

MASARYKOVA UNIVERZITA  
FAKULTA INFORMATIKY



# Dokumentárny film

BAKALÁRSKA PRÁCA

**Michal Oravec**

Brno, 2008

## **Prehlásenie**

Prehlasujem, že táto bakalárska práca je mojím pôvodným autorským dielom, ktoré som vypracoval samostatne. Všetky zdroje, pramene a literatúru, ktoré som pri vypracovaní používal alebo z nich čerpal, v práci riadne citujem s uvedením úplného odkazu na príslušný zdroj.

**Vedúci práce:** RNDr. Petr Sojka, Ph.D.

## **Pod'akovanie**

Ďakujem vedúcemu RNDr. Petrovi Sojkovi, Ph.D. za veľkú trpezlivosť a rady, ktoré mi poskytol pri vypracovávaní tejto práce. Ďakujem Kamile Zlatuškovéj a študentom JAMU z predmetu Tvorba televízneho dokumentu za možnosť navštevovať tento predmet a získavať na ňom neoceniteľné skúsenosti.

## Zhrnutie

Bakalárska práca sa zaoberá dokumentárnym filmom. Čitateľa oboznamuje s vplyvom historických medzníkov, ktoré pôsobili na tento smer kinematografie počas jeho vývoja. Táto evolúcia filmového dokumentu je rozdelená do troch častí, ktoré rozoberajú éru nemého filmu, postsynchrónneho zvukového záznamu a natáčania s kontaktným zvukom. Ďalej text diskutuje problematickosť pojmu „dokumentárny film“. Cieľom práce v ďalších oddieloch je popis tvorby dokumentárneho filmu a uvedenie rozdielov medzi týmto postupom a postupom produkcie propagačného filmu.

## **Kľúčové slová**

Dokumentárny film, propagačný film, kinematografia, dokument, nemý film, kontaktný zvuk, postsynchronizácia, prirodzenosť, autenticita, realita, pravda, fikcia, respondent, náhodný prvok, záber, vysoké rozlíšenie, šum, medzitulok, kompresný formát, pomer strán pixelu

## Obsah

1	Úvod . . . . .	3
2	<b>Historický vývoj dokumentárneho filmu . . . . .</b>	5
2.1	<i>Začiatky kinematografie . . . . .</i>	5
2.1.1	Vznik nového pojmu . . . . .	5
2.1.2	Človek a príroda Roberta Flahertyho . . . . .	6
2.1.3	Revolúcia Denisa Arkadeviča Kaufmana . . . . .	7
2.2	<i>Zvuk obohacuje nemý film . . . . .</i>	8
2.2.1	Spoločenský dokument Johna Griersona . . . . .	9
2.2.2	Obdobie propagandy a téma vojny . . . . .	10
2.3	<i>Nástup kontaktného zvuku . . . . .</i>	11
2.3.1	Manifesty Michela Braulta . . . . .	11
2.3.2	Kamera divákom . . . . .	12
2.3.3	Najväčší nepriateľ dokumentárneho filmu . . . . .	12
2.4	<i>Prúdy dokumentárneho filmu . . . . .</i>	13
3	<b>Problematika dokumentárneho filmu . . . . .</b>	16
3.1	<i>Nejednotnosť pojmu . . . . .</i>	16
3.2	<i>Realita verzus fikcia . . . . .</i>	16
4	<b>Preprodukcia . . . . .</b>	18
4.1	<i>Motivácie a tvorba námetu . . . . .</i>	18
4.2	<i>Respondenti . . . . .</i>	18
4.3	<i>Scenár . . . . .</i>	19
5	<b>Produkcia . . . . .</b>	21
5.1	<i>Použitá technika . . . . .</i>	21
5.1.1	Kamera . . . . .	22
5.1.2	Zvuková technika . . . . .	22
5.2	<i>Natáčanie a skladba záberov . . . . .</i>	22
5.2.1	FI MU očami študentov . . . . .	22
5.2.2	Propagačný film FI . . . . .	23
6	<b>Postprodukcia . . . . .</b>	24
6.1	<i>Spracovanie natočeného materiálu . . . . .</i>	24
6.2	<i>Úprava zvukových stôp . . . . .</i>	24
6.3	<i>Skladba filmu . . . . .</i>	25

---

6.3.1	FI MU očami študentov . . . . .	25
6.3.2	Propagačný film FI . . . . .	26
6.4	<i>Export</i> . . . . .	26
7	<b>Záver</b> . . . . .	28
A	<b>Obsah priloženého DVD</b> . . . . .	30

## Kapitola 1

### Úvod

Začiatkom 20. storočia sa na území Francúzska objavil pojem „dokumentárny“. Jeho použitie bolo však náhodné, a preto prvenstvo za zavedenie do širšieho povedomia bolo udelené až 8. februára 1926 Johnovi Griersonovi a to vďaka článku v *New York Sun* venovanému druhému snímku Roberta Flahertyho *Moana*. Postupom času sa zistilo, že utvoriť jednotnú definíciu dokumentárneho filmu nebude také ľahké. Na prvý pohľad sa to zdá ako jednoznačný pojem, ale keď sa pozrieme bližšie, zistíme, koľko veľa žánrov s rozličným prístupom a postupom zastrešuje. Cieľom tejto práce bude previesť čitateľa procesmi, ktoré desaťročia tvarovali túto oblasť kinematografie, vymedziť priestor, v ktorom sa pohybuje a umožniť nahliadnutie do výroby dokumentárneho filmu. Postup tejto výroby bude konfrontovaný s postupom tvorby propagačného filmu za účelom porovnania rozdielov týchto dvoch prístupov.

Práca je členená do niekoľkých kapitol oboznamujúcich s históriou dokumentárneho filmu, jeho problematikou a samotnou realizáciou praktickej časti (film o FI MU).

Druhá kapitola je venovaná historickému vývoju dokumentárneho filmu od počiatku kinematografie až po koniec 20. storočia. Zachytáva premeny tohto žánru v rámci použitia nových technológií (napríklad zmenšenie rozmerov kamery) a vplyv jednotlivých významných období (napríklad 2. svetová vojna).

Tretia kapitola sa zaoberá samotným pojmom „dokumentárny film“. Prostredníctvom nej čitateľ zistí, že jednotná definícia tejto kategórie v podstate nie je možná. Ďalej diskutuje vzťah filmového dokumentu a hraného filmu.

Štvrtá kapitola uvádza čitateľa do problematiky tvorby námetu a scenára, podľa ktorého sa následne realizuje produkcia a postprodukcia. Zmieňuje sa o počiatočných motiváciách a podmienkach a komentuje problémy súvisiace s tvorbou scenára. Taktiež zdôvodňujem v rámci tejto kapitoly spôsob, ktorý som použil pre výrobu dokumentárneho a propagačného filmu.



