, nazve veselým chlapíkem. „Byl to jen sen? Nebo skutečnost?“ Pokračuje hlas.

Další minuty snímku přibližují trochu neobvyklý nástup George Bushe, jenž popisuje již zmiňovaný hlas. Do podkresu při tom zní banjo, takže nevíme, jestli se opravdu ocitáme v některé z ranných filmových hollywoodských grotesek, anebo skutečně až v roce 2000, jak je nám přednášeno. Prostřednictvím ukázek především ze zpravodajství a tiskových konferencí je sestřihána koláž, která diváka informuje o tom, že Bushovi vlastně pomohla k vítězství malá dezinformace puštěná do médií skrze neomylnou televizní stanici Fox. Dezinformace obsahovala zprávu, že Al Gore vyhrál i ve státě Florida, a tak vyhraje celé volby. To se později ukáže jako nepravda a z ničeho nic je najednou favoritem Bush. Dále se divák dozví, že žena, která má na starosti přepočítávání všech volebních lístků, je právě z Bushova volebního týmu. A co je ještě více alarmující, je skutečnost, že ústavní soud už rozhodl o zvolení George Bushe prezidentem, takže ani

---

<sup>21</sup> Jírovec, J.: Zamyšlení nad filmem *Fahrenheit 9/11*, <http://www.blisty.cz/art/19067.html>

nové přepočítávání hlasů by Al Gorovi nepomohlo. „Byl to jen sen?“, pokračuje stále hlas, „Ne, to se opravdu stalo?“

I tato poněkud popisná pasáž naznačuje, jak se bude celý dokumentární film dále odvíjet. Máme zde hlavní zápornou postavu a lze tušit, že cílem bude ukázat kontext současných Spojených států amerických a nejpálčivější americké problémy poslední doby, tzn. 9. září 2001 a válku v Iráku.

Michael Moore používá ironický komentář, který je v některých případech velmi nekompromisní. Je to zejména v pasáži, kde je Georg Bush ve škole a dozví se od svého asistenta, že země je napadena teroristy (je to právě v den útoku na Ground Zero, tedy 9. září 2001). Bush je naprosto bezradný a v jeho očích je vidět až úzkost. Komentář nás ale nenechá ponořit se do ztotožnění se a uvědomění si situace v plné síle. Co může dělat člověk v této situaci? Co já bych dělal v této situaci? Co je v této situaci ode mě očekáváno? Kdepak, k tomu není čas. Hlas nás nabádá, vede nás k docela jiným myšlenkám. „Nevěděl, co má dělat. Nikdo mu neřekl, co má dělat. Pokračoval s dětmi ve čtení knížky – Můj miláček koza.“ Až do této chvíle lze komentář vnímat snad jen jako popis toho, co je ze záběrů zřejmé, jen je to díky komentáři vyřčené nahlas. A díky tomu dostává tato situace tragikomický nádech. Jenže hlas pokračuje: „Jak Bush seděl v té Floridské třídě, přemýšlel, že možná mohl častěji ukázat nějakou činnost, že si měl dát aspoň jednu schůzku se šéfem protiteroristické skupiny nebo možná uvažoval, proč zkrátil rozpočet protiteroristické skupiny FBI...“ V této podobě je komentář již manipulativní. Působí zde jako vnitřní hlas osoby snímané, což může být zcela zavádějící a posměšné, je to i vtíravé.

Ironický tón, který se nese celým dílem, je podporován i výběrem hudby. „We gotta get out of this place...(*Musíme odsud vypadnout...*)“ zní do záběru vzlétajícího letadla, když se dozvíme, že čtyři dny po útoku na Twin Towers odletěla ze země Bin Ládinova rodina. A Moore si rýpne i dále. Na letišti je záběr zpěváka Rickyho Martina, který měl pokračovat na své hudební turné, ale komentář situaci popisuje: „...ani Ricky Martin nemohl odletět, nikdo... krom Bin Ládinovy rodiny...“ Dalo by se říct, jak k tomu takový Ricky Martin přijde. Nebo je to zvýraznění bezvýchodnosti situace? Má však Ricky Martin takové postavení, které by v divákovi mělo vyvolat

pocit, že kdy ani Ricky Martin nemůže vyjet, tak to jde opravdu o velmi tvrdé opatření?

Dalším příkladem je ve filmu použitý text písně: „Every body here we go, cmon party people, put your hands in the air... (*Všichni, co jsme tady, jdeme společně, no tak lidi, zvedněte ruce nad hlavu...*)“ zpívá se, zatímco na obraze pochoduje rozběsněný islámský dav, který ve vzduchu mává zbraněmi.

Celý tento dokumentární film mně chvílemi připadal jako bývalý pořad České televize „Stalo se“. Georg Bush je zde ukázán prostředky televizního média, ale bez jakéhokoliv kontextu. Je zesměšňován a jeho výroky jdou proti linii Moorovy pravdy, respektive jsou použity tak, aby podpořily jeho tezi „Za všechno špatné může Bush“.

Můžeme chápat Moorovu empatii k Bushovi, hned na začátku Moore zmínil, že v troskách jedné z budov, do které 9. září 2001 narazilo letadlo, umřel jeho blízký přítel. Otázkou ale je, zda tento způsob je legitimní. Zda není zneužito dokumentárního filmu k osobní potřebě „někoho odrovnat“. Moore se snaží ukázat kontext, chce Američanům otevřít oči, ale dělá to způsobem, který ve filmu sám kritizuje. Používá polopravdy, ukázky z novinových článků, v nichž jsou zvýrazněné jen pasáže zapadající do scénáře a celkového vyznění. Pomocí neúplných útržků z tiskových konferencí, televizního zpravodajství a jejich zpracování se vydává stejnou cestou jako ti, proti nimž brojí.

Zásadním momentem v dokumentárním filmu je pasáž o zastrašování občanů médii. Tento motiv se objevil i v předešlém filmu Michaela Moora *Bowling for Columbine*. Moore se zde na okamžik odklonil od satana Bushe a naznačil zde zajímavou teorii, kdy média a vláda systematicky pracuje se zastrašováním. Obavy, které takto vyvolávají, totiž určitým skupinám přináší zisk. Lidé se v situacích, kterým dostatečně nerozumí a ve kterých se ztrácí, přiklání ke svému vůdci, ten je totiž „provede Mrtvým mořem do bezpečí země bez teroristů“. A jeho následovatelé jsou proto naprosto odevzdaní, díky kýženému světu nabízejícímu život bez teroristů a jejich útoků jsou odevzdaní takřka k čemukoliv.

Pochybnosti o Moorově postupu rozhodně nemám jako jediný. Režisér si svým přístupem vysloužil i řadu velmi ostrých reakcí. Například v článku Davida Kopela 59 lží dokumentu Fahrenheit 9/11 se dozvídáme, že tento film je "pokroucená, hanebná, paranoidní a opovrženíhodná pohádka". Kopel v něm poukazuje na chyby a lži, které se ve filmu objevily. Pro lepší představu zde uvedu první tři body, které autor článku zmiňuje:

1. Moorem zobrazované Goreovo "vítězné" shromáždění není předkládaným slavením vítězství na Floridě, protože shromáždění se konalo ještě před tím, než byly volební místnosti vůbec otevřeny.

2. Jako všechny další televizní stanice, i FOX mylně prohlásil, že Gore zvítězil na Floridě. První stanice, která tuto informaci vzala ale zpět, byla CBS, ne FOX!

3. Šestiměsíční studie konsorcia hlavních vydavatelů novin prokázala, že Bush by byl vyhrál na Floridě po přepočtu hlasů podle kteréhokoliv pravidla. Tedy i podle toho, o které Gore usiloval u soudu a které nebylo připuštěno s odkazem na už vydané rozhodnutí ústavního soudu...<sup>22</sup>

Z výše uvedených citací je zřejmé, že tento dokumentární film je jakousi hrou na pravdu. Lžou nám obě strany a my jsme někde mezi jejich nepravdami, ve lžích se topíme a neumíme si vybrat tu menší z nich. A když si vybereme, nevíme, jestli to, co jsme si vybrali, je opravdu tím, čeho bychom se měli držet. Argumenty nám jakoby protékají mezi prsty. Zde je patrné nebezpečí „uvěřitelnosti dokumentárního filmu“. Čemu jinému se v televizi dá věřit, než právě dokumentárnímu filmu?!

Rád bych se na tomto místě dotkl sekvencí, které Mooreův film dělají velmi dobrým a které by podle mého názoru byly mnohem silnější a údernější než samotná groteska o Bushovi, která je ústředním tématem snímku.

Dříve než to udělám, odkázal bych ještě na „tekutost“ filmu, kterou popisuje Jan Gogola ve své magisterské práci. Jako první bod v ní popisuje tekutost materiální. Tato tekutost se týká spíše výrobního procesu, tedy úkonů od osvětlení filmového materiálu až po laboratorní zpracování. To, co na tomto procesu je podle něj tekuté, je nevyzpytatelnost chemicko-

---

<sup>22</sup> Kopel, D.: 59 lží dokumentu Fahrenheit 9/11, [http://neviditelnypes.zpravy.cz/film-59-lzi-dokumentu-fahrenheit-9-11-drh-/p\\_zahranici.asp?c=A060913\\_114017\\_p\\_zahranici\\_wag](http://neviditelnypes.zpravy.cz/film-59-lzi-dokumentu-fahrenheit-9-11-drh-/p_zahranici.asp?c=A060913_114017_p_zahranici_wag)

fyzikálním tokem. Je to i jistý druh nevyzpytatelnosti výsledku filmu, který pak vidíme na plátně. Výsledek se totiž může lišit od toho, co se nám odehrávalo v hlavě při čtení scénáře, ale i od toho, co jsme viděli při samotném natáčení a posléze ve střížně. Zde se tedy stává režisérem sám materiál.

