

## Předmluva k českému vydání

Kniha Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu* vychází v době, kdy nástup nových médií přináší další změny v natáčení a především v distribuci dokumentárních filmů. Díky digitálním technologiím je stále snazší vytvářet obrazy světa a dokumenty už nejsou závislé jenom na promítání v kinech či na televizním vysílání, ale prostřednictvím internetu jsou přístupné nejširšímu okruhu diváků. Chceme-li podlehnout skepsi, tak stačí náhodně vybírat z velké knihovny myšlení o kultuře, filmu a médiích, a s jistotou můžeme říct, že už nastala doba, kdy se každý z nás stal tím osamělým masovým poustevníkem, jak jej charakterizoval Günther Anders. Co jiného je člověk, který nemusí opustit byt, a přesto ví, co se děje na druhém konci světa. Člověk přizpůsobený strojům, který nové přátele potkává v sociálních sítích, a když se chce podívat na film, tak volí z vysílání stovek televizních stanic nebo si ho rovnou stáhne do svého počítače, případně se sám přímo podílí na sdílení multimedialních dat. Tyto neomezené možnosti reprodukce by také mohly znamenat naprostý úpadek umění. Nahlížel je tak Walter Benjamin, přesvědčený, že dílo zmnožením ztrácí svoji auru, to podstatné vyzařování, spočívající na autentičnosti a opravdovosti. Dnes považujeme za samozřejmý McLuhanův předpoklad, že média vždy působí bezohledným způsobem tak, aby určovala konzumní náladu společnosti. Jsme zaplaveni infotainmentem, který se podle Neila Postmana zaměřuje výhradně na zábavu a předstírá iluzi vědění. Jako by se vrchovatě naplnila Kracauerova představa továren na rozptýlení, mašinerie nekonečně reprodukovatelné zábavy, která utváří umělou skutečnost jako předpoklad falešného vědomí střední vrstvy. Susan Sontagová zase psala o establishmentu,

který si moderní umění nárokuje pro sebe, přivlastněním je neutralizuje a zbavuje díla jejich kritického potenciálu. Pozoruhodné také bylo apokalyptické poraženectví postmoderny vyjádřené Baudrillardovou teorií simulace, vycházející z představy do sebe uzavřeného světa, kde je jakákoli realita jako produkt určité dominantní ideologie naprogramovanou scénérií. Jako optimisté toto převážně temné přemýšlení o obrazech v pohybu, příznačné pro celé dvacáté století, přijmeme s klidem, vědomi si toho, že rozvoj technologií vždy znamenal šťastný okamžik pro dokumentární tvorbu, jisti si tím, že navzdory všem intelektuálním zápisům o katastrofách se vždy objevilo – a objeví – umělecké dílo, které se dokáže vzepřít.

Dokumentární film se od počátku musel vyrovnávat s obecně sdílenou představou, že ctí fakta, že vypráví o skutečných lidech a o tom, co se skutečně stalo. Ale pravda ještě neznamená vnitřní pravdivost a autenticita nemusí být předpokladem věrohodnosti. Proto Nichols tvrdí, že realismus a touha naplnovat jej není dostatečným zdůvodněním smyslu vzniku dokumentu a že pro interpretaci obrazu jsou důležitější jiné faktory než to, zda je uvěřitelnou reprezentací předkamerové skutečnosti. Je přesvědčen, že k dokumentu nesmíme přistupovat se strnulými definicemi předznamenávajícími náš pohled. Definice se tak rodí ve vyprávění, které je teorií i dějepisem dokumentárního filmu, přičemž neustále se vyvíjející pojetí dokumentu vnímá jako příznak otevřené a dynamické povahy této formy kinematografie, již nelze oddělit ani od ekonomiky a institucí, ani od kulturního dědictví či diváckého očekávání. To jsou okolnosti, které podmiňují nebo ovlivňují tvorbu a výrobu dokumentárních filmů, což se ale nevylučuje s tím, že každému z filmů Nichols přiznává uměleckou svébytnost. Dokumentaristickou výsostnost pak nachází v okamžiku, kdy se samotná dokumentace sblíží s poetickým experimentováním, s potenciálem vyprávění při vědomí propustnosti hranic mezi dokumentem a fikcí i se schopností být přesvědčivým. Takový film pak není kopií, ale svrchovanou reprezentací světa, který obýváme.