Piata kapitola je venovaná samotnému natáčaniu, kamerovej, zvukovej a inej podpornej technike. Popisuje skladbu záberov, ich význam pre film, prácu v štábe, s respondentmi a úskalia s tým spojené.

V šiestej kapitole je venovaný priestor celkovej obrazovej a zvukovej postprodukcii a následnému exportu hotového filmu. Zahrňuje popis technických parametrov natočeného videa a nahratého audia použitých pre strih a mix, zdôvodnenie použitých strihov a ich zmyslu.

Záver zhŕňa všetky poznatky, ktoré som získal počas vypracovávania tohto projektu.

## Kapitola 2

### Historický vývoj dokumentárneho filmu

#### 2.1 Začiatky kinematografie

Francúzski bratia Auguste a Louis Lumiérovci odštartovali v roku 1895 so svojim kinematografom epochu jedného z najúspešnejších a najobľúbenejších odvetví nasledujúceho storočia – film. Pohyblivé snímky zachytené na celuloidový pás boli po prvýkrát prezentované 25. 12. 1895 v Grand Café v Paríži. Obsahom premietania boli krátke záznamy každodenných činností, ktorých zámerom malo byť demonštrovanie schopností nového vynálezu a dokumentovanie jednotlivých situácií. Ďalšími filmami bratov Lumiérovcov boli napríklad *Pouličná tanečnica*, *Lod'ka vyplávajúca z prístavu*, *Búrka na mori* alebo *Pyramídy a Sfinga*. Tieto snímky a im podobné boli zoskupené pod názov „aktuality“, ktoré definovali jedno zo smerovaní kinematografie v nasledujúcom storočí. Túžbu zachytávať dianie sveta skutočného. Preto sa hovorí, že filmový dokument stál na počiatku kinematografie.

##### 2.1.1 Vznik nového pojmu

Ako som už v úvode napísal, u širokej verejnosti sa ujal výraz „dokumentárny film“ vďaka článku Johna Griersona. Korene tohto pojmu však siahajú na začiatok 20. storočia, kedy bol užívaný hlavne vo Francúzsku, avšak veľmi sporadicky.

Dokumentárny prístup sa razil hlavne v oblasti fotografie. Tu sa prvýkrát stretávame s pokusom o jeho charakteristiku: dôraz na realizmus, snaha bez príkras zachytiť veci také, aké sú, spoluprežitie biedy a utrpenia, jasný morálny postoj a samotné vedomie špecifickosti tohto média [1]. Fotografia, ako nový a nespochybniteľný (do príchodu prvých trikov) dokumentačný nástroj, nahradila maľby, kresby a rytiny, ktoré sa dovtedy používali na zachytenie okamihu, a ktorých miera autentičnosti nebola stopercentná.

Takisto aj film priniesol dokonalejší spôsob zachytávania skutočnosti,

ale zároveň aj rozprúdil diskusie o schopnosti ľudského ducha získať k nej prístup a schopnosti obrazu podať o nej správu.

### 2.1.2 Človek a príroda Roberta Flahertyho

Najslávnejšieho režiséra obdobia začínajúcej kinematografie považujeme dnes za „otca“ dokumentárneho filmu. Ako prospektor v Kanade sa zúčastnil štyroch expedícií na východné pobrežie Hudsnovho zálivu, z ktorých priniesol veľké množstvo fotografií domorodých Inuitov. Jeho nadšenie a záujem o obyvateľov krajín nedotknutých „západnou“ civilizáciou vyústila do ďalšej výpravy na sever s úmyslom natočiť filmový materiál. Prvý pokus však skončil katastrofou v podobe 25 000 metrov zničeného filmu. Až druhá návšteva kanadských Eskimákov umožnila vznik filmu, ktorý bol v tej dobe prvým svojho druhu.

*Nanook of the North* (v slovenskom preklade sa objavil ako *Nanuk, človek primitívny*) vytýčil v dokumentárnom filme na začiatku dvadsiatych rokov minulého storočia istú metódu a súčasne aj uhol pohľadu. Flahertyho hlavne zaujímal jedinec tvárou v tvár prírode. Ukazoval na plátne obyčajných ľudí, ktorí robili obyčajné veci a boli sami sebou. Charakteristickým bol jeho prístup k domorodcom. Najprv pôsobil ako pozorovateľ a snažil sa sžiť s Nanukom, jeho rodinou a s ďalšími lovcami, aby neskôr mohol na základe tejto skúsenosti poskytnúť divákovi pohľad nie „západného“ človeka, ale pohľad vlastný danému národu [2].

Ďalším aspektom jeho tvorby bol minimalistický postoj k štábu. V prípade dobrodružstva s Inuitmi bola jeho integrácia do tejto severskej spoločnosti taká úspešná, že samotní lovci sa podieľali na servise a nosení techniky, tým pádom sa stali interpretmi vlastného kinematografického života, neboli teda len objektami cudzieho záujmu.

Robert Flaherty uprednostňoval samotné snímania pred strihom a natáčanie všetkého, čo sa deje. Prvý záber je vždy ten najlepší, pretože je najspontánnejší a zachytávaná situácia sa už nemusí opakovať. Akákoľvek rekonštrukcia nemôže nahradiť prirodzenosť prvého momentu, čo hlavne platí pre ľudí „nehercov“ vystupujúcich v dokumentárnom filme. To dokazuje aj nevlôu dokumentaristov pracovať s dopredu napísaným scenárom, pretože sa obtiažne dodržiava.

Keď sa *Nanuk* dostal v roku 1922 do kín, zožal veľký úspech u divákov. Estetická príťažlivosť záberov skutočného a drsného každodenného života a nová autenticita podnietila vznik ďalších dlhometrážnych filmov takého typu. Medzi najpodstatnejšie radíme filmy Meriana C. Coopera a Ernesta B. Schoedsacka Grass: *Exodus* (1925) a *Čang* (1927).

Obľuba, ktorej sa Flaherty tešil u producentov, však opadla po jeho druhom snímku *Moana* (1926), ktorý bol chladne prijatý aj divákmi. Tento film bol venovaný tradíciám a životu obyvateľov ostrova Samoa v Tichom oceáne, ale na rozdiel od *Nanuka* autor podľahol vypracovaniu scenára a túžbe napravnovať zhubné následky modernej civilizácie [2]. Zo svojich chýb sa poučil a na prelome nemej a zvukovej éry vznikli jeho posledné veľké diela *Muž z Aranua* a *Príbeh z Louisiany*.