Další druh tekutosti je podle Gogoly tekutost štábu. Respektive neschopnost odhadnout, jakým způsobem se bude realizovat myšlenka filmu, záměr režiséra skrze štáb. Je to tedy představa, která se nedá kočírovat stoprocentně podle původního záměru, protože do výroby filmu vstupuje několik subjektivních autorit.

Třetím druhem tekutosti je tekutost audiovizuality. Tedy rozdílnost mezi tím, co je ve scénáři, a dílem, které opravdu vznikne. To je příkladem značné části dokumentárních filmů, které nemají scénář a u nichž ani sami autoři často dopředu nevědí, co ve finále natočí.

Čtvrtým a posledním druhem tekutosti je tekutost smyslu díla. Tato tekutost se projevuje ve vztahu myšlenka obsažená v díle a myšlenka nebo pocit, který vyvolá v divákovi. Tato divácká reakce může být naprosto odlišná od záměru autora.<sup>23</sup>

Film Fahrenheit 9/11 má podle mého názoru dva okamžiky tekutosti. K prvnímu dochází, když Michael Moore stojí před Saudsko Arabskou ambasádou a přichází k němu ochranka, která se štábu ptá, co tam jeho členové dělají, o čem točí... Zde je situace, kterou režisér ani štáb nepředpokládal, vznikla spontánně. Režisér je zde najednou v roli zpovídáného. Struktura filmu je narušena a divákovi je tak umožněn pohled do „kuchyně“ štábu.

Je to oživující moment, který Michael Moore převede zpět do tezatovitosti svého díla. Konkrétně v situaci, kdy Moore ukazuje na ambasádu a ptá se ochranky: „Myslíte, že něco chystají? Že by mohli dělat potíže?“ Člen ochranky se chvíli rozhlíží a pak odpovídá: „K tomu se vyjadřovat nebudu.“ Michael Moore to ale nenechá v mezích nevyřčeného a reaguje: „Dobře, budu to brát jako ano.“ V tomto místě je dialog ukončen. Kdyby Moore nechal člena ochranky s tím, že se nechce vyjadřovat, divák by z jeho reakce a odpovědi vyčetl odpověď sám. Tím, že Michael Moore dodal své

---

<sup>23</sup> Gogola, J.: Smrt dokumentárnímu filmu!, teoretická diplomová práce, [http://www.amu.cz/?c\\_id=435](http://www.amu.cz/?c_id=435)

„Budu to brát jako ano“, dal divákovi přesný pokyn, jak má situaci brát.

To podle mě může být kontraproduktivní, protože divák se může cítit ponížen. Může se sám sebe ptát Copak mě má za vola? Co mi to podstrkuje? atp. Tato situace ve svém celku ukazuje, jak je celý film tvořen. Michael Moore v celém filmu klade otázky, na které si sám odpovídá. Divák se tak dívá na jakousi one-man show, se kterou se ztotožní tak, jak je, anebo ji odmítne. Odmítnutí ale může být velmi složité, protože důkazy, které jsou pro ražení Moorovy teze použity, jsou velmi uvěřitelné, navíc pocházejí ze seriózních zdrojů (televizní zprávy, články z novin, vládní dokumenty, tiskové konference...). Jde jen o to, jestli nejsou vytrženy z kontextu. A právě na to poukazuje výše zmíněný Kopelův článek 59 Iží dokumentu Fahrenheit 9/11).

Tekutost filmu se objevuje ještě v další scéně, v níž Michael Moore nejprve sdělí, že z 535 reprezentantů kongresu má pouze jeden svého syna ve válce v Iráku. Stojí ještě s jedním válečným veteránem před budovou reprezentantů a zjišťují, kolik členů kongresu se jim podaří přesvědčit k tomu, aby poslali své děti do války. Tato scéna vyjadřuje vše. Ukazuje pány kongresmany, kteří sice kážou vodu, ale pijí víno. Není třeba používat články z novin, Bushe, který koktá nebo mluví o tom, jak se rýpe v zemi a hledá brouky, jako je tomu v začátku filmu. Scéna přesně odhaluje, jak se Michael Moore snažil ukázat postupy ironie a „propagandistického týdeníku“.

Dalším silným místem dokumentu je sekvence, která je natočená v Iráku. Vojáci, kterým je mimochodem mezi osmnácti a tříadvaceti roky, popisují, jak střílejí do lidí. Připodobňují své jednání k videohrám a ještě si k tomu pouští píseň s textem „Burn, burn, burn the mutherfuckers...(Zapalme, zapalme, zapalme ty zkurvysyny)“, kterou slyšíme pod ukázkami mrtvých a roztrhaných těl. Poté hovoří rozváznější z nich, který už ve válčení žádnou hru nevidí, proto, že z blízka už to nevypadá pěkně. Na dálku se střílí ještě relativně dobře, ale když pak člověk vidí následky toho, co spáchal, je to docela tvrdé prozíření. Z této sekvence jde po zádech mráz.

Velmi působivá je také například scéna z útoku na Twin Towers. Celá scéna je ponořená do tmy a z černé obrazovky vycházejí jen zvuky hrůzy. Nejen, že je tato sekvence takto mnohem působivější, ale ještě se propojuje

se scénou, která je u konce filmu, kde americké jednotky zatýkají Iráčany v jejich rodném domě. I tyto obrazy jsou ponořené do tmy a zvuky, které slyšíme, jsou nápadně podobné těm, které na nás křičí na začátku. Nevím, jestli to byl záměr, ale z těchto dvou scén vychází pěkné propojení a vyznění. Vystává zde otázka, v čem jsou Američané vlastně jiní než Iráčané? Kdo je tady terorista?

Velmi silnou je i část, kdy Moore přichází do svého rodného města. Najednou se nám otevírá Amerika tak, jak ji neznáme, Amerika, která nemá nic společného s ekonomickou velmocí. Jsme ve městě, kde je padesátiprocentní nezaměstnanost, a právě zde je ideální podhoubí pro vojenské verbíře, právě sem míří hledat nové vojáky. Lidé zde totiž vlastně ani nemají na vybranou. Sami obyvatelé přirovnávají své domy a ulice ležící v srdci Ameriky k rozbombardovanému Bagdádu.

Další sekvencí, která je prostá karikatury Bushe, jsou záběry z Oregonu. Zde je hranice, kterou lemuje pobřeží oceánu, hlídána jen jedním policistou, který navíc pracuje pouze na částečný úvazek.

Tyto dvě poslední zde uvedené sekvence jsou plné kontrastu. A samy o sobě by měly mnohem větší výpovědní hodnotu. Moore je ale nechává jen tak „projet“. A to je myslím velká škoda, protože to, že se trefuje do Bushe, je jistě odvážné, provokativní, ale také velmi prvoplánové.

Ve filmu také není patrná žádná dějová linie, je to spíše řazení jednotlivých situací za sebe. Jaké má tedy tento film vyznění? Připomíná mi to spojení bulváru, seriózně se tvářícího deníku a geografického magazínu, přičemž bulvár, který se chce nejspíš tvářit jako satira, převládá, což je škoda. Tezovitost filmu, tedy ukázat Bushe jako tvůrce všeho zla, zde překrývá mnohem hlubší témata.

Jiří Jírovec vidí ojedinělost filmu Fahrenheit 9/11 v tom, že je vlastně „nekritizovatelný“. Až výsledek politického procesu, který tento film může probudit americkou společnost, určí, zda Moore filmem něčeho dosáhl. Narozdíl od politických propagandistů Moore ve filmu nenabízí řešení, protože neexistuje v dostatečně zjevné podobě. A ani výzva, která je ve snímku přítomna, totiž nevolit Bushe, není nejspíše řešením americké krize,

ale nanejvýš drobnou záplatou.<sup>24</sup>

V této souvislosti mě napadá, že tento film je vlastně obžalobou. Nedává prostor protistraně, nepracuje s protiargumenty, nenabízí řešení. Kritizuje pouze to, s čím nesouhlasí.

---

<sup>24</sup> Jírovec, J.: Zamyšlení nad filmem *Fahrenheit 9/11*, <http://www.blisty.cz/art/19067.html>

## VII. Michael Moore: Bowling for Columbine

Částečný posun oproti filmu Fahrenheit 9/11 lze podle mě vidět v dalším filmu Michaela Moora Bowling for Columbine. Byť tento snímek prvně zmiňovanému časově předcházela. Na rozdíl od pouhé obžaloby George Bushe ve Fahrenheitovi, se totiž Michael Moore ve filmu Bowling for Columbine zprvu snaží zdánlivě nezaujatě hledat. Najít odpověď na otázku „proč“? Proč ve Spojených státech amerických zemře nesrovnatelně více lidí než v kterékoliv jiné zemi? (explicitně je zde srovnání s Kanadou, Japonskem, Německem, Francií, Anglií...) Co je v americké společnosti pomyslnou roznětkou k tomu, aby tolik lidí řešilo své problémy střelnou zbraní? Michael Moore zde také mnohem více vystupuje před kamerou, čímž se stává hlavní postavou filmu. On sám se ptá, co se to s Amerikou děje.

Právě Bowling for Columbine je podle mě typickým příkladem angažovaného dokumentárního filmu, o němž jsem se na několika místech v této práci už zmínil a jehož úkolem je podstrčit divákovi vlastní názor na danou problematiku. Columbine je střední škola v americkém Littletonu poblíž Denveru, kde 20. dubna 1999 došlo k masakru, při němž dva studenti, Eric Harris a Dylan Klebold, zastřelili 12 studentů. Stačili ještě postřelit 24 dalších žáků a jednoho učitele, a následně obrátili zbraň proti sobě. Amerika byla otřesena a ptala se sama sebe, co s tím?