Nicholsova klasifikace dokumentárních filmů vychází spíše ze strany konstrukce filmu než jeho recepce. Nabízí šest modů reprezentace, které charakterizuje metodami a pracovními postupy dokumentaristy. Náleží k nim přístup k sociálním hercům, funkce vybraných výrazových prostředků (komentář, práce s kamerou, stříh, vytváření metafor), stejně jako etické otázky fáze natáčení a stříhové skladby. Z povahy jednotlivých módů vyplývá, že se v díle mohou potkávat a křížit. A i když se objevovaly v určitých

fázích vývoje dokumentárního filmu, nelze je vnímat diachronicky jako charakteristické pro určitá období. Mohou být sice reprezentativní pro určitou fázi kinematografie či technologického vývoje, nicméně spíše než vývojovou řadu tvoří pole vlastností a výrazů, které si dokumentarista přisvojuje v různé intenzitě. Mody představuje Nichols nejen jako množinu koncepčních otázek, ale také jako soubor sociálních praktik. V druhém vydání knihy, které českému čtenáři předkládáme, obohacuje svoji originální taxonomii o kategorii modelů, k nimž řadí již existující nonfikční modely, které dokumentární filmy přejímají z jiných kulturních oblastí a audiovizuální podobou aktualizují jejich existenci v rámci nonfikčního diskurzu.

Samotné dílo je pak podle Nicholse souborem filmařových postojů k otázkám angažovanosti, etiky a výrazu. Tyto postoje se projevují hlasem, jenž je úběžníkem rétorických a figurativních prostředků. Jako výsledek estetických a etických rozhodnutí problematizuje povahu reference ke světu. Nichols tím, že místo „reálný svět“ důsledně používá výraz „žitý svět“, zdůrazňuje vztah dokumentu k aktuálně prožívané zkušenosti. Umělecké dílo je tak pro něj také výrazem radosti z poznávání světa. Rétorika filmu stojí mezi skutečností a divákem. Zatímco Carl Plantinga, který rovněž analyzoval rétoriku dokumentárního filmu, k ní přistupuje jako k východisku pro svoji kritiku poststrukturalismu a zdůrazňuje efekty zcizení i vzdalování diváka od skutečnosti ve chvíli, kdy si divák myslí, že se dívá na její záznam, tak Nichols dokumentární rétoriku tohoto a priori kritického nádechu zbavuje a problematizuje její jednotlivé aspekty. Vychází z klasických textů Aristotelových a Quintilianových a typologii rétorických postupů přizpůsobuje pro potřeby dokumentárního filmu. Nicholse zajímá výraz, stejně tak jako epistemické a kognitivní vztahy, jimiž rozvádí i úvahu o podmanivosti a přesvědčivosti dokumentu. Rozvolněněji pracuje s pojmem žánr, když jím označuje dokumentární film jako celek, a vyjmenováním metodických a estetických konvencí ho přirovnává například k westernu – autor přiznaně používá žánr bez jasné vazby na některou z používaných koncepcí vymezujících tento pojem. I když odpovědí na otázku, kdo vypovídá, můžeme žánrově rozlišit dokumentární a fikční film, Nichols vysvětluje pojetí této kategorie ve vztahu k dokumentu spíše v sémanticko-syntaktické perspektivě, tedy jako soubor obsahových, stylistických a významových struktur díla. My bychom tedy raději, vycházejíce z této roviny, nacházeli žánrová rozlišení v rámci dokumentárního filmu

tak, jak je z hlediska sémantického charakterizován dokument historický, populárně-vědecký či z hlediska syntaktického střihový, časosběrný nebo báseň. V otázce žánru je Nichols méně přesný než ve své brilantní charakteristice modů reprezentace.