### 2.1.3 Revolúcia Denisa Arkadeviča Kaufmana

*„Dnes, v roku 1923, kráčaš ulicou Chicaga, lenže ja ťa nechám pozdraviť nebožtíka Volodarského, ktorý ide v roku 1918 po ulici v Petrohrade a veselo ti na pozdrav odpovedá. Iný príklad: do hrobu ukladajú rakvu ľudových hrdinov (zábery sú urobené v Astrachani v roku 1918). Hrob je zasypaný (Kronštadt 1921), znejú delové salvy (Petrohrad 1920), ľudia vzdávajú česť ich pamiatke (Moskva 1922).“ [2]*

Úryvok manifestu Dzigi Vertova (pseudonym Denisa A. Kaufmana) z trinásteho čísla filmovej prílohy *Kino-Pravda*, ktorá bola súčasťou oficiálnych vládnych novín *Pravda*, presne vystihuje prístup sovietskych filmárov k dokumentárnej kinematografii na začiatku 20. storočia. Nedostatok filmového materiálu nútil autorov využívať staršie archívne zábery alebo zábery iných (niekedy anonymných) autorov, čo podnietilo rozvoj konceptu strihového dokumentu. Tento smer mal dvoch veľkých predstaviteľov.

Dziga Vertov sa nepovažoval za dokumentaristu, avšak odporcom štúdiového natáčania určite bol a jeho pojmie vnieslo do dokumentárneho filmu nové prvky. Na rozdiel od Flahertyho (ku ktorému je aj v súčasnosti prirovnávaný) bol preňho najdôležitejší strih, ktorý tlačil samotné natáčanie do úzadia, pričom nedostatky v záberoch napravnával práve strihovou montážou. Natáčanie pre neho znamenalo zachytenie skutočného života „priamo pri čine“ bez pomoci akejkoľvek réžie (Vertovovi prívrženci neskôr používali prostriedky na odlákavie pozornosti, čo však už môžeme považovať za určitý režijný základ). Všetko bolo podriadené strihu: analýza záberu, jeho pravdivosť, expresivita, dokonca samotné natáčanie. Ambíciou Denisa A. Kaufmana bolo zbaviť film nánosov divadelnosti, narativity a rady ustálených schém vnímania. Dosiahnuť takého stavu tvorby a jej vnímania, ktorý by odpovedal stavu revolúcie [4]. Z jeho tvorby môžeme spomenúť ťažko zaraditeľné filmy ako *Soviet, vpred!* (1926), *Šestina sveta* (1926) a najznámejší *Muž s kinoaparátom* (1929).

Druhou veľkou osobnosťou sovietskej kinematografie bola Esfir Šubo-

vá. Jej tvorbu ovplyvnili skúsenosti z prestrihávania „západných“ filmov. Na rozdiel od Vertova sa viac zaoberala dokumentárnou tvorbou a prácou s archívmi. Príkladom tohto snaženia je jej debutový film *Pád dynastie Romanovcov* (1927). S využitím archívnych záberov vznikli aj filmy *Rusko Mikuláša II.* a *Tolstoj* (1928) alebo *Dnes* (1930).

### 2.2 Zvuk obohacuje nemý film

V roku 1927 prišla spoločnosť *Warner Brothers* so svojím „Vitaphone“ systémom, ktorý spočíval v simultánnom prehrávaní filmu a zvukovej stopy zaznamenatej na šesťnástpalcových fonografových nahrávkach. Už sme nevníмали len zrakom, ale aj sluchom. Hraný film sa mohol odpútať od metafor, grimás a hrubých náznakov. Čo však dokumentárny film?

Ten zachytáva správanie a gestá práve v tom danom okamihu. Akákoľvek postsynchronizácia narušuje spontánnosť a autenticitu výpovede. Jedinou možnosťou bolo nahradiť medzitulky pripraveným komentárom, s ktorým však prišla veľká nevýhoda. Buď sa vo filme vyskytoval neprirodzene strojený komentár alebo husto podávané informácie úplne potlačili obrazovú stránku a postavili ju do úlohy ilustračného materiálu (napr. v *Žltej plavbe* André Sauvaga, komentár: Léon Poirier). Taktiež nastal problém s hudobným podfarbením zachytených situácií. Komentár Jeana Roucha to veľmi dobre vystihuje:

*„Nahrávky pôvodnej hudby boli (a stále ešte sú) základnými piliermi zvukovej výstavby väčšiny dokumentárnych filmov (a všetkých etnografických filmov 50. rokov). Opäť raz išlo o to 'robiť film'. Hneď nato som si uvedomil (v roku 1953) pomýlenosť tohto systému a to pri premietaní filmu Bitka na veľkej rieke lovcov hrochov v povodí Nigeru, ktorý som s nimi natočil o dva roky skôr. Prenasledovanie hrocha som sprevádzal dojemnou loveckou melódiou hranou na violu, ktorá sa mi zdala pre túto scénu zvlášť vhodná. Výsledok bol žalostný: vodca skupiny lovcov ma požiadal, aby som túto hudbu z filmu odstránil, pretože prenasledovanie hrochov musí prebiehať v absolútnom tichu.“ [2]*

Väčšina významných tvorcov nemej éry sa začala na začiatku 30. rokov zo scény dokumentárneho filmu vytrácať. Dziga Vertov stihol ešte natočiť *Symfónia Donbasu* (1931), kým ho pohltil socialistický realizmus, Luis Bunuel sa uberal smerom hraného filmu a Jean Vigo v roku 1934 umrel. Jediným kto zvládol prerod dokumentu bol Robert Flaherty, ktorého *Muž z Aranu* (1934) bol významný počín pre nové smerovanie.

### 2.2.1 Spoločenský dokument Johna Griersona

Ešte pred *Mužom z Aranú* Robert Flaherty natočil spolu s Johnom Griersonom, ktorý predstavoval „čerstvú krv“ na poli dokumentárneho filmu, *Priemyselnú Britániu* (1931). Práve pri tejto spolupráci sa ukázal ich rozdielny postoj k ponímaniu filmového dokumentu. Konfrontácia ideí (Flaherty) a faktov (Grierson). Kým Flaherty stále hľadal ľudské spoločenstvá na pokraji vyhynutia v rôznych zapadnutých kútoch sveta a v podstate rekonštruoval životy ich predkov, nový prúd Johna Griersona (Britská dokumentárna škola) si dal za úlohu analyzovať sociálne problémy doby.

Zakladateľ Britskej dokumentárnej školy natočil iba jeden snímok *Rybári* (1929). Uznanie a miesto v histórii filmového dokumentu si však zaslúžil vďaka svojim organizačným schopnostiam, pomocou ktorých dokázal pod sebou z postu riaditeľa *Empire Marketing Film Board* (1928 – 1933) a následne vo *Film Unit* (1933 – 1937) koncentrovať veľké množstvo autorov ako napríklad Alberto Cavalcanti (*Uhol' ná toár*, 1936), Humphrey Jennings (*Denník pre Timothyho*, 1945) alebo Paul Rotha (*Kontakt*, 1932). Každý z nich po sebe zanechal nepominuteľné dielo. Najväčším prínosom sa ukázalo ich experimentovanie so zvukom. Griersonove snaženie vyvrcholilo v roku 1939 založením slávnej *Office National du Film du Canada* (ONF).