Mnoho lidí v Americe tehdy začalo volat po lepší kontrole zbraní. I pro Michaela Moora jsou zbraně v tomto snímku ústředním tématem. Ukazuje nám, že ve Wisconsinu je držení zbraní, lov a hra na vojáky oblíbenou lidovou kratochvílí. Poukazuje také na to, že zbraň dokonce můžete dostat i v bance, když si v ní založíte účet. Sám si proto zakládá účet a od manažerky banky obratem dostává pušku. Moore poté navštíví tábor, kde trénuje michiganská domobrana. V ní jsou všichni oděni do maskovacího oblečení, a to včetně mladé ženy, jejíž malé a téměř nahé dítě se batolí kolem. Zde je snaha o podprahové vsugerování nezodpovědnosti těchto lidí naprosto zjevná.

Moore ve filmu poukazuje také na spojitost Wisconsinu s Timothy McVeighem a Terry Nicholsem, kteří později vyhodili do povětří federální budovu v Oklahoma City. Navštívuje Nicholsova bratra, který byl také v této

cause obviněn, avšak údajně pro nedostatek důkazů byl soudem osvobozen. V rozhovoru s ním se neubrání výsměchu, proto, že James Nichols nikdy neslyšel o Gándhím. Moore nám ho představuje jako blázna, co spí s nabitou pistolí pod polštářem. Ve filmu je ponechán i okamžik, kdy James Nichols zcela zjevně nevěděl, jak odpovědět, zaváhal a následně řekl "Můžete to vystříhnout". Moore to ale neudělal, i když scéna sama o sobě není pro film nijak klíčová. Podobná degradace určitých postav se ve filmu objevuje vícekrát (například ve scéně s hercem Charlotem Hestonem, kterého nepřímo obviňuje ze smrti dívky, jež byla zastřelena ale s níž herec osobně nemá nic společného – viz níže), stejně jako ve Fahrenheitovi (viz scéna, kdy Moore shazuje ochranku před ambasádou a kritizuje ji za odpověď, kterou vlastně ani neřekli).

Moore se zkrátka snaží filmem provokovat. Jak jinak vyvolat debatu o nějakém problému, než ukázat problém a následně ho propojit s letargií společnosti, která problém nevidí nebo nechce vidět? To vše by ještě bylo v pořádku, ale jde opět o prostředky, které k dosažení tohoto cíle používá. Michael Moore zde využívá své schopnosti manipulace s lidmi. Používá trochu přihlouplý výraz, s nímž přizvukuje a přikyvuje vypovídajícím, a někdy jim dokonce i předsunuje odpovědi.

Podobný postup Moore používá například když přijíždí na místo kriminálního činu, kde vlastně nikdo neví, co se stalo. Jde za reportérem, kterého se ptá, co by si vybral, kdyby mohl - střílejšího kriminálního, nebo dítě utopené v bazénu? Kameraman a reportér v jedné osobě se na něj na chvíli dívá, ale neodpovídá, a tak Moore na nic nečeká a dodá: „Vybereš si vždycky střelce.“ Má velmi jasnou představu o tom, co chce od koho slyšet a jde do důsledků.

Částečně lze Mooreův postup připodobnit k charakteristickým znakům eseje, jak ji ve své magisterské práci popsala Olga Sommerová: „*Vazba na fakta, zlomkovitost, mnohopohledovost, asociativní způsob myšlení, objevování nového obsahu ukrytého ve známém, objevování nového obsahu z nových souvislostí...*”<sup>25</sup>

I Michael Moore odkrývá obsah, který je skrytý, který mnozí nevidí a

<sup>25</sup>

Sommerová, O.: Filmový esej, Malá Skála 2000, Praha, str.14

nevnímají ho jako problém. Ale jde tvrdě za svým. Předkládá fakta, jejichž příčiny potom hledá, ale jednoznačnou odpověď nedává, i když se tak často tváří. Je to jako by křičel „Hej, to to vidím jenom já?“ Je například otázkou, jestli příslib, který mu ve filmu dá vedení K-Martu, totiž že omezí prodej nábojů, je vítězstvím. Není zatím ničím jiným než příslibem, sám Moore ho ale považuje za vítězství a předkládá to tak i divákovi.

I další vymezení eseje podle mého názoru jakoby charakterizovalo také postupy, které Moore používá ve svých filmech.

*„Sama pokládám za nejdůležitější a nejcharakterističtější tyto vlastnosti: Konkrétnost a bezprostřednost, jimiž se esej nejvíce přibližuje podstatě uměleckého díla. Konkrétním a bezprostředním je zároveň dána ojedinělost obsahu i formy esejistického díla. Ojedinělost formy pak dále určuje osobnost autora, neboť esej je osobní a subjektivní. Eсей je asociativní, vzdává se konklusí. Autor nevyvozuje jedno z druhého, není zodpovědný žádné závazné formě díla. „Forma“ jeho eseje je jedinečná a neopakovatelná. Dílčí argumenty svého myšlenkového experimentu vybírá intuitivně a řadí asociativně. Autor je svobodný vůči předmětu, experimentuje. Je nepředpojatý, nechce dokazovat staré pravdy, chce vidět nové. Je skeptický. Pochybuje, klade otázky, nevynáší rozsudek...“<sup>26</sup>*

Budeme-li brát tuto definici jako návod k interpretaci filmového eseje, pak *Bowling for Columbine* je pokusem o esej. Michael Moore ale zcela určitě nepochybuje, klade jen otázky, obratem na ně ale odpovídá. A odpovědi společně vynášejí rozsudek.

Mooreův film je strukturován několika situacemi. První část je vtipná ukázka toho, že Američani jsou milovníky zbraní, potřebují zbraně, protože chtějí chránit svoji rodinu. Proč chtějí chránit rodinu? Protože všichni kolem mají zbraně, proto i já se musím ozbrojit. Je to začarovaný kruh. Jediným možným řešením je zákaz prodeje zbraní nebo jeho velké zpřísnění. Proti tomu je ale americká ústava.

Další částí filmu je pak masakr v Columbine a následné hledání příčin tohoto masakru. Pokus o definování americké společnosti, která je

---

<sup>26</sup> Sommerová, O.: *Filmový esej*, Malá Skála 2000, Praha, str. 14

udržována v permanentním strachu.

V závěru filmu jsou pak dva zásadní mikropříběhy. Jedním z nich je zpověď dvou chlapců ze školy, kde byl masakr spáchán. Oba přežili, ale jsou zraněni a zranil je právě šílený střelec. Jejich a Mooreovo tažení proti K-Martu a jeho prodeji nábojů je jen symbolické. Moore s nimi jede do centrály, kde chtějí požádat o zrušení prodeje nábojů v síti K-Mart. Jeden den jsou ignorováni, druhý den přijdou s armádou reportérů a televizních štábů. To už společnost přiměje k činu. Co mě na tomto způsobu protestu vadí, je, že dotyční chlapci zde jsou spíše jako štíty Michaelu Moorovi. Moore je a jejich zranění proto používá pouze jako transparentní ukázkou toho, co mohou udělat patrony, které v K-Martu prodávají. Tito chlapci, zde vystupují spíše jako loutky, za jejichž nitky Moore tahá. Když pak na konci druhého dne, kdy tisková mluvčí přečte prohlášení o regulaci počtu prodaných nábojů, Moore předstupuje před novináře, je jen těžko poznat, čím boj to vlastně je a kdo je tedy vítězem? Jsou to chlapci nebo je to Moore a jeho potěšené ego.

Michael Moore asi ve dvou třetinách filmu našel odpověď na svoji otázku, nebo řekněme vážný argument, který by mohl odpovědět na jeho otázku „proč“? Je to zastrašování americké společnosti skrze média. Násilí je prezentováno v takovém množství, až je vsugerováno, že to co se děje na obrazovce, jako by se dělo hned vedle v sousedství. Výpovědní jsou čísla, která ukazují, že zatímco kriminalita poklesla o dvacet procent, reportáže a dokumentární filmy o násilí a kriminálních případech vzrostlo o šest set procent. Lidé žijí v permanentním strachu, který je nutí být nervózními a přehnaně reagujícími, protože v každém vidí potencionálního útočníka se střelnou zbraní. Tak jak je to prezentováno ve filmu je tento člověk většinou černochem.

Druhou situací pak je, když Michael Moore vstupuje do vily herce Charlota Hestona, který je tváří společnosti, jenž se zabývá podporou vlastnění a prodeje střelných zbraní. Michael Moore se prokazuje průkazkou této společnosti, jejímž je pravděpodobně členem. A následně spouští debatu, ve které on sám působí jako útočník. Ptá se tak, že dotyčného zpovídání tlačí k odpovědi, kterou chce slyšet. Nakonec herce informuje o osmileté dívce, kterou ve škole zastřelil spolužák ve stejných letech. Chce po něm, aby se omluvil rodinám za to, že po této tragédii přijel do města

propagovat střelné zbraně a právo na jejich vlastnění.

Pro mě je to jen jakési hledání viníka. Personifikace viníka, ukázání divákovi prstem – toto je on, on za to může. Právě v tom se film velmi podobá Fahrenheitu 9/11. Zatímco ve Fahrenheitu obviňuje Bushe, v Bowling for Columbine volí přímou konfrontaci se zosobněným viníkem. A argumentaci podporuje i zvýšením hlasu. Když totiž Moore stojí na chodníku vedoucím na nádvoří vily, po kterém Charlot Heston odchází, křičí na něj Michael Moore a v napřažené ruce drží fotografii oné mrtvé holčičky: „To je ona, podívejte se na ni!“. Tuto fotografii pak pateticky opře o kamenný sloup Hestonovy vily a odchází, div se nerozbrečí. Je to dobře odvedená práce oceňování konkrétního viníka, respektive člověka, kterého Moore sám za viníka pokládá. Je to zase už zmiňovaný jednostranný pohled bez možnosti obhajoby.