Nicholsova kniha patří vedle souboru esejí *Theorizing the documentary* (ed. Michael Renov) a studií Carla Plantingy k současným klíčovým dílům kritického myšlení o dokumentárním filmu. Zatímco Carl Plantinga se k dokumentu a i jeho srovnání s fikcí zjevně vztahuje z kognitivistické perspektivy a Noël Carroll vychází zase z podloží analytické filozofie, tak Bill Nichols pracuje s teoretickými koncepcemi více jako s inspiracemi a zdroji základního pojmosloví. Ze sémiotiky si vypůjčuje vztah označovaného a označujícího a pracuje s indexovou povahou dokumentárních obrazů, k vyprávění zase přistupuje z naratologické tradice, ale knihu nezatěžuje přemírou odkazů na jiné teoretické koncepce. Lze ji tedy číst i bez podrobné znalosti terminologického aparátu. I tím *Úvod do dokumentárního filmu* neuzamyká čtenáře do stvořeného světa podmiňujících pravidel, ale nabízí utvářecí diskurz. Nepřináší univerzální platnost, ale je platný pro život s pluralitami. Svým způsobem reprezentuje postmetafyzickou kulturu, která si je vědoma toho, že každá pozice je omezená. Nichols přijal nevděčnou roli stát mezi nimi, snášet jejich nesouměřitelnost a překonávat ji promluvou o nich. Víc než přísným soudcem je velkorysým vypravěčem. Pomáhá mu při tom ironie stejně jako etické východisko solidarity a sociální laskavosti. A vede jej přesvědčení, že režisér je odpovědný za svět, ve kterém žije, že dokumentární film musí vždy přispívat k divákově svobodě.

*Andrea Slováková, Petr Kubica*

## Poděkování

Největší poděkování patří všem mým studentům, s nimiž se dlouhá léta studiu filmového dokumentu věnuji. Nebýt jejich zvědavosti a otázek, nebyl by důvod tuto knihu psát. Za mnohé také vděčím účastníkům konferencí *Visible Evidence*, kteří si na nich už od roku 1993 vyměňují názory a debatují o dokumentárním filmu. Tyto konference, které začali pořádat Jane Gainesová a Michael Renov, bezesporu neocenitelným způsobem napomáhají živému dialogu o dokumentární filmové tvorbě v nejširším možném smyslu.

Bez pomoci filmových tvůrců, kteří velkoryse poskytli fotografie svých prací, by byla tato publikace o dost chudší. Chci jim poděkovat za ochotu pohotově poskytnout vynikající ilustrační materiál, často vyžádaný na poslední chvíli. Obstarání fotografií z filmů, které jsem potřeboval, si vzal na starosti David Gray – a svůj úkol splnil znamenitě. Tímto mu chci poděkovat za jeho neocenitelnou pomoc.

Jane Behnkenová se na přípravě druhého vydání u Indiana University Press podílela jako editorka. Bez její podpory a nadšení myšlenkou druhého vydání by to nešlo. Jamison Cockerham vytvořil grafickou podobu knihy a její obálky.

# Úvod

Druhé vydání *Úvodu do dokumentárního filmu*, jehož jednotlivé kapitoly vždy uvozuje konkrétní otázka, se detailně věnuje tomuto fascinujícímu druhu filmové tvorby. Otázky se dotýkají problematiky definice, obsahu, formy, modů a etických i politických témat. Vzhledem k tomu, že dokumentární filmy se týkají světa, v němž žijeme, nikoli smyšleného světa filmového tvůrce, významně se liší od nejrůznějších žánrů filmu fikčního (science fiction, hororu, dobrodružného filmu, melodramatu atd.). Vznikají s jinými záměry, patří k nim kvalitativně jiný vztah mezi filmařem a natáčeným, vzbuzují jiný typ očekávání publika.

Ukážeme si, že tyto rozdíly nejsou zárukou absolutního oddělení dokumentu od fikce. Některé dokumentární filmy běžně pracují se scénářem, přípravou scén, rekonstrukcemi, zkoušením a provedením, jež si spojujeme s hraným filmem. Některé dokumenty pracují se známými konvencemi, například postavou jednoho hrdiny, jenž řeší nesnadné situace nebo podniká pouť, vytvářením napětí, stupňováním emocí a vrcholícím závěrem. Některé fikční filmy zase pracují s konvencemi, které si spojujeme s nonfikcí nebo dokumentem, kupříkladu natáčení na autentických místech, angažování neherců, ruční kamera, improvizace, found footage (práce s cizím materiálem), mluvený komentář, přirozené světlo. Hranice mezi těmito dvěma říšemi je velmi proměnlivá, ačkoli ve většině případů stále zřetelná.