John Grierson nepracoval na poli dokumentárneho filmu len ako organizátor, ale aj ako teoretik. Bol jedným z prvých, čo sa pokúšali formálne definovať pojem dokumentárny film. Najznámejšie sú jeho tri „základné princípy“:

1. Schopnosť filmového umenia všade preniknúť, pozorovať život a vyberať si v ňom vhodné témy, môže vyústiť v novú a životnú umeleckú formu. Štúdiové filmy však ignorujú možnosť otvoriť filmové plátna skutočnému svetu. Natáčajú umelé príbehy na pozadí umelých kulís. Dokumentárny film chce točiť žijúce udalosti i dejiny.
2. Autentický herci a autentické prostredie sú najlepší sprievodcovia pre filmovú interpretáciu moderného sveta. Dávajú filmovému umeniu pevnejší základ. Dávajú mu mnohonásobnú moc. Dávajú mu moc interpretovať aj tie najzložitejšie a najpodivnejšie udalosti skutočného sveta, ktorý stojí nad všetkým, čo sú štúdiový mágovia schopný vymyslieť a ich kameramani natočiť.
3. Materiál natočený v skutočnom svete môže byť krajší (skutočnejší, v spontánne filozofickom zmysle) než materiál natočený vo svete umelom. Gesto má na plátno zvláštny význam. Film má výnimočnú schopnosť

nosť zdôrazniť gesto sformované tradíciou. Objektív kamery zhodnocuje pohyb a dodáva mu rozmer v čase a priestore. Dodajme k tomu, že dokumentárny film umožňuje dosiahnuť bezprostredného poznania, ktoré je umelým štúdiovým snímkom a „primeraným“ hereckým interpretáciám nedostupné. [2]

Britská dokumentárna škola po druhej svetovej vojne upadla do letargie, z ktorej ju na krátke obdobie (1956 – 1959) vytrhlo hnutie *Free Cinema* na čele s Lindsey Andersonom a Karlom Reiszom. Avšak svoje skúsenosti zúročili hlavne v hranom filme, ku ktorému obaja smerovali.

### 2.2.2 Obdobie propagandy a téma vojny

Obdobie druhej svetovej vojny sa nieslo v znamení propagandy, ktorej sa nevyhol ani dokumentárny film. Či už to boli „motivačné“ filmy hájace pod záštitou podplukovníka Franka Capri záujmy spojeneckých armád alebo oslavné ódy na Tretiu ríšu Hitlerovej dvornej režisérky Leni Riefenstahlovej, každý z nich sa snažil presvedčiť a nanútiť svoju pravdu.

Séria siedmich dielov strihového dokumentu *Začo sme bojovali* (réžia Frank Capri) využíva pôvodný materiál spojencov a aj propagandu nepriateľa. Charakteristickým prvkom pre každý diel bol didaktický komentár, ale niektoré sa nevyhli emóciám [1]. Z druhej strany barikády spomeniem *Triumf vôle* (1933), ktorý zachytával zjazd Hitlerovej strany v Norimbergu a film *Olympiáda* (1936) rozdelený na dve časti: *Sviatok národov* a *Sviatok krásy*.

Samozrejme nevznikali len filmy „provojenské“. Na podporu politiky prezidenta Roosevelta, ktorá mala skončiť obdobie hospodárskej krízy, natočil Pare Lorentz film *Rieka* (1937). Pojednával o budovaní hrádzí na rieke Mississippi, čo malo navrátiť regiónu bohatstvo. Taktiež nevznikali len propagačné filmy. Príkladom je *Vojnový deň* od sovietskeho filmára Michaila Sluckého nakrútený na základe záberov 240 kameramanov z niekoľkých úsekov fronty dňa 13. júna 1942 [2].

Dnes má pomenovanie „propagačný film“ hanlivý nádych, aj keď si pri svojom vzniku dával za úlohu šíriť občiansku výchovu. Zrazu sa neusiloval len o to, aby bol vierohodnou správou. Nemusel prekrúcať, nemusel si vymýšľať, stačilo, keď vybral to „vhodné“. Toto narušenie autenticity vyvolalo u ľudí podozrievavosť trvajúcu až dodnes.

### 2.3 Nástup kontaktného zvuku

Tak ako príchod zvukového záznamu na začiatku 30. rokov uskutočnil revolúciu v hranom filme, natáčanie s kontaktným zvukom prinieslo voľnosť, ktorú dokumentaristi tak požadovali. Vynález Charlesa E. Beachella, ktorý použil perforovaný magnetický pás vyhovujúci takým istým podmienkam ako 16 mm film, spôsobil, že v roku 1957 sa 95 percent pôvodných nahrávok v teréne uskutočňovalo už týmto spôsobom [2]. Ľahšie materiály a menšie kamery dovoľovali dokumentaristom jednoduchšie preniknúť tam, kam potrebovali, a vzbudiť čo najmenšiu pozornosť. Citlivejší filmový materiál dovoľoval absenciu osvetľovačov. Celkový technologický pokrok ponúkal možnosť tvoriť filmy širšej základni potencionálnych autorov, avšak nemusel viesť k bezproblémovej produkcii. Ďalšou podmienkou rozvoja filmového dokumentu bola skúsenosť z predošlých období a sloboda tvorby a pohybu. Predošlé požiadavky v tej dobe spĺňalo veľmi málo krajín, a preto sa o najväčší rozvoj dokumentárneho filmu so synchronným ozvučením postarali krajiny ako Francúzsko, Spojené štáty americké a Kanada.

#### 2.3.1 Manifesty Michela Braulta

Vplyv ľahkej techniky si môžeme demonštrovať na filme Michela Braulta a Gillesa Graulxa „Snežnice“. Jednalo sa o 15 minútový snímok zachytávajúci zostup nadšencov pochodu so snežnicami v Sherbrooke, v jednom z východných quebeckých kantónov. Filmári sa vďaka pokročilejšej technológii bez problémov dokázali začleniť do života snežnicovej komunity. Dokumentárny film zrazu dokázal zachytávať realitu zvnútra, stal sa súčasťou nakrúcaných udalostí, už nebol iba postranným pozorovateľom.