Proč ale k masakru ve škole vůbec došlo? Odpovědí by podle Moora mohla být chudoba a sociální systém. Právě ten neumožňuje matce žitelce (matce osmiletého chlapce, který zastřelil svou spolužačku) starat se o dítě, protože musí pracovat sedmdesát hodin týdně, aby svou rodinu uživila.

Agrumentem podporujícím tuto tezi je i Moorův výlet do Kanady. Ta je dobrým vzorem pro srovnání v tom, že v ní je stejný nebo možná větší počet zbraní jako v USA. Kanadčané jsou lovci, mají rádi násilné filmy... Jen těch vražd způsobených střelnou zbraní, je v Kanadě méně než sto a v USA přes jedenáct tisíc. Proč? (Možná by bylo dobré srovnání vražd celkově, ne jen střelnými zbraněmi. Možná by tyto rozdíly nebyly tak markantní. To jsou ale jen možná.)

Michaelu Moorovi ale pouhé poukázání na problém nestačí. Nestačí mu ukázat na nedostatky společnosti. Jde dál, ukazuje na viníky. A mstí se. Jenže je zároveň žalobcem i soudcem. I když bojuje za správnou věc, při boji používá prostředky lži, polopravd a nepravd, které u jiných sám kritizuje.

Proč po filmu Fahrenheit 9/11 vyšel článek 59 lží dokumentu Fahrenheit 9/11? Proč po odvysílání filmu Bowling for Columbine vychází články, které některé informace a údajná fakta uvádějí na pravou míru? Je to buď nedůsledností při ověřování skutečností, tudíž lajdáctvím, nebo je to důsledné překrucování faktů pro vyznění filmu, pro naplnění určité teze. Jde

tedy o braní si dokumentárního „uvěřitelného“ filmu jako rukojmí pro své tvrzení?

David T. Hardy ve svém článku *Bowling for Columbine – Documentary or Fiction?* připomíná, že právě Moorovo *Bowling for Columbine* vyhrálo cenu za nejlepší dokumentární film, ale že to bohužel není dokument podle definice Akademie. *Bowling* je totiž fiktivním snímkem. Dokazuje to klamem a matením diváka. Tvrzení, která jsou ve filmu předkládána, jsou falešná. Moore vede diváky k utváření závěrů, o kterých sám musí vědět, že nejsou pravdivé. Výpovědi ukázané na obrazovce jsou velmi prostříhány, jednotlivé věty jsou pak pospojovány komentářem, který ale nedefinuje to, co bylo opravdu natočeno. *Bowling* používá klamu a je to jeho nástroj přesvědčování a účinku. Tento film tak podle Hardyho může být brán jako komerční úspěch. Může být zábavným snímkem, ale nejde o dokumentární film. Pointa ale není v tom, že film je zkreslený. Pointa je v tom, že *Bowling for Columbine* je vědomě, zcela vážně a konstruktivně klamavý.<sup>27</sup>

Stejně jako v článku 59 Iží dokumentu *Fahrenheit 9/11*, i v tomto článku následuje výčet protiargumentů, protifaktů, které uvádí Moorem uvedené věci a konstatování na pravou míru. Hlavním důvodem pro Hardyho tvrzení není fakt, že film *Bowling for Columbine* je nefér nebo prost objektivitu. Hlavní důvod je mnohem zásadnější. *Bowling for Columbine* je podle něj ze své podstaty neupřímný, nečestný. Je falešný. Aby Moore očernil herce Hestona, používá střihu, čímž dává dohromady věty ve spojení, které Heston nikdy nevyslovil. Jednotlivé sekvence s Hestonem totiž Moore pečlivě sestříhal tak, aby zvýraznil text, zamýšlené vyznění. Pomocí něj Moore uvede divákovu myšlenku do nesprávných závěrů a kontextů. Proto jestli je v tomto filmu nějaké umění, tak je to umění klamu. Moore zpovídaným neřekl, že si s nimi hraje jako s loutkami. Ve finále ale neklame pouze je, klame i diváka.

Filmy Michaela Moora jsou bezesporu populární. Nachází si své diváky, dokonce se může pochlubit skupinami téměř kultovních přívrženců. Hardy si pohrává i s myšlenkou, že by chování Moora mohlo být vysvětleno jako projev narcistní poruchy osobnosti. Potom je opravdu *Bowling for*

---

<sup>27</sup> Hardy, D.,T.: *Bowling for Columbine – Documentary or Fiction?*, [http://www.hardylaw.net/Truth\\_About\\_Bowling.html](http://www.hardylaw.net/Truth_About_Bowling.html)

Columbine zářným projevem této jeho poruchy. A naznačuje Moorova popularita, že jde o něco víc, než o jednoho narcistu v Hollywoodu?

## VIII. Manipulace při naplňování teze (Český sen)

Dokumentarista jako dočasný režisér života respondenta, vstupuje do něčí běžné reality, kterou se snaží zachytit. Sám při tom ale tuto běžnou realitu spoluvytváří. Respondent si myslí, že i před kamerou jedná naprosto běžně, pudově, či z vlastního přesvědčení. Ve skutečnosti by ale takto nikdy nejednal, kdyby situace, ve které účinkuje a během níž se vyjadřuje, nebyla samotným režisérem uměle vytvořena. Ve filmu tak jde o zachycení situace, která se tváří jako reálná, je však postavena na základě, jenž je uměle vytvořený. Režisérem se může stát také samotná situace. I tato situace, která není plánovaná, nikdo ji nečeká a jenž vzniká naprosto spontánně, však vznikne na základech, které sám film vyvolává. A které by bez něj zřejmě nevznikly.

Jan Gogola například ve filmu Nonstop použil umělohmotnou figurínu, kterou svrhnul z mostu v místech, kde často dochází k sebevraždám. Chtěl zachytit bezprostřední reakci lidí, kteří pod mostem bydlí a se kterými v tu chvíli hovoří. Pomocí této drobné manipulace se snažil rozvířit a narušit tenkou skořádku mezi tím, co o sobě říkáme, a tím, co je ve skutečnosti pravda. Lidé, kteří se vyklánějí z okna a povídají si se štábem, jsou do této situace vmanipulovaní. Faktem je, že tato manipulace není násilná, protože to, co se stalo (předstíraný pád nějaké osoby), se tu děje běžně, jen ne před kamerou, na přání. Není ani manipulací skrytou. Režisér si pro tuto chvíli pouze vypomohl, aby nemusel čekat x dní na to, jestli opravdu někdo z mostu skočí. Divák, stejně jako dodatečně i respondenti na místě, se však z děje dozví, že nešlo o živého člověka, že šlo o figurínu. Tato manipulace je tedy přiznaná, tudíž je divákem akceptovatelná.

Ve filmu Český sen režisérů Víta Klusáka a Filipa Remundy je Jejich teze jasná. Chtějí ukázat, že českou společností hýbe reklama, nebo že jí je přinejmenším velmi ovlivněna. Úplně prvním záběrem filmu je rozseknutí kusu masa. Je to takový návod, jak se k filmu stavět, protože zde jde vlastně o jakési rozseknutí problému vlivu médií, konkrétně reklamy, na českou společnost. Je to razantní gesto, které naznačuje, že film půjde na hranu. Úvodní předtitulková sekvence ukazuje třeba archivní záběry, které jsou až

strašidelné, uvědomíme-li si, že fronty z roku 1972, jež jsou na úplném počátku filmu hned za záběrem rozseknutí masa, přechází přes demonstraci z roku 1989 až po rok 2002, a tam plynule pokračují. Jakoby se vlastně nic nezměnilo. Jenže opak je pravdou. Tenkrát se stály fronty z nedostatku, teď z přebytku, který nutí velké obchodní řetězce srážet ceny na minimum a tím lákat zákazníky, kteří by si pro desetník nechali vrtat koleno. Právě tento stav podle mě zmíněná sekvence ukazuje. Říká, že takhle to je. Takhle my (autoři Českého snu) to vidíme. A nebudeme se ptát, proč to tak je. Budeme se spíše snažit odhalit pozadí tohoto problému a ukázat lidi, kteří stojí za touto manipulativní kampaní, jíž reklama do jisté míry je. Aby autoři dosáhli co nejvíce zainteresovaného pohledu, stanou se jedněmi z nich, jedněmi „z branže“, jejíž fungování se snaží rozkrýt.

Tezovitost filmů Michaela Moora ukazuje jeho pohled na určitý společenský problém a ukazuje také jediného viníka, kterého Moore vidí. Právě toho se Moore prostřednictvím střihu a výběru záběrů snaží zesměšnit. Vít Klusák a Filip Remunda se také snaží o tezi. Snaží se poukázat na problém, ale viníkem podle nich jsme my sami. Není to reklamní tvůrce kampaně, ani objednavatel, ani lepič plakátů, je to celá společnost, která umožňuje těmto lidem to, aby s ní manipulovali.

Na rozdíl od snímků Michaela Moora je ve filmu Český sen také prostor pro diskusi. Oba tvůrci vedou dialog s divákem a sami se sebou. Michael Moore nedává divákovi prostor pro jiné vidění než takové, jaké je jeho vlastním viděním. Vít Klusák a Filip Remunda vedou dialog. To je vidět například v závěru filmu, kdy debatují s lidmi, kteří jsou naštvaní, a protože byli podvedeni, tak jim nadávají a spílají jim. Musí zde sami vysvětlovat, proč to udělali, že to udělali a také co tím sledovali. Že pouze chtěli vyvolat veřejnou diskusi, právě tu se také snaží zachytit a dát jí prostor ve filmu.