Protože představy o tom, co je pro dokument typické a co ne, se v čase mění, mohou konkrétní filmy podnítit debatu o hranicích mezi fikcí a dokumentem. Svého času se na filmech *Chamtivost* (*Greed*, 1925) Ericha von Stroheima a *Stávka* (*Stachka*, 1925) Sergeje Ejzenštejna oceňovala vysoká

míra realismu a pravděpodobnosti obou příběhů. Pracovaly s aspekty, které nás přitahují na dokumentech. S filmy *Řím, otevřené město* (*Roma città aperta*, 1945) Roberta Rosselliniho a *Stíny* (*Shadows*, 1959) Johna Cassavetes se na plátna dostal obraz žité reality v dosud nevídané podobě. Ačkoli všechna tato díla jsou normálně považována za fikci, je zajímavé věnovat pozornost síle jejich dokumentaristického rozměru a potenciálu podnítit režiséry dokumentu i fikce reflektovat svá východiska. Televizní reality show *Poldové* (*Cops*, 1989–2010), *Americký idol* (*American Idol*, vysílán od roku 2002 dosud; původně britská televizní pěvecká soutěž s prvky reality show *Pop Idol*, v Česku vysílána pod názvem *Česko hledá SuperStar*) a *Kdo přežije* (*Survivor*, 2000–2010) jasně ukázaly, kolik dokáže televize vytěžit z vytváření dojmu dokumentární autenticity v kombinaci s melodramatickým spektaklem. A filmy jako *Forrest Gump* (*Forrest Gump*, 1994), *Truman Show* (*The Truman Show*, 1998), *Záhada Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, 1999) a *Cesta do Guantánama* (*The Road to Guantanamo*, 2006) staví své vyprávění na dokumentárním základu: cítíme zvláštní fascinaci, když sledujeme životy druhých, s nimiž sdílíme stejný žitý svět.

V *Záhadě Blair Witch* (Eduardo Sanchez a Daniel Myrick, 1999) spočívá tato fascinace nejen v kombinování dokumentárních konvencí s hrubozrnným realismem technologie videokamer, jež má smyšlené situaci dodat důvěryhodnost žité reality, ale také plně těží z propagačních a publicistických kanálů, které se k filmu vážou a pomáhají nás na něj připravit. Patří k nim webová stránka s informacemi o pozadí Blair Witch, svědectví odborníků a odkazy na „skutečné“ postavy a události, přičemž všechno vypadá, jako by nešlo o propagaci filmu jako hraného příběhu, dokonce však ani jako dokumentu, ale jako surového materiálu tří natáčejících, kteří za tragických okolností zmizeli.

Když nic jiného, měl by nám snímek *Záhada Blair Witch* připomenout, jak naše vlastní představa o tom, zda film je, či není dokumentární, snadno podléhá sugesci. (Recenze Susan Stewartové v *TV Guide* „Prokletí Blair Witch“ na vysílání filmu na programu Sci-Fi Channel, 10. července 1999, ho hodnotí jako špatný, ale autentický pokus zdokumentovat příběh skutečné čarodějnice, nikoli jako propagační produkt lákající diváky k sledování tohoto chytrého smyšleného příběhu.) Film, video, a nyní i digitálně vytvořené obrazy mohou neobyčejně věrně přinášet svědectví o tom, co se dělo před kamerou. Malba či kresba se vedle ostrých, jasně ohraničených, přesných reprezentací filmu, videa nebo počítačových monitorů jeví jako

chabé imitace. Přesto tato věrnost slouží tvorbě smyšlených filmových příběhů stejně dobře, jako rozvoji lékařských zobrazovacích metod využívajících rentgenové paprsky, magnetickou rezonanci či výpočetní tomografii. Přesnost obrazu může sehrát rozhodující roli jak v detailním záběru Toma Cruise nebo Catherine Deneuveové, tak u rentgenového snímku plic, ovšem využití této obrazové věrnosti se zásadně liší. Sice víme, že obojí podává svědectví o světě kolem nás, to však v prvním případě považujeme za značně filtrované viděním filmového tvůrce, v případě druhém jako téměř přímý, nezmanipulovaný přepis konkrétních vlastností světa. Na vlastní nebezpečí věříme tomu, co vidíme.

Existence digitálních médií jasně ukazuje, že věrnost závisí na vědomí diváka stejnou měrou, jako na vztahu mezi kamerou a tím, co se před ní odehrává. (Digitálně vytvořené obrazy se dokonce mohou obejít i bez kamery a snímaných objektů, a přesto se bude výsledný obraz věrně podobat známým lidem, místům a věcem.) Avšak zda vidíme přesně to, co bychom viděli, kdybychom stáli vedle kamery, nelze zaručit.