Tri roky pred tým (1960) natočil Michel Brault vo Francúzsku snímok „Kronika jedného leta“. Rok na to sa stal tento film manifestom prúdu Jana Roucha „cinéma-vérité“, ktorý sa snažil poctiť Dziga Vertova a jeho verného zachytávania skutočnosti. Tento prúd bol však nevhodne pomenovaný, pretože Vertovov odkaz nezaručoval „vérité“ – pravdu [2]. Navyše jeho zástanci prehlasovali, že kamera je objektívna, čo v roku 1962 vyvrátil strihový dokument amerického filmára Emila de Antonia *Jednajúci poriadok*, ktorý zachytával proces americkej armády proti senátorovi McCarthymu. Neosobnými zábermi de Antonio obžaloval senátora a aj celý systém.

Rokom 1963 vznikol film *Nech svet kráča ďalej*, za ktorého realizáciou stál práve Michel Brault (kameraman) a Pierre Perrault (režisér). Tento dokument je považovaný za manifest a najlepšie dielo celého obdobia. Ge-



niálny kameraman Brault dokázal ovplyvniť svojim umením a zručnosťou aj francúzskych kameramanov, pričom jedného z nich (Pierre Lhomme) inšpiroval k vylepšeniu natáčania s kontaktným zvukom (kameraman mal možnosť neustále počuť hovorené slovo).

### 2.3.2 Kamera divákom

Našli sa však aj takí, ktorí neuznávali Braultove profesionálne zaobchádzanie s kamerou a snažili sa nachádzať nové možnosti pre kameru v teréne. Jedným z týchto experimentátorov bol aj Chris Marker. Kritika jeho filmu *Čoskoro dovidenia* (1967) samotnými robotníkmi, o ktorých tento film pojednával, vnukla Markerovi myšlienku, aby sa nespokojní diváci zmocnili kamery a natočili všetko podľa vlastného uváženia. Z tejto iniciatívy vzišla *Bojovná trieda*.

Kanadská ONF sa taktiež snažila experimentovať so začlenením diváka do tvorby filmového dokumentu. Takto vznikol program s názvom „Le Vidéographe“, ktorý umožňoval nováčikom produkovať svoje prvé filmy a následne ich premietat iným.

### 2.3.3 Najväčší nepriateľ dokumentárneho filmu

Doteraz som sa zaoberal krajinami, ktoré spĺňali podmienky (nové technológie, skúsenosti a voľnosť tvorby) pre ďalší vývoj dokumentárneho filmu. Spolu s príchodom miniaturizácie natáčacej techniky a kontaktného zvuku získal dokument vlastnosť dostať sa aj do miest, kde nebol veľmi žiaduci.

Rozvoj dokumentárnej kinematografie v Sovietskom zväze dobre odzrkadľuje dôležitosť slobody prejavu. Doktrína socialistického realizmu nastolená v umení pred druhou svetovou vojnou hlásala, že umelecké dielo má slúžiť ľudu a oficiálnej ideológii: ilustrovať kladné stránky socializmu a spoločnosti, pričom je jeho úlohou vychovávať a získavať nadšených stúpcov, kritický pohľad sa smie zameriavať iba na triednych nepriateľov. Táto definícia je však v rozpore so snažením dokumentaristov ukazovať skutočnosť. Určité uvoľnenie prišlo po 20. zjazde KSSZ v roku 1956, keď sa od socialistického realizmu mierne upustilo. Dokumentárny film však túto šancu nevyužil. Dôvod bol jednoduchý: natáčanie s modernými technológiami bolo veľmi nákladné. Toto voľnejšie obdobie trvalo len do skončenia Chruščovovej vlády v roku 1964. Na nové obrozenie slobody prejavu sa muselo čakať až do schválenia Gorbačovovej perestrojky v roku 1985.

Juris Podnieks bol mladý lotyšský režisér, vďaka ktorému Sovietsky zväz objavil svoju mládež a kúzlo dokumentárneho filmu. Jeho film *Je l'ah-*

*ké byť mladý?* vzbudil medzi sovietskymi filmármi túžbu natáčať s kontaktným zvukom. Skúmaním prítomnosti sa zaoberali ďalší lotyšskí autori (Lotyšsko v tejto dobe zastávalo popredné miesto v dokumentárnom filme). Herz Frank sa filmami *Zakázané pásmo* (1975) a *Posledný rozsudok* (1987) zaoberá mladými delikventami a väzňami odsúdenými na trest smrti. Ďalším významným autorom bol Ivars Seleckis so svojím filmom *Priečna ulica*, kde zobrazoval všedný život v zapadnutej uličke.

Sovietsky dokumentárny film sa nezameriaval len na vyobrazenie prítomnosti. Jedným z dokumentárnych snímkov tohto obdobia bol *Solovecká moc* (1988) Mariny Goldovskajskej. Pomocou dobových fotografií, pôvodného filmu z roku 1929 a svedectiev preživších vyobrazuje režim, ktorý vládol v pracovnom tábore na Soloveckých ostrovoch v Bielom mori. Ďalšími témami boli nukleárne zbrojenie (*Risk I* a *Risk II*, Roman Karmen, 1988), ľudské portréty (*Rozprávky pre Popolušku*, Taťjana Jurinova, 1988) alebo ruská avantgarda 60. a 70. rokov (*Čierny štvorec*, Josif Pasternak).

### 2.4 Prúdy dokumentárneho filmu

Tak, ako sa tvorili prúdy v literatúre a v iných odvetviach umenia, vytvárali sa rôzne smery aj v dokumentárnom filme. V nasledujúcich riadkoch sa čitateľ oboznámi s tými „najznámejšími“. Uvidíme, že počas vývoja sa autori nechali inšpirovať aj inými postupmi v kinematografii.

**Kino-Okó** Tento prúd vznikol v roku 1924 a vyznačoval sa tým, že kameru považoval za zdokonalenú ľudskú časť tela, čo následne prebral Dziga Vertov, ktorý priznával možnosť využívania kamery ako náhradu zraku vo všednom živote.

**Živá kamera** Richard Leacock, ktorému je výraz „živá kamera“ prisudzovaný, predpokladá dokonalú integráciu kamery ako predĺženie ľudských možností a fyzickú účasť kameramana, ktorý sa tak zbavuje svojho nezáväzného postavenia pozorovateľa.

**Film prežitej skúsenosti** Na rozdiel odlivej kamery, dáva tento prúd dôraz na dobu, ktorú štáb strávi s ľuďmi, ktoré chce natáčať. Môžeme sem zaradiť Flahertyho rannú tvorbu, ktorá bola charakteristická tým, že podávala verný obraz toho, čo prežil.

**Cinéma-vérité** Obdivovatelia Dzigi Vertova prebrali v hrubých rysoch jeho nejednoznačný termín Kino-Pravda a pomenovali tak neuvážene snahu natáčať bez akýchkoľvek úprav všetky prejavy každodenného života.