Manipulace v tomto filmu je manipulací vnější. Sám divák není manipulován, manipulováni jsou lidé ve filmu. Vnitřní manipulace divákem by nastala, kdyby se film snažil dokázat, že za vší tou cestou, která vede potenciální zákazníky k neexistujícímu hypermarketu, jsou reklamní tvůrci. Tak to ale podle mého názoru není. Na začátku je samozřejmě klam. Jenomže jaký klam? Když to přeženu, tak je to jako kdybych inzeroval nebo někomu sdělil, že někde stojí pozlacený zlatý strom a ještě bych dodal, aby

tam dotyčný nechodil. Když potom člověk přijde na určené místo a strom nenajde, co to ukazuje? Může se na mě zlobit, že tam žádný strom nebyl? Ale já ho nenutil, aby tam šel. Tento film neukazuje míru lživosti reklamy, ale toho, nakolik snadno je člověk schopný a ochotný uvěřit.

Jan Čulík se v Britských listech o filmu rozepisuje jako o potíži s tím, že sami tvůrci se chovají manipulativně. Pokud svým filmem něco kritizují, tak kritizují to, co sami dělají. Na pražských billboardech, které zvaly do kina na Český sen, jsou Vít Klusák a Filip Remunda vyfotografováni zbrocení krví. Dokonce i v upoutávce na film Český sen promítané v českých kinech se oba autoři filmu stávají terčem fyzického útoku rozhněvaných a podvedených zákazníků. Tato reklama je však lživá, stejně jako celý jejich ve filmu zachycený projekt budování nového supermarketu. Ani Klusáka, ani Remundu nikdo nenapadl, když vyšlo najevo, že inzerovali neexistující hypermarket. Ve filmu to není. A právě z tohoto důvodu se podle Jana Čulíka autoři dopouštějí ve snaze udělat reklamu svému filmu další neseriózní mystifikaci.<sup>28</sup>

To Bohuslav Blažek se nad lživostí reklamy zamýšlí v knize Tváří tvář obrazovce. Podle něj sice reklama může klamat, ale pouze reklama jako jednotlivý spot a nikoliv reklama obecně. Blažek si pokládá otázku, zda reklama vůbec může neklamat, když je to její podstatou. Důležitější ale podle něj je vyrovnání se se lživostí reklamy, pokud je to však možné. Aby totiž divák poznal, že reklama je skutečně klamavá, potřeboval by kolem sebe bezpočet odborníků ze všech oborů, kterých se reklama dotkne. A mnohdy ani ti pak nebývají zajedno.<sup>29</sup>

Téma lživosti reklamy se explicitně dotýká i Český sen. V jedné scéně se například Vít Klusák snaží přidat do letáku větu „Neodejdete s prázdnou“. Reklamní tvůrci se ale proti podobnému spojení ohrazují. Vzniká tak celkem zajímavá debata, která vrcholí tím, že jeden z reklamních pracovníků říká: „Nevím, jak vy dokumentaristi, ale my v reklamě lidem nelžeme.“ Toto je docela podstatná věta pro tento film. Nejprve to vzbuzuje úšklebek, protože

<sup>28</sup> Čulík, J.: Český sen: zklamání, <http://www.blisty.cz/art/18825.html>

<sup>29</sup> Blažek, B.: Tváří v tvář obrazovce, Sociologické nakladatelství, Praha 1995, str.: 24, 25

je docela velký paradox tvrdit, že reklama nelže. Když se nad tím ale zamyslím, tak to zase takový paradox není. Reklamní svět je totiž docela odlišný od světa reálného. Reklamní svět sám sebe nebere jako svět skutečný. Je jakousi nadrealitou, která pouze poukazuje na svůj vlastní svět. To se týká především obrazového vyjádření.

Můžeme tudíž říct, že reklama lže? Anebo že nám ukazuje svůj vlastní svět? Zde se opět dotýkám lži dokumentárního filmu. Dokumentární film totiž neukazuje svět dokumentárního filmu. Snaží se ukázat skutečnost, realitu.

V Českém snu v jedné scéně doruda spálený rybář zklamaně opouští Leteňskou pláň. Když se ho tvůrci ptají, co si z toho odnesl, tak praví, že to, že nemůže věřit filmařům. O co se ale filmaři snažili? Chtěli, aby si přítomní lidé i diváci uvědomili, jak snadné je podlehnout mediím a mediálnímu obrazu.

Z filmu je kromě toho ještě také cítit i nervozita z otázky, zda vstoupit či nevstoupit do Evropské unie. A z voleb, které měly následovat. Ve studiu je potom konfrontován bývalý premiér Špidla s tím, že utratil dvě stě milionů za reklamní kampaň pro vstup do Evropské unie. Redaktorka se ho pak ptá, zda není v Českém snu a v reklamní kampani pro vstup do Evropské unie nějaká paralela, protože ani za vstupem do Evropské unie není vidět nic konkrétního, stejně jako tomu bylo za uměle vytvořeným hypermarketem.

V souvislosti s otázkou vstupu do Evropské unie je velmi silná další scéna, v níž promlouvá reklamní pracovník. Mluví o tom, že když odchází z práce a jde za chlapama na pivo, tak má dobrý pocit. Cítí, že on je hybatelem společenského dění. Na této konkrétní práci ho nejvíc baví to, že vlastně rozhoduje o tom, že několik tisíc lidí půjde třicátého prvního května na Leteňskou pláň. Kdo tedy, v souvislosti s předchozím odstavcem, rozhoduje o tom, jak budou lidé hlasovat o vstupu do Evropské unie?

Tento film vlastně popírá sám sebe. Tím, že zpochybňuje „pravdivost“ mediálního, potažmo reklamního světa, zpochybňuje i to, jak se na tento film dívat. Sám film je točený jako reklama. Reklama na reklamu. Kamera je dynamická, rozpohybovaná, pořád kolem hlavních aktérů krouží. Hudba je taktéž, alespoň v úvodu filmu, dynamická. A oba aktéři ve chvíli, když prochází „změnou“, a pak odchází s kuffíky po Václavském náměstí v oblecích Hugo Boss, ve filmu evokují některou z „Bondovek“. A také vysoký

svět reklamy. Ale tím, že autoři explicitně klamou, jsou mnohem naléhavější, protože lež je přiznaná. Jakoby říkali ano, my tu klamem, to je zjevné, ale děláme to jenom proto, abyste věděli, jak snadno jste oklamatelní.

Po úvodních titulcích vystupují Vít Klusák s Filipem Remundou a divákům představují sebe a také to, co ve filmu diváci uvidí. Na konci představování se pak ptají: „Vy se možná ptáte, proč chceme podvést několik tisíc lidí a přivést je sem na místo falešného hypermarketu?! My vám ale neodpovíme, protože doufáme, že vám odpoví tenhle film, takže pojdte s námi do filmu.“

Jan Čulík popisuje závěr filmu jako dlouhé záběry na potenciální zákazníky, kteří přišli na otevření neexistujícího supermarketu. Kamera sleduje, jak se lidé vydávají k jeho falešné průčelní stěně, aby na konec zjistili, že za ní není nic. Divák toleruje natahování této scény, protože se domnívá, že je to záměrná retardace chabého děje filmu, a že brzo bude následovat dramatické a překvapivé rozuzlení, že se něco nového dozvíme. Potíž je, že žádné rozuzlení nenásleduje. Veřejnost trochu zareptá, a pak se pokojně rozejde. Je snad na podobné podvody a zklamání navyklá?<sup>30</sup>

Pro mě je poslední sekvence v závěru filmu právě odpovědí na to, proč oklamat několik tisíc lidí? Nevidím na ní nic retardujícího, protože právě ona je pro mě velkou katarzí. Je to přehlídka toho, jak jsou lidé schopni vyrovnat se s tím, že „naletěli“. Otázka ale je, na co vlastně naletěli? Naletěli na klamavou reklamní kampaň? V prvním plánu jistě. Naletěli na vlastní chamtivost? Zvědavost? Na vlastní snadnou zmanipulovatelnost?

V tomhle místě je krásné to uvědomění si, nebo možná neuvědomění si toho, jak snadno věříme všemu, co je v médiích prezentováno. Když už pro nic jiného, tak pro tohle je tento film myslím podstatný. Hned po zmíněném uvědomění si je ale dále důležité, jak se s tím lidé bezprostředně vyrovnají. Je až zarážející, kolik lidí řekne ono okřídlené: „Já to věděl. Já věděl, že to není možné. Jel jsem se podívat jen proto, že jsem tomu nevěřil.“

A když jsme u toho klamu, kdo v této chvíli klame? Člověk, který

---

<sup>30</sup> Čulík, J.: Český sen: zklamání, <http://www.blisty.cz/art/18825.html>

řekne, že o tom vlastně věděl, a pak nadává, co si to autoři dovolují lhát lidem a tahat je za nos? Nebo člověk, který prostě řekne, že jsou to hajzlové? Nebo ti, co přiznají, že naletěli? Kdo je teď v pozici manipulátora a kdo v pozici manipulovaného?

Myslím si, že největší negativní postoje jsou především proto, že se to tak dotýká každého z nás. Každý z nás se může vidět na louce před průčelím hypermarketu Český sen. Míra ztotožnění se je v tomto případě velmi silná. Autoři nenapálili jen dva tisíce lidí, kteří na Leteňskou pláň přišli. Napálili celou společnost, jejíž kultura se do super a hypermarketů pomalu, ale jistě přemísťuje.

Závěrem lze říci, že narozdíl od filmů *Bowling for Columbine* a *Fahrenheit 9/11* Michaela Moora, je film *Český sen* přiznaně tezovitý. Jeho autoři sice filmem chtějí ukázat, že reklamní a mediální průmysl je pro nás určující do jisté míry (i když míry podstatné), ale ukazuje také lidi, kteří za to mohou a ukazují celý mechanismus reklamní kampaně. Manipulují lidmi ve filmu, ale manipulují jimi nepřímou. Tento film je pokus o to, jestli dva lidé, kteří mají dostatek financí, mohou pohnout masou lidí, i když jí vlastně slíbí jen vzdušné zámky.