Díky určitým technologiím a stylům snáze věříme v těsný, ne-li dokonalý, vztah mezi obrazem a realitou, a práce s objektivy, zaostřením, kontrastem, hloubkou ostrosti, barvami a médii s vysokým rozlišením (jemnozrný film nebo digitální obraz s rozlišením větším než 300 dpi) působí jako záruka autenticity toho, co vidíme. To vše lze však využít k vytvoření *dojmu* autenticity o něčem, co bylo ve skutečnosti vytvořeno či zkonstruováno. A jakmile se obrazy vyberou a seřadí do struktur či sekvencí, do scén nebo celých filmů, interpretace a smysl toho, co vidíme, závisí na daleko více faktorech než na tom, zda je obraz uvěřitelnou reprezentací toho, co se (možná) objevilo před kamerou.

Tradice dokumentárního filmu se silně opírá o jeho schopnost vyvolat dojem autenticity. Jde o výrazný pocit, jehož lze dosáhnout základními kvalitami pohyblivého obrazu bez ohledu na médium. Začíná zdáním pohybu: nezáleží na kvalitě obrazu a věrnosti, s jakou zachycuje konkrétní věc – *zdání* pohybu se percepčně neliší od pohybu skutečného. (Každé filmové okénko je jedním nepohyblivým snímkem, zdánlivý pohyb je výsledkem promítání těchto snímků v rychlém sledu za sebou.) Když je tento pohyb pohybem sociálních herců (lidí), kteří nehrají pro kameru ani neztvárnují roli podle scénáře hraného filmu, domněle se tím stvrzuje autenticita filmu. Spolu s konvencemi bližšími dokumentárnímu filmu – jako jsou mluvený komentář, natáčení na autentických místech, práce s neherci vystupujícími





Dokumentaristický štáb na mieste natáčania. Mnohé prvky používané pri natáčení hraného filmu si osvojila i tvorba dokumentárny, třebaže obvykle v menšom mēřítku. „Štáb“ môže tvořit pouze jediný zvukař/kameraman/režisér. V organizaci a pracovních postupech dokumentaristického štábu většinou hraje ústřední roli schopnost reagovat na události, které se neodvíjejí zcela podle jeho záměrů, tedy na „skutečný život“. V tomto případě Jon Else natáčí na šestnáctimilimetrovou kameru a Steve Longstreth zaznamenává zvuk na magnetofon Nagra, který nahrává zvuk synchronně s obrazem. Natáčejí scénu s trenážerem otáčení v sanfranciském muzeu Exploratorium. *Palác rozkoší* (*Palace of Delights*, Jon Else a Steve Longstreth, 1982).

Fotografii Nancy Rogerové poskytl Jon Else.

ve svých každodenních rolích a zkoumání sociální problematiky, například globálního oteplování či sociální spravedlnosti – může být dojem autentické reprezentace světa, který sdílíme, skutečně velmi silný.

Digitální formy reprezentace rozšiřují řady médií, jež naplňují tato kritéria. Vznik nových digitálních forem příznačně představuje proces, jež lze popsat spíše jako vzájemné ovlivňování s tradicí dokumentárního filmu nežli skutečný rozvoj nebo přímé pokračování této tradice. Příbuzná média si vyměňují konvence a navzájem si předávají tvůrčí postupy. Webové stránky jako YouTube a Facebook brzy získají vlastní historii a teorii,

jako před nimi fotografie. Pro tuto chvíli můžeme chápat všechny tyto příbuzné formy produkce, distribuce a uvádění jako významné přírůstky pokračující dokumentaristické tradice.

Naše víra, že to, co vidíme, podává svědectví o tom, jaký svět je, může být východiskem naší orientace ve světě a pro naše konání. To samozřejmě platí ve vědě, kde zobrazovací metody hrají zásadní diagnostickou roli prakticky ve všech odvětvích lékařství. Diagnostická rozhodnutí a postup léčby se odvíjí podle toho, co ukáží snímky. Propaganda, například reklama, se také opírá o naši víru ve vazbu mezi tím, co vidíme, a světem a naším konáním v jeho rámci. To platí i pro řadu dokumentárních filmů, které nás nabádají, abychom se podívali na svět z dané perspektivy či úhlu pohledu. Na stránkách této knihy prozkoumáme, jak otázky související s reprezentací skutečnosti prověřily vynalézavost a tvořivost dokumentaristů.