**Cinéma direct** S týmto termínom prišiel Mario Ruspoli a pomocou neho nahradil diskutabilné cinéma-vérité. Tento prúd bol hlavne spájaný s vynálezom synchrónneho zaznamenávania zvuku.

**Románový dokumentárny film** Natáčanie prebieha v exteriéroch a s postavami z filmovaného prostredia, ale podľa dopredu napísaného scenára, aby bola udržaná pozornosť divákov. Väčšinou sú to cestopisy a výpravné filmy. Tento prúd sa snažil držať sledujúcich v napätí, čo nebolo cieľom dokumentárneho filmu.

**Dokumentárna fikcia** Používa sa pre filmy natočené ešte pred vynálezom záznamu kontaktného zvuku, ktoré využívali vopred vypracovaný scenár, aby sa vyhli komentáru. Išlo o rekonštrukcie s využitím hercov, ktorí nahradzovali všetko, čo uniklo pri prvotnom natáčaní. Účelom bolo vnieť do filmu sociologické postupy.

**Fikcia ako dokumentárny film** Snaha lepšie ozrejmiť námiet (obsahujúci väčšinou výchovné ciele) s odvolaním na vymyslený príbeh, ktorý má ilustrovať isté fakty, pričom niektoré časti sú natočené v reálnej situácii.

**Autorský film** Presadzovanie umeleckého zaradenia dokumentárneho filmu bolo jedným zo spôsobov ako potvrdiť, že dokumentárny film má nejakého autora a nesie osobné znaky, čiže je subjektívny. Toto spochybnenie objektivity, ktorá bola často priznávaná k predpokladanej objektivite audiovizuálneho záznamu, vracia autorovi miesto a podieľa sa na procese legitimizácie tejto podceňovanej oblasti.

**Etnografický a sociologický dokumentárny film** Venuje sa popisu spoločenských podmienok podľa definície platnej v spoločenských vedách a kladie si za cieľ vedecký záber. Etnografická filmová tvorba zohrala vo vývoji dokumentárneho filmu významnú rolu.

**Sociálny dokumentárny film** Presadzovala ho hlavne Britská dokumentárna škola v 30. rokoch 20. storočia. Kladie si za úlohu nie len popisovať, ale tiež odhaľovať niektoré situácie považované za neprístupné.

## 2. HISTORICKÝ VÝVOJ DOKUMENTÁRNEHO FILMU

---

**Militantný dokumentárny film** Býva tiež nazývaný ako „angažovaný“ dokumentárny film, aby bolo zrejmé, že sa autor svoje názory netají, ale verejne ich prehlasuje v podobe premyslenej argumentácie alebo pokusom zvoliť dostatočne presvedčivú formu, ktorá donúti diváka rozmýšľať inak.

## Kapitola 3

### Problematika dokumentárneho filmu

#### 3.1 Nejednotnosť pojmu

Čo je to dokumentárny film? Hneď na začiatku si uved'me veci na správnu mieru. Nie je to žáner. Tak, ako aj hraný film, je to spôsob, metóda. Skúsme si zhrnúť základnú charakteristiku. Dokumentárny film zavrhuje štúdiové natáčanie a výskyt hercov, na ktorých stojí film hraný. Absenciu scenára nahradzuje detailnejšie skúmanie prostredia, o ktoré sa filmár zaujíma. U historických filmov ho nahrádza štúdium daného obdobia. Dôležitá je preňho sloboda tvorby a pohybu samotného autora a ide mu hlavne o autenticitu okamihu, ktorý zachytáva.

Ďalej vyvstáva otázka: „Čo všetko vlastne pokrýva dokumentárny film?“ Francúzi, ktorí razili na začiatku 20. storočia tento pojem, ho používali hlavne v spojení s cestopisnými filmami. Keď sa však naň pozrieme dnes, vidíme filmy inštruktážne, etnografické, historické, náučné, portréty, rozhovory, ale aj inscenované, rekonštruované a mnohé iné.

John Grierson sa so svojimi troma „základnými princípmi“ snažil definovať určitý filmový postup ako strednú cestu medzi takzvaným záznamom a takzvanou fikciou za použitia termínov, ktoré sa pritom s oboma postupmi striedavo prekrývajú, čím popierajú nárok na ich možnú oddelenú klasifikáciu (napríklad „*skutočné prostredie a skutočný príbeh*“ proti „*vyberaniu zo života*“ a „*umeleckej forme*“). Zarážajúca je pri tomto ustanovujúcom pokuse absencia jednoduchej etymologickej úvahy. Pri uvedomení si toho, že documentum znamená to, čo slúži k informácii, k poučeniu, by Grierson možno na danú podobu svoju zakladajúcu definíciu rezignoval [3], vďaka čomu by sme sa možno vyhli hádzaniu všetkých okrajových žánrov do jedného vreca s nálepkou dokumentárny film.

#### 3.2 Realita verzus fikcia

V roku 2007 natočil známy americký režisér Brian de Palma hraný vojnový film *Redigované*. Pojednáva o druhej vojne v Iraku a rozpráva príbeh

### 3. PROBLEMATIKA DOKUMENTÁRNEHO FILMU

skupiny vojakov strážiacich takzvaný kontrolný bod. Jeden člen tejto jednotky v stave opitosti znásilní iracké dievča a vyvraždí celú jej rodinu. Film bol natočený podľa skutočnej udalosti a spôsob, akým bol natočený, veľmi dobre ilustruje mieru, akou sa navzájom hraný a dokumentárny film inšpirovali a ovplyvňovali.

Dej tohto filmu je nám podávaný prostredníctvom domácej kamery jedného z vojakov, výsekmi z francúzskeho „dokumentárneho“ filmu, záznamami bezpečnostných kamier, živých vstupov irackej reportérky a nahrávkami islamských fundamentalistov na internetových stránkach. Montážou týchto „dokumentov“ sa snaží získať šokujúcu príťažlivosť reálnych obrazov dokumentárneho filmu. Ich psychologický dopad na diváka je oveľa silnejší. Hraný film si to uvedomuje a patrične to zneužíva k posilneniu naratívnej stránky filmu.

Guy Gauthier, významný teoretik dokumentárneho filmu, vo svojej knihe Dokumentárny film, iná kinematografia píše:

*„Aby dokumentárny film divákovi poskytol istotu, že sa práve stretol s okamihom pravdy, ostávajú mu už len extrémne situácie. Keď kamera prenikne na miesta utrpenia a smrti alebo keď nám priami účastníci umožnia dostať sa tam, kam sa žiadna kamera nedostala (nemocnice, tábory smrti), je taký živý film pri zachytení smrti nenahraditeľný.“ [2]*

Vidíme však, že istota zobrazenia extrému dnes už stráca vďaka filmom ako *Redigované* svoju „neotrásiteľnú“ pozíciu.