Kdyby šel Vít Klusák a Filip Remunda cestou Michaela Moora, snažili by se ve filmu ukázat, jak jsou masová média neupřímná, jak dokážou manipulovat lidmi. Našli by dozajista také osobu, kterou by udělali za tento „mediální hon“ zodpovědnou. My chudáci Češi bychom byli jen oběťmi. V jejich filmu to tak ale není. Společnost je zde brána jako spoluviník. Jako někdo, kdo takovou kampaň vlastně vyžaduje.

Paradoxem je, že v roce 2005 získal film *Český sen* na Traverse City Film Festivalu první cenu v kategorii „non-fiction film“, který pořádá ve svém rodném městě Michael Moore.

## IX. Chce divák objektivitu nebo tezi v dokumentárním filmu?

Doposud jsem se zaobíral nebezpečím tezovitosti dokumentárního filmu, který je brán za takzvaně pravdivý. Snažil jsem se zastávat diváka, který může snadno podlehnout dokumentárnímu filmu, jež se tváří jako objektivní zachycení reality. Druhou věcí ale je, zda divák touží po filmu, který by byl prostý tezovitosti, který by byl naprosto objektivní, bez autorova vlastního pohledu na věc. Může být takový film divákem vůbec přijat? Může v divákovi vzbudit nějaké sympatie či antipatie? Nechce být televizní divák provokován právě růzností názorů?

Potřeby diváka zmiňuje například teorie užití a uspokojení, která je popsána v knize Úvod do studia médií: Divák podle ní má následující skupiny potřeb, které uspokojuje prostřednictvím čtení, poslouchání a dívání se:

- **potřebu informací a rad**, která je založena na prosté zvědavosti, ale i na praktických výhodách, jež člověk získává tím, že si buduje obraz světa
- **potřebu udržet si pocit vlastní totožnosti** - jedinec si pomocí médií ověřuje modelové role chování, snižuje díky tomu pocit vlastní nejistoty, získává také vhled do vlastního života, prožívá vcítění do problémů druhých
- **potřebu společenské interakce** která rozvíjí povědomí o vlastním společenském chování a mezilidských vztazích i pocit sounáležitosti s ostatními, i ta se opírá o příklady z médií
- **potřebu nechat se bavit a rozptylovat**, utéct od starostí, obav a úzkostí a dopřát si nejrůznější druhy potěšení a zážitek emocionálního uvolnění
- **potřebu strukturovat si čas v každodenních běžných činnostech.**<sup>31</sup>

Teorie užití a uspokojení jinými slovy hledá souvislost mezi lidmi a jejich motivy, představami o smyslu existence ale i o fungování masových médií. Nachází také vztah mezi interpersonální a masovou komunikací a

---

<sup>31</sup> Burton, G., Jiráček, J.: Úvod do studia médií, Barrister & Principal, Brno, 2003, str.: 342

pomáhá integrovat základní principy komunikace do jednoho celku. Člověk je podle ní při veškeré své komunikační činnosti veden komunikačními potřebami.

Potom je skutečně jakékoliv publikum kteréhokoliv média množinou aktivních uživatelů. Protože i když diváci nepřijímají vše, co jim média předkládají, nelze popřít, že si mohou vybírat jen z existující nabídky. Diváci také hrají aktivní roli ve vytváření významů, které lze z komunikace získat. Spolurozhodují tak o tom, jaké může být mediované sdělení, protože jeho obsah si sami interpretují.<sup>32</sup>

Divák tedy vede s médii dialog. To podle mě znamená, že mu musí být předložen nějaký argument, dokumentární film ho musí vyprovokovat. Čím je pak film vyhraněnější, tím je ostřejší i reakce, kterou film v divákovi může vyvolat. Myslím proto, že divák odlišný názor uvítá. Musí to ale být názor, který je před něj postaven pouze jako možnost jiného pohledu, nesmí mu být vnucován jako jediný možný pohled. A nesmí být za jediný možný a správný pohled vydáván, jak tomu je například u dokumentů Michaela Moora.

Ve filmech, kde se režisér snaží o prosazení své vlastní teze, namísto aby pouze nabízel jeden z možných úhlů pohledu, je nebezpečí jednostrannosti. Divákovi je barvitě vyobrazen problém či situace, která je kritická a není mu ukázán pohled z protistrany. Například jednostranné závěry filmu *Fahrenheit 9/11*: americký prezident George Bush může za útoky 9. září; Bush byl ve spojení s rodinou Usámy bin Ládina; Bush sám vyvolal konflikt v Iráku, atp. Jde tu tedy o jakýsi princip žaloby bez obhájce. Divákovi chybí srovnání k tomu, aby si udělal vlastní názor na věc. Tento luxus mu není poskytnut. Je mu předkládán fakt, který není nijak zpochybněn.

Problém podle mě spočívá v tom, že televize se v současnosti stává médiem, které je bráno jako odpočinkové. Je to médium, jenž se stává bezproblémovým členem domácnosti. Je to kouzelná krabička s obrázky, za které se dá dosadit cokoliv a kdokoliv. Ve chvíli, kdy je televize zapnuta,

---

<sup>32</sup> Burton, G., Jiráček, J.: Úvod do studia médií, Barrister & Principal, Brno, 2003, str.: 342

divák "vypíná". Je to okamžik, kdy na televizi obrazně řečeno předává vlastní myšlení a intelekt, nechává ji přemýšlet za sebe. Divák se totiž chce nechat bavit, chce odpočívat, nechce přemýšlet, za den toho má dost. Jestliže se v televizi objeví nějaký závažnější program, který nastoluje otázky nebo vybízí k přemýšlení, divák buďto přepíná anebo kvůli tomu, že se z bezproblémového člena domácnosti stává člen problémový, televizi vypíná.

Tato situace k tezovitým filmům přímo vybízí. Divák totiž uvítá film, který myslí za něj, což tezovitý dokumentární film dělá. Filmy, které by uváděly všechny varianty náhledů na věc, jsou příliš komplikované, navíc diváka nutí vytvořit si vlastní názor. Pro diváka je jednodušší, když to někdo udělá za něj. Vlastně nezáleží na tom, co si divák o daném problému myslí, hlavně když si film na otázky i odpoví sám. Divák tak sleduje jakousi nekonečnou talk show, u které nezáleží ani tak na tom, co kdo řekl, ale jak to řekl.

Mám-li tedy odpovědět na otázku, zda divák touží po objektivitě nebo po tezi v dokumentárním filmu, myslím si, že objektivita nebo to, co je za objektivitu vydáváno, diváka nudí. Současný televizní program bych přirovnal k fotografii z dovolené. Ta narozdíl od umělecké fotografie nese pouze povrchní informaci (slunce svítí, moře je modré, na pláži jsou lidé) a je pouhým připomenutím místa, kde člověk byl. Při pohledu na uměleckou fotografii ale znovu a znovu nalézáme něco nového, fotografie a její autor skrze ni k nám mluví, pokoušíme se dešifrovat jeho sdělení, proč fotografie vypadá zrovna tak, jak vypadá.

Tezovitý dokument pak může být vzrušující podívanou, zejména když divák tezi rozezná. Pokud teze divákem rozpoznána není, znamená to, že odpovědi na otázky, které film nastolí, nejsou divákem rozluštěny, divák se ztrácí v ději a vlastním přemýšlení. Kouzelná krabička ho zradila, nutí ho k nějaké akci. Musí televizi vypnout, přepnout a nebo uvěřit a nechat se filmem vést. Protože většinou vyhrává cesta nejmenšího odporu, divák se nechává unášet na vlnách teze, která ho klame a on to není schopný ani ochotný vnímat.

## X. Čistý dokumentární film

Když jsem se zabýval otázkou, zda existuje něco jako dokumentární film bez teze, vytanul mně okamžitě na mysl „čistý film“. Existuje vůbec něco jako „čistý dokumentární film“? S pojmem čistý film pracují obecné dějiny kinematografie ale i celá řada teoretických publikací.

Například podle Martina Čiháka je směřování čistého filmu s filmem abstraktním zcela nepřipustné, a to především pro odlišnost vztahu k realitě. Čistý film je u něj popisován jako film ryze fotogenický, tedy jako vlastní poetický aspekt věcí a lidí, který může být odhalen výhradně řečí fotografie nebo kinematografu. Čistý film tedy rozhodně nehledá abstraktní prvky v realitě, ale naopak hledá hodnoty bezprostředně v realitě přítomné a to takové, které lze vytěžit pouze využitím vlastností světlocitlivé filmové vrstvy, použitých optických prostředků a vlastního pohybu filmového pásu.

Vedle fotogenie jsou pak pro Čiháka dalšími znaky čistého filmu rytmus a rezignace na jakékoli dramatické či dokumentární prvky. Právě důraz na rytmus je důvodem, který mnoho teoretiků vede ke směřování čistého filmu s abstraktním. Ovšem zatímco u abstraktního filmu je rytmus utvářen zvnějšku, u čistého filmu vychází jakoby z vlastností samotného fotografického obrazu, není tedy zevně vtisknutý řádem proměn, nýbrž tryská z fotogenie zobrazovaného.

Díky důrazu na fotogenii a rytmus vycházející z vlastností obrazu bychom mohli za čistý film považovat i Brakhageův *Sirius remembered* (1959), ve kterém režisér gestickými pohyby kamery zaznamenává rozpad mrtvého psího těla po dobu několika měsíců. Stejně tak bychom mohli do proudu čistého filmu zařadit i film Laszlo Moholy-Nagy z roku 1930 *Lichtspiel, schwarz – weiss – grau*, kde jím vytvořená takzvané světelná rekvizita je jakýmsi modulátorem světla, tmy a celé škály šedi, čímž stojí na pomezí mezi čistým a abstraktním filmem.<sup>33</sup>

Znaky čistého filmu jsou zde brány jako rezignace na jakékoliv dramatické či dokumentární prvky. Otázkou podle mě ale je, zdali záznam několikaměsíčního rozpadu mrtvého psího těla nelze brát jako dokumentární

---

<sup>33</sup> Čihák, M.: Ponorná řeka kinematografie, [filmmakers.node9.org/files/060104051132.doc](http://filmmakers.node9.org/files/060104051132.doc)

film. Další otázkou je, zda pokud budeme brát film *Sirius remembered* za dokumentární, bude tento film prostý teze.