*Úvod do dokumentárního filmu* postihuje základní body dějin dokumentárního filmu, protože témata a postupy, které se zde popisují, vycházejí z historie (jak společnosti obecně, tak filmové) a nelze se jimi zabývat zcela bez ní. Kniha se však nepokouší podat vyčerpávající a vyvážený výklad o klíčových filmových tvůrcích, hnutích a národních jedinečnostech dokumentárního žánru v jeho historickém vývoji. Probíraná témata a filmy poukazují na určité otázky či přibližují důležité přístupy k určitým tématům. Jsou spíše ilustrativní než pro jednou pevně dané.

Vyberete-li určité filmy, o nichž chcete diskutovat, ihned se nabízí, že jde o kánon, seznam filmů, které představují to nejlepší z tradice. Snažil jsem se vytváření kánonu vyhnout, protože takový přístup ukazuje, jak to s historií chodí (velcí umělci, velká díla jsou v čele). Podle mého názoru jsou konkrétní umělci, třebaže nesmírně vlivní, jen součástí různorodé směsi nápadů, hodnot, témat, technologií, institucionálních rámců, sponzorství a sdílených forem vyjadřování, jež všechny vytvářejí historii dokumentárního filmu nebo jakéhokoli jiného média. Tato kniha se tudíž pokouší ukázat, že zvolená díla, ač jsou často mimořádně umělecky i společensky přínosná, nemají postavení nenapadnutelných pomníků či ikon. Jde především o to, *jak* řeší problémy a jaká nabízejí řešení, jak ukazují trendy, postupy, styly a témata, a nikoli o nějaké absolutní pochopení jejich vnitřní hodnoty.

Řada děl, na něž *Úvod do dokumentárního filmu* odkazuje, jsou součástí kánonu už tím, že jde o díla často citovaná v jiných textech a obvykle patří do sylabů přednášek či seminářů. Zdá se mi užitečnější posílit pojmové

nástroje, které zde předkládám, odkazem na díla známá než na díla méně dostupná. Tato kniha tedy může umocnit dojem, že jde o kánon, ale pokud to jen trochu šlo, vybíral jsem pro ilustraci určité myšlenky alespoň dva filmy. Doufám, že tak lépe přiblížím, jak různé filmy nacházejí přinejmenším mírně odlišná řešení běžných problémů, a že ukážu, že si žádný film nezaslouhuje pozici nejlepšího nebo největšího díla, tedy rozhodně ne v nějakém nadčasovém, ahistorickém smyslu.

Tato kniha předpokládá, že vazba mezi fotografií, videem nebo digitálními obrazy a tím, co reprezentují, může být mimořádně silná, dokonce i když je zcela vykonstruovaná. Otázky, které sledujeme, nám nemají umožnit rozhodnout, zda nebo v jaké míře se objevily umělé zásahy, abychom byli schopni určit, jaký referent „skutečně“ je nebo co se „skutečně událo“. Jejich smyslem je spíše se ptát, proč jsme ochotni věřit reprezentacím vytvořeným pohyblivými obrázky, zda je taková důvěra více či méně oprávněná a co z toho plyne pro náš vztah k žitému světu...

*Úvod do dokumentárního filmu* řeší následující otázky: „Jak lze definovat dokumentární film?“ V první kapitole se zabýváme tím, jak můžeme zpřesnit běžně používané definice dokumentárního filmu. Zamýšlíme se v ní také nad rozdílnými předpoklady a očekáváními filmových tvůrců, institucí, které podporují dokumentární film, a diváků, čímž připravujeme půdu tématům probíraným ve zbývajících kapitolách.

V druhé kapitole se ptáme: „Proč jsou pro dokumentární filmovou tvorbu zásadní etické otázky?“ Tato kapitola zkoumá témata ohledně moci, důvěry a odpovědnosti i jejich odlišné formulace v dokumentárním a fikčním filmu.