Aby to nevyznelo ako zaujaté obvinenie hraného filmu z „odpisovania“, spomeniem prvok, z ktorého sa poučil naopak film dokumentárny. Využívajú ho hlavne historické filmy alebo napríklad filmy o špeciálnych vojenských jednotkách. Tieto žánre sa v poslednej dobe čoraz častejšie uchýľujú k inscenovaným pasážam s hercami. Bud' zobrazujú veľkú bitku stredovekých vojsk, rekonštruujú atentát na Adolfa Hitlera alebo sa spolu s divákom infiltrujú do tábora fiktívnej teroristickej skupiny.

## Kapitola 4

### Preprodukcia

#### 4.1 Motivácie a tvorba námetu

Prvotná myšlienka natočiť dokumentárny film o Fakulte informatiky Masarykovej univerzity (ďalej FI) vzišla z pripravovaného propagačného filmu pre túto inštitúciu. Ten si dáva za úlohu osloviť potencionálnych záujemcov o štúdium z radu žiakov stredných škôl a následne ich prilákať na túto fakultu. K tomu využíva hlavne prezentáciu výskumných laboratórií, predovšetkým je to vysoká technologická úroveň vybavenia, s ktorým budú môcť študenti pracovať po začlenení do práce laboratória.

Tým sa dostávame späť k námetu dokumentárneho filmu. Čo prilákalo záujemcov o vysokoškolské štúdium k FI? Aké sú ich očakávania? Ako sa vlastne dozvedeli o fakulte? Majú vôbec potuchy, do čoho idú? Na tieto otázky film odpovedá prostredníctvom výpovedí tohtoročných maturantov a študentov fakulty informatiky. Vzájomnou konfrontáciou týchto dvoch skupín sa pokúša zistiť, či sa tieto aspekty časom menia, alebo ostávajú rovnaké. Film sa ďalej venuje pozitívam a negatívam fakulty, pričom opäť dáva slovo študentom fakulty, aby zhrnuli vlastné skúsenosti a na ich základe sa pokúsili zhodnotiť svoje rozhodnutie pri výbere vysokej školy.

Prostredníctvom týchto poznatkov sa vytvára priestor pre divákov vlastný názor na fakultu. Tu sa stretávame s rozdielnym prístupom tvorby propagačného filmu, ktorý sa snaží nanútiť myšlienku o propagovanom prvku a uspokojuje sa s jednostranným podávaním informácií. Rozdiely nastávajú už v prvotnej myšlienke a samotnom účele, ktorý majú filmy plniť.

#### 4.2 Respondenti

Hľadanie respondentov do dokumentárneho filmu, v ktorom majú vyjadriť svoje názory a postoje k vlastným rozhodnutiam v minulosti, je asi najnáročnejšou časťou preprodukcie. Z 21 oslovených študentov (6 stredoškóľakov, 15 študentov FI) potvrdilo účasť a následne predstúpilo pred kameru 7 (3 stredoškóľáci, 4 študenti FI). Veľkú úlohu pri jednaní s jednotlivými

Ľuďmi hral faktor „známosti“. Čím lepšie ma potencionálny respondent poznal, tým vyššia bola šanca prijatia ponuky, čo však môžeme pripísať základným vlastnostiam ľudskej populácie. Absenciu študentov českej národnosti spôsobila práve neochota účinkovať pred kamerou a fakt, že ani s jedným som sa bližšie nepoznal (spomínaný faktor „známosti“).

Kompletný výpis respondentov v abecednom poradí:

- Baláž Michal (Stredná priemyselná škola Handlová, elektrotechnika, 4. ročník)
- Baláž Miroslav (FI, aplikovaná informatika, 3. ročník)
- Briatková Mária (FI, informatika, 5. ročník)
- Oravec Matej (Gymnázium V.B.N. Prievidza, nemecký jazyk, Oktáva)
- Stančík Martin (FI, aplikovaná informatika, 4. ročník)
- Škoda Peter (FI, aplikovaná informatika, 3. ročník)
- Vaňo Andrej (Gymnázium V.B.N. Prievidza, nemecký jazyk, Oktáva)

### 4.3 Scenár

Tvorba scenára pri dokumentárnom filme je podľa môjho názoru nevhodná. Už sám Flaherty sa o tom presvedčil, keď po divácky úspešnom *Nanukovi* natočil chladne prijatú *Moanu*, kde natáčaniu predchádzalo spísanie scenára. Táto časť prípravy na natáčanie má istú nežiaducu vlastnosť. Vytvorením tohto dokumentu si autor stanoví určité neviditeľné hranice a podvedome sa ich drží. Sústreďí sa na túto pripravenú linku, čo potláča otvorenosť k prostrediu a náhodným situáciám, čo osobne považujem za najväčšie „kúzlo“ dokumentárneho filmu. Pojednáva o tom aj sám Flaherty, keď si spomína na natáčanie *Príbehu z Louisiany*:

*„Nemohli sme nijak predvídať chovanie aligátorov, tak sme natáčali všetko čo sa hýbalo. Dupočuli sme sa, že aligátor, ktorý sa bežne pohybuje pomaly a lenivo, je pri útoku schopný plávať po hladine rýchlosťou motorového člnu. Príliš sme však nepočítali s tým, že sa podobného zážitku dočkáme. Ale jedného dňa - našťastie boli obe kamery pripravené - sa nám to pošťastilo a celú akciu sme natočili. Kvôli tomuto nepredvídateľnému záberu sme nakoniec zmenili scenár tejto časti príbehu.“ [2]*



Postup nepísaného scenára som použil aj pri tvorbe *FI MU očami študentov*, pretože som chcel nechať voľný priestor pre náhodné vetvenie rozhovoru, čo mohlo viesť k zaujímavým postrehom a názorom respondentov na diskutovanú tému (napríklad rozprávanie Márie Briatkovej o rozšírení počtu „čiasťočne informatických“ predmetov). Avšak hlavnú kostru rozhovorov tvorili otázky načrtnuté v námete, aby sa predišlo absolútnemu odklonu od témy filmu, ktorou bolo zobraziť FI z pohľadu jej študentov a záujemcov o štúdium.

Tu sa príprava na natáčanie propagačného filmu opäť líši. Za každé laboratórium bola zvolená kontaktná osoba, prostredníctvom ktorej som získaval informácie o danom pracovisku. Konzultovali sme spoločne jednotlivý obsah záberov a vybrali sme tie najmotivujúcejšie prvky, ktoré by mohli prilákať čo najväčší počet potencionálnych záujemcov. Autenticita týchto prvkov však vôbec nehrala rolu. Takisto sa nepočítalo ani s náhodnými prvkami. Celé natáčanie je podrobené scenáru.