Další otázkou, pokud se zabýváme dokumentárním filmem, je, zda lze zaměnit tezi s „úhlem pohledu“. Vezměme například film Andyho Warhola *Eat* z roku 1963, kde je nezkrácených čtyřicet pět minut zachycen muž na houpací židli, který po celou dobu záběru pojídá houbu. Jediným zpestřením zachycení pojídání je pouze kočka, která se párkrát usídí na mužově rameni. Podobně i ve filmu *Sleep*, natočeném téhož roku, je zaznamenán pouze spánek Andyho Warhola. Jsou toto čisté dokumenty? Je zde vystopovatelná nějaká teze? Chce těmito filmy režisér něco říct? Nebo chce jen zapůsobit na lidskou představivost?

S jistotou lze podle mého názoru říci, že i v těchto filmech, kde se zdánlivě nic neděje, je patrný úhel pohledu. Režisér si vybral místo, na které postavil kameru, záměrně se rozhodl použít černobílý film, úzký nebo širokoúhlý objektiv, volil clonu, kompozici. Dívat se několik desítek minut na pojídajícího muže či několik hodin na spícího muže, musí v divákovi něco vyvolat. Režisér chce tedy něco říci, chce nějakou reakci. Chce vzbudit nějaké pocity. To ho s dokumentárním filmem spojuje, spojení lze nalézt ale také s filmem hraným a jinými uměleckými odvětvími.

Zde lze vidět, jak se pojem dokumentárního filmu rozplývá v neurčitosti. Nakolik se od doby Roberta Flahertyho dokumentární film změnil?! Nebo lépe řečeno, nakolik se od dob Flahertyho změnil pohled na dokumentární film?! Jak se z prodlouženého dalekohledu, který odkrýval divákovi nepoznané daleké kraje, změnil tento dalekohled na krasohled, jenž nejen přenáší obraz k divákovi, ale i samotného diváka už přenáší do míst nepoznaných, do míst vlastního nitra, kde se odvíjí zcela jiný dokumentární film, než který se odráží na jeho sítnici?!

V současné době je v České televizi k vidění dokumentární cyklus s názvem „Soukromé století“. Tento cyklus pracuje s principem „home video“ a s principem čteného komentáře, který je ve formě korespondence, dějových událostí či svědectví nějaké osoby. Záběry, které jsou němé, ve většině případů černobílé a jsou řazeny chronologicky, mohou být taktéž považovány za čistý dokument, a to v tom smyslu, že byly natočeny jednotlivými členy rodiny, tedy osobami, které ve filmu vystupují. Znamená to,

že se pokoušeli zachytit dění tak jak se skutečně děje, řekněme realitu. Jenže také nezachycovali vše podstatné. Tyto záběry se podobají čistě funkci fotoalba, do kterého jsou vsazeny jen takové fotografie, které jsou přípustné. Které mohou být ukazovány případným návštěvám. Jsou to především nějaké oslavy, výlety, první krůčky dítěte atp., zkrátka vše, co bylo tvůrci filmu považováno za podstatné a svým způsobem neopakovatelné.

V tomto cyklu tedy vidíme záběry, které nejsou natáčeny jako dokumentární film (ale jako dokument doby slouží), nemají ambici sdělit něco jiného, než to, co zobrazují. Byly většinou zaznamenány jen proto, aby se na ně mohla rodina podívat a zavzpomínat, jaké to bylo kdysi, jak jednotliví její členové vypadali, co se tenkrát nosilo, jak nám bylo v ten určitý, mnohdy zapomenutý, okamžik, který díky filmu vyjde znovu do popředí a stane se skoro přítomným. Záběry tedy fungují přesně tak jako většina domácích videí.

Tyto v drtivé většině šťastné chvíle jsou doplňovány komentářem, který popisuje dobu a ve většině případů komentuje soukromé události i události veřejného života, které nebyly příliš úsměvné. Válku, nástup komunistů, věznění v komunistických lágrech... Komentář, který popisuje například i nevěry, různé životní mezníky a tragédie, je velmi působivý, působivější, než kdyby byl popisný. Vidíme šťastné lidi, o kterých se dozvídáme jejich pravý, mnohdy bolestný osud.

Komentář je doplňující, aby neztratil s obrazem kontakt, ale de facto si žije vlastním životem. Jedná se tedy vlastně o spojení dvou obrazů. Jednoho, který vidíme a odehrává se bezprostředně před našima očima, a druhého, který slyšíme a odehrává se v naší fantazii. Tam se komentář spojuje s vizuálním obrazem a vzniká tak obraz třetí, který vlastně ono spojení vyvolává. Ukazuje nám tak dobu, kterou už tak dobře známe, ale ze zcela nového pohledu. Soukromé století je tedy o jinakosti vnímání doby, která je tak stejná a přitom tak jiná.

Proč jsem se tolik rozepsal o tomto cyklu? Je to kvůli obrazovému ztvárnění, o kterém jsem se již rozepsal výše. Dá se říci, že tyto záběry, natáčené ne režisérem, ale jedním ze zobrazovaných, jsou pro diváka čistým dokumentárním filmem? Jsou to obrazy bez teze? Nebo se zde teze sama vkrádá do díla tím, jak jsou snímky mnohdy sto let staré. (Mluvím teď

hypoteticky o samostatně stojících záběrech bez komentáře a režijního stříhu).

Jestli mám tedy říct, zda čistý dokumentární film existuje, tedy zda existuje film, který je prostý jakékoliv subjektivity či tezovitosti, mohu sám za sebe odpovědět, že jsem takový nikdy neviděl ani jsem o žádném takovém neslyšel.

## Závěr

Cílem této bakalářské práce nebylo razit tezi, že dokumentární film by neměl být tezovitý. V této bakalářské práci jsem se chtěl zamyslet a pomocí příkladů poukázat na fakt, že režisér by neměl brát k prosazování své teze jako „rukojmí“ dokumentární film. Na druhou stranu by divák neměl podléhat dokumentárnímu filmu jako něčemu co je pravdivé, uvěřitelné a jediné možné. Divák by měl brát „objektivní realitu“ dokumentárního filmu jako východisko k pravdě vlastní. Ani ta ale není pravdou absolutní, protože vychází z nespočtu možných kontextů a vchází do milionu možných kontextů, které jsou obsaženy v každém z nás.

Než jsem se pustil do shromažďování materiálů a psaní této bakalářské práce, myslel jsem si, že teze je něco, co je s dokumentárním filmem neslučitelné. Postupně jsem ale přišel na to, že teze je pro dokumentární film nutná. V nadneseném slova smyslu je to vlastně kostra filmu. Už při zpracovávání námětu se po autorovi teze vyžaduje. Musí zodpovědět sobě i jiným, o čem film vlastně je a co jím chce autor říci.

Veškeré autorství je tezí. Každý jedinec se na stejnou věc dívá jinými očima, vidí jiné věci, jiné detaily, má jinou životní zkušenost, je v různém psychickém rozpoložení. V čem je tedy problém? Je největší problém v obtížném definování dokumentárního filmu? Když se nad tím zamyslím, tak nemůžeme říct, že se dají charakterizovat hranice jakéhokoliv uměleckého směru. Například románský sloh se rozvíjel v jedenáctém a dvanáctém století a u nás až do čtyřicátých let století třináctého. Nelze ale říci, že v roce 1240 najednou skončil a začala gotika. Přejechod obou slohů byl pozvolný a oba se navzájem prolínaly stejně jako další architektonické slohy. Prolínají se dokonce i umělecká odvětví, například sochařství s malířstvím a architekturou, existuje třeba metafyzická malba či spojení divadla s filmem jako v Laterně magice. A nemusíme chodit daleko od filmu, protože hranice mezi filmem hraným a filmem dokumentárním vlastně nejsou přesně vykolíkovány.

Když se to pokusím charakterizovat matematicky, tak umění není několik množin, které fungují vedle sebe, ale jedna velká množina složená z několika podmnožin, které jsou spojeny a mají společné prvky, průsečíky.

Je tedy obtížnost definice dokumentárního filmu problém, který podporuje tezovitost filmu, protože dokumentární film se rozplývá a nechce být přesně definován? Myslím si, že problém je v samotném výrazu dokumentární film. I když ne přímo v pojmenování, ale v tom, co tento pojem vyvolává. Opět se vracím k onomu okřídlenému dokument rovná se pravda. V tomto případě neplatí rovnice, že co je psáno, je i dáno.

Média obecně touží po pikantnostech. Abych nechodil daleko od filmů, které jsem zmínil v kapitole Fahrenheit 9/11, uvedu příklad z konfliktu v Iráku z roku 2003. Když se tehdy vrátil válečný reportér z válečné zóny v Bagdádu, vracel se jako hrdina, který zde přežil několik týdnů a podával šťavnaté reportáže. Když však reportér popisoval působení ve válečné zóně, divák se dozvěděl, že bydlel v hotelu se všemi reportéry různých světových televizních, rozhlasových a novinových společností. A zpravodajství se odehrávalo tak, že reportér vylezl před hotel, kde byla obrovská zeď, zde si dal na hlavu helmu a předstíral, že je uprostřed boje. Někdy si dokonce televizní štáby zaplatily několik žoldáků, kteří po sobě stříleli slepými náboji a ve válce tak předstírali válku. Tuto přestřelku, kterou si štáby natočily, pak využily jako obrazový podkres k reportáži. Někdy se odvážný kameraman vydal do ulic, kde natočil rozstřílená těla, a ty nám pak byly promítány a utvrzovaly nás v přesvědčení, že takto to teď v Iráku vypadá.