Ve třetí kapitole se ptáme: „Čím dokumentární filmy získávají svůj vlastní hlas?“ Tato otázka zavádí pojmy z oblasti rétoriky a ukazuje, kolik dokumentární film dluží rétorické tradici a jak dokumentarista svou snahou uchopit témata či problémy, jež volají po společenské shodě nebo řešení, připomíná dávného řečníka. Ve čtvrté kapitole se chceme dozvědět: „Co dělá dokumentární film podmanivým a přesvědčivým?“ Probíráme některé aspekty témat, jež mají tendenci tvořit obsah či námět dokumentárního filmu, a zejména pak míru, v níž se témata zpracovávaná dokumentárním filmem vzpírají vědeckým nebo čistě logickým řešením. Těžištěm těchto témat bývají hodnoty a přesvědčení, která, protože se různí, následně vyžadují reprezentace, jakými jsou právě například dokumentární filmy, aby nás přesvědčily o tom, že jeden přístup předčí ostatní.

V páté kapitole se ptáme: „Jaké byly začátky dokumentárního filmu?“ Zpochybňujeme převažující předpoklady o dokumentu jako synonymu buďto raného filmu charakteru díla Louise Lumièra, například jeho *Odchod z továrny* (*La Sortie des usines*, 1895), nebo nonfiktivní filmové tvorby vůbec. V kapitole označujeme čtyři různé postupy, které se koncem dvacátých let dvacátého století spojily do specifické podoby dokumentární filmové praxe.

Šestá kapitola nabízí odpověď na otázku: „Jak lze dokumentární filmy rozlišovat?“ V této kapitole, která byla dříve součástí jediné kapitoly o šesti modech dokumentárního filmu, věnujeme zvláštní pozornost tomu, jak se mody liší od modelů vytvořených v jiných médiích, ale osvojených dokumentárním filmem, a blíže se zaměřujeme na dva konkrétní mody: výkladový a poetický. Každý modus má své typické tvůrce, paradigmatické filmy a své vlastní formy institucionální podpory i očekávání publika. Šestá a sedmá kapitola se těmto tématům věnují podrobně.

Sedmá kapitola řeší otázku: „Jak lze charakterizovat observační, participativní, reflexivní a performativní modus dokumentárního filmu?“ Podobně jako čtvrtá a pátá kapitola mají také šestá a sedmá kapitola historický rozměr, protože zkoumají, jak bývá ústřední otázka mezilidského vztahu nebo společenství v dokumentárním filmu reprezentována: Jak dokumenty posilují nebo narušují naše vazby k druhým a jak vypovídají o povaze a kvalitě filmařova vztahu k žitému světu? Čtyři mody probírané v této kapitole často staví filmového tvůrce do přímé konfrontace s ostatními tak, jak to výkladový a poetický modus neumožňuje, a tudíž tuto otázku značně vyhrocují. Osmá kapitola se zabývá otázkou: „Jak přistupují dokumentární filmy k sociálním a politickým tématům?“ Tato kapitola si všímá těsných vazeb mezi vzestupem dokumentárního filmu a potřebami národního státu. Řada dokumentárních filmů dosud zpracovává témata národního a v rostoucí míře mezinárodního významu. Historicky tak činily jménem vlád, které byly právě u moci, nebo v přímé opozici vůči nim. Kapitola ukazuje různé možnosti uchopení sociálních témat a srovnává osobní portrétní film, který může vzbudit širší sociální otázky nepřímou, se sociálně zaměřenými dokumentárními filmy, které je řeší přímo.

Devátá kapitola se zabývá otázkou: „Jak psát o dokumentárním filmu?“ Při hledání odpovědi na tuto otázku si projdeme základní fáze stavby eseje. Pomůže nám při tom fiktivní zadání a jeho dvě možná zpracování. Na příkladu dvou modelových esejí, jejichž autoři se zásadně liší v názoru

na klasický dokumentární film Roberta Flahertyho *Nanuk, člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922), se snažíme ukázat, jak se vlastní perspektiva studenta stává ústřední součástí písemné reakce na daný film. V tomto vydání je přidána pasáž o tom, jak využívat nejrůznějších on-line zdrojů a knihovnických fondů k podpoře tezí písemných prací.

Pozadím *Úvodu do dokumentárního filmu* je předpoklad, že obeznámenost s hlavními koncepty praxe dokumentárního filmu a povědomí o historii dokumentární tvorby vybavují filmového tvůrce i kritika nesmírně hodnotnými nástroji. V minulosti byla pro řadu dokumentárních filmů silná vazba mezi tvorbou a studiem typická. Doufám, že zůstane životaschopnou vazbou i v budoucnu a že koncepty, které zde probíráme, tomu účinně napomohou.