Jak se ale ukázalo později, když se boje uklidnily, nebo lépe řečeno už se divákům z celého světa okoukaly, a reportéři se začali ptát i jiných civilistů přímo z Iráku, tito říkali, že konflikt v takové podobě, jak byl medializován, v Iráku vlastně nebyl.

Nyní se dostáváme k jednomu z témat filmu Fahrenheit 9/11, a to je zastrašování pomocí či s využitím médií. Z vyprávění reportéra víme, že obrázky, které jsme viděli ve zpravodajství, byly falešné, tedy nepravdivé. Čemu tedy věřit, když ani zpravodajství, které má být věrným zobrazením reality (a v tomto kontextu i dokumentární film) mají k pravdě daleko, i když se za pravdivé vydávají?

Pokoušel jsem se také diferencovat úhel pohledu od tezovitosti filmu. Ale už úhel pohledu je tezí. Je to výřez „reality“ jednoho jedince, který tuto realitu sice skládá z různých výpovědí od různých autorů myšlenek, ale výběrem je do svého úhlu pohledu pomalu zasouvá. Tato tedy takzvaná

objektivita je zastřena stínem autorského vidění světa, situace, dokumentárního filmu, teze.

Divák by měl mít stále na mysli, že dokumentární film je syntetické dílo, tedy dílo, na kterém se podílí několik subjektů se svými úhly pohledu. A teprve divák všechny úhly pohledu uzavře do třistašedesáti stupňů. Jestliže ale divák dokumentární film nepřijme nebo přijmout nechce, kruh není uzavřený. Divák je oslněn množstvím a podobou informací. Vše je jakoby v protisvětle. Vnímá jen kontury a obrysy skutečných problémů a situací. Detaily a nuance, které mohou být pro vyznění dokumentárního filmu určující, jsou zastřeny. Obraz a hlas, který k němu skrze film promlouvá, se podobají hlasu, který vede meditaci. Divák mu podlehne a nechá se vést světem, který je mu předkládán. Světem, do kterého ho hlas meditátora, v našem případě dokumentární film, přivede. Nenechme se ovládat tímto neslyšitelným hlasem, hlasem, kterým dokumentární film nepřímo promlouvá. Ten hlas lez totiž pojmenovat jako teze.

## Resume

The objective of this work was not to promote the idea that documentaries should not be based on a particular premise. In this work, I intended to consider and point out, using examples, the fact that the director should not make the documentary film a hostage to sponsoring his thesis. On the other hand, the viewer should not succumb to the view of the documentary as something truthful, credible and the only conceivable alternative. The viewer should comprehend "objective reality" of a documentary as a starting point for his truth. However, not even such a truth is absolute because it is based on numerous possible contexts and enters the million optional contexts contained in every one of us.

Before I started collecting material and writing this bachelor's thesis, I had thought that such a premise is something incompatible with a documentary. Gradually, I came to see that it is essential for a documentary. It represents the skeleton of the film so to speak. A thesis is required from the author at the stage of processing the subject. He must answer to himself and to others what the film is about and what the author intends to express in it.

Any work of authorship is a thesis. Each individual watches a single thing with different eyes, sees different things, different details, has different life experience and finds himself in a different psychological state of mind. What is the problem then? Is a challenging definition of documentary film the biggest difficulty? Thinking about it we cannot say it is possible to characterise the boundaries of any artistic style. Romanesque for instance developed in the eleventh and twelfth centuries, while up to the forties of the 13th century here. It cannot be said the style came to a sudden end in 1240 and the Gothic started. The passage of both styles was lengthy and they blended into one another just like other architectural styles. In fact, different art forms intermingle, sculpting with painting and architecture for instance, there is for example a metaphysical painting or link between theatre and film like in *Laterna magica*. We do not have to go far from film, as borders between an acted film and a documentary are actually not precisely staked out.

If I try to express it in terms of mathematics, art is not several

aggregates that function side by side but one big aggregate consisting of several sub-aggregates linked and sharing some elements, some points of concurrence.

Is the complexity of a documentary film's definition a problem that supports the thesis-like nature of film because documentary film fades out of focus and refuses to be defined accurately? I believe the problem lies in the very expression: documentary film. Perhaps not directly in the name, but the impression the term evokes. I am coming back to the famous documentary equals truth. In this case as they say, "the written word endures".

The media long for piquancy. To avoid diverging far from those films I mentioned in the Fahrenheit 9/11 chapter, I am going to give the example of the 2003 Iraq conflict. When a war reporter returned from the Baghdad war zone then, he came back as a hero who had survived several weeks there and produced juicy reports. Yet, when the reporter described events in the war zone, the viewer learnt that he lived in a hotel with all the reporters of different world TV, radio and paper corporations. The reporting was done by the reporter standing in front of the hotel by a giant wall, putting on a helmet and pretending he was amidst a raging battle. Sometimes, TV crews actually paid mercenaries who shot at each other with blanks, faking war in the middle of a war. This exchange filmed by the crews was then used as a visual backdrop to the coverage. At times, the daring cameraman set off into streets to shoot shot bodies, which were shown to us to and confirmed our belief that this is what Iraq looks like now.

As it turned out later, once the skirmishes quietened down, or better-said, global viewers tired of them, and reporters started asking other civilians directly in Iraq, these said the conflict – as it had been presented, actually did not happen in Iraq.

Now we are getting to one of the topics of Fahrenheit 9/11, which is bullying, through and using the media. We know from the reporter's account that pictures we saw in the news bulletin were false, i.e. untrue. What can we believe when news reporting that ought to be a faithful representation of reality (and documentaries too, in this context) is so far from the truth though they pretend to be accurate?

I also attempted to differentiate the perspective and the thesis of a film. But

the very visual angle is a thesis. It is a cut out of the “reality” of one individual who compiles the reality from different statements by different authors of thoughts, but slots them slowly into his angle by selection. This so-called objectivity is veiled by the shadow of the author’s vision of the world, the situation, documentary film, the thesis.

The viewer should always keep in mind that a documentary is a synthetic work, i.e. work shared in their viewing angles by several entities. Only the viewer closes all these angles into three hundred and sixty degrees. Yet, if the viewer does not accept the documentary or does not want to accept it, the circle has not closed. The viewer is bedazzled by the volume and the appearance of the information. All is as in contrejour lighting. He perceives only the contours and outline of actual issues and situations. Details and nuances that may be determining for the documentary’s result, are veiled. The picture and voice that speaks to us through the film resemble a voice leading meditation. The viewer succumbs to it and lets himself be led through the world presented to him. The world through which the meditator’s voice, in our case a documentary film, leads him. Let us not be controlled by this inaudible voice, the voice through which the documentary films talks indirectly. This voice, that is, can be called a thesis.

## **Prameny:**

### **Bibliografie:**

- Blažek, B.: Tvář v tvář obrazovce, Sociologické nakladatelství, Praha 1995,  
str.: 24, 25
- Breschand, J.: Le documentaire: l'autre face du cinéma. Cahiers du Cinéma  
–  
Etoile, Paris 2002, (Překlad Marta Fialová)
- Buchar, R.: Sametová kocovina, Host, Brno 2002, str. 64, 122
- Burton, G., Jiráček, J.: Úvod do studia médií, Barristel & Principal, Brno 2003
- Čihák, M.: Ponorná řeka kinematografie,  
[filmmakers.node9.org/files/060104051132.doc](http://filmmakers.node9.org/files/060104051132.doc)
- Čulík, J.: Český sen: zklamání, <http://www.blisty.cz/art/18825.html>
- Gogola, J.: Smrt dokumentárnímu filmu!, teoretická diplomová práce,  
[http://www.amu.cz/?c\\_id=435](http://www.amu.cz/?c_id=435)
- Hardy, D., T.: Bowling for Columbine – Documentary or Fiction?,  
[http://www.hardylaw.net/Truth\\_About\\_Bowling.html](http://www.hardylaw.net/Truth_About_Bowling.html)
- Jírovec, J.: Zamyšlení nad filmem *Fahrenheit 9/11*,  
<http://www.blisty.cz/art/19067.html>
- Kopel, D.: 59 lží dokumentu Fahrenheit 9/11,  
[http://neviditelnypes.zpravy.cz/film-59-lzi-dokumentu-fahrenheit-9-11-drh-/p\\_zahranici.asp?c=A060913\\_114017\\_p\\_zahranici\\_wag](http://neviditelnypes.zpravy.cz/film-59-lzi-dokumentu-fahrenheit-9-11-drh-/p_zahranici.asp?c=A060913_114017_p_zahranici_wag)
- Mihálik, P. (VŠMU Bratislava): Dokumentární film jako odraz doby, (Zborník z teoretického seminára), Osvětový ústav v Bratislavě, 1987
- Sommerová, O.: Filmový esej, Malá Skála 2000, Praha, str. 14
- Špáta, J.: Dokumentární film jako tvůrčí interpretace reality, přepis záznamu habilitační přednášky ze dne 7.3. 1996, [www.famu.cz](http://www.famu.cz)
- Špáta, J., Štoll, M.: Okamžiky radosti, Malá Skála, Praha, 2002
- Vachek, K.: Pseudomodlitba, o rozdvojení mysli, profesorská přednáška ze dne 22.9.2006, [www.famu.cz](http://www.famu.cz)

### **Filmografie:**

- Laktos, R.: Moszny, 2005, Maďarsko
- Moore, M.: Bowling for Columbine, 2002, USA

Moore, M.: Fahrenheit 9/11, 2004, USA

Remunda, F., Klusák, V.: Český sen, 2004, Česká republika

Večeřa, J.: Ztroskotanci a samozvanci po třiceti letech, Česká televize,  
Televizní studio Ostrava, 2006