## Kapitola 5

### Produkcia

#### 5.1 Použitá technika

Na úvod tohto oddielu by som si dovoľil najprv vysvetliť pár technických pojmov, s ktorými sa v ďalšom texte čitateľ stretne.

**MPEG-2** Kompresný formát používaný pre kódovanie audiovizuálneho obsahu. Typický výskyt: DVD, digitálne televízne vysielanie.

**HDV** Formát ponúkajúci riešenie ukladania videa vo vysokom rozlíšení na DV alebo miniDV kazety, za použitia kompresného formátu MPEG-2. Pracuje s rozlíšeniami 1280×720 pixelov (označované aj ako HDV 720p; písmeno „p“ znamená, že video je zaznamenávané/prehrávané plnými 25 snímkami za sekundu) alebo 1440×1080 (označované aj ako HDV 1080i; písmeno „i“ znamená, že video je zaznamenávané/prehrávané 50 polsnímkami za sekundu).

**CCD** Elektronická súčiastka (v kamere, vo fotoaparáte) používaná pre snímanie obrazovej informácie. Zachytávanie pre nás dôležitejšieho farebného obrazu prebieha dvoma metódami. Prvá možnosť je, že sa konštruuje čip pre každú farebnú zložku RGB (červená, zelená, modrá) spektra samostatne a následne sa potom pomocou dichroických (polopriepustných) zrkadiel nasmeruje každá zložka na svoj určený čip. Druhá možnosť spočíva vo výskyte iba jediného čipu, ktorý ma na každom svojom pixeli nanesený farebný filter.

**Smerová charakteristika mikrofónu** Udáva smer, z ktorého mikrofón môže prijímať zvuk. Poznáme kruhovú, kardioidnú, hyperkardioidnú, osmičkovú a úzko smerovú charakteristiku.

### 5.1.1 Kamera

Na filmovanie všetkých záberov (dokumentárny a aj propagačný film) som použil digitálnu kameru Canon XH-A1. Na zachytávanie obrazu používa trojicu CCD čipov (pre každú farbu z RGB spektra jeden) s uhlopriečkou 1/3 palca a rozlíšením 1,67 Mpx (megapixelov). Jej objektív umožňuje 20-násobný optický zoom (digitálny absentuje). Používa štandard HDV. Pre samotné natáčanie bol použitý režim HDV 1080i. Kamera však dáva užívateľovi možnosť natáčať aj v rozlíšení 720x576 pixelov. Veľkou výhodou je možnosť manuálneho nastavenia clony a ostrenia krúžkami umiestnenými na objektíve. Ručne sa dajú nastaviť aj parametre ako jas, kontrast, farebná korekcia alebo farba pleti. Ako záznamové médium bolo použitých 5 60minútových kaziet štandardu miniDV. Podporu a stabilitu kamery zabezpečoval statív 2D Hama Gama 79.

### 5.1.2 Zvuková technika

Pre kontaktný zvukový záznam rozhovoru s Matejom Oravcom, Andrejom Vaňom, Martinom Stančíkom, Petrom Škodom a Miroslavom Balážom slúžila bezdrôtová mikroportová sada Sennheiser EW 172 (kruhová smerová charakteristika). Pre rozhovor s Máriou Briatkovou som použil puškový mikrofón Rode NTG2 (hyperkardioidná smerová charakteristika) a pri spovedaní Michala Baláža som bol pre technické nedostatky (absencia zdroja elektrickej energie pre príjmací modul mikroportovej sady na mieste natáčania) nútený využiť zabudovaný mikrofón kamery.

V propagačnom filme sa vyskytuje postsynchrónny komentár nahratý za pomoci všesmerového mikrofónu Sennheiser ME62.

## 5.2 Natáčanie a skladba záberov

Na začiatok si opäť vysvetlime niekoľko druhov záberov, ktoré sa vyskytujú v ďalšom texte. Celok zachytáva celú postavu, miestnosť alebo predmet. Polocelok zaberá len určitú časť (u postavy je to väčšinou od pása po hlavu). Ešte menšiu časť zaberá polodetail (od pliec vyššie), detail zobrazuje už len tvár a najmenšiu časť (napríklad oko) zachytáva veľký detail.

### 5.2.1 FI MU očami študentov

Pred samotným natáčaním som nedával respondentom čítať základné otázky, ktorých som sa chcel držať pri rozhovore, pretože človeka nemajúceho

skúsenosť s vystupovaním pred objektívom kamery ovláda nervozita a má tendenciu si svoje odpovede pripravovať dopredu. Tento aspekt narušuje prirodzenosť ich výpovede a tým pádom zvyšuje podozrenie diváka z podvodu. Prvotný prúd myšlienok je najúprimnejší (aj keď nie vždy zrozumiteľný). Vzájomná komunikácia medzi mnou a respondentom prebiehala formou voľne plynúcej diskusie (avšak na zreteľ sa bral námet filmu), pričom som sedel vždy ďalej od kamery. Tým som chcel dosiahnuť, aby sa pýtaný nesústredil na kameru, ale na moju osobu. Uvedený prvok mal za úlohu znížiť hladinu študentovej nervozity na čo najmenšiu úroveň, aby sa docielila čo najväčšia zhovorčivosť a otvorenosť.

Zábery som koncipoval ako polocelky (postavy sú zaberané od pásu vyššie). Ak mala snímaná osoba pripnutý mikroport, záber ho nezachytával (na základe autorovej estetickej pohnútky). Statickou kamerou som chcel vyvolať pocit akejsi vlastnej spovede zachytávanej kamerou (niečo na spôsob videodenníka účinkujúceho).

### 5.2.2 Propagačný film FI

Filmovanie v laboratóriách prebiehalo presne podľa predošlej dohody s kontaktnou osobou. Aj keď sa nepočítalo s náhodnými prvkami, nebránil som sa spontánnym nápadom, či už mojím alebo členov laboratória. Bolo ich však minimum oproti prvkom dohodnutým a zaneseným v scenári a väčšinou sa jednalo o ďalšie inscenácie umelých situácií slúžiace na ohúrenie diváka.

Obsah záberov tvorí laboratórne vybavenie (detaily a polodetaily), ukážky jeho použitia v praxi (detaily, polocelky), prezentácie aktuálnych projektov na monitore alebo projektore (detaily, polodetaily, celky) a vzájomné diskusie členov.

## Kapitola 6

### Postprodukcia

#### 6.1 Spracovanie natočeného materiálu

Pre prenos natočeného materiálu z miniDV kazety do počítača som použil rozhranie FireWire (nazývané aj i.Link alebo IEEE1394; maximálna prenosová rýchlosť 400 Mb/s) a ako programovú základňu Adobe Premiere Pro 2.0, ktorá dáva užívateľovi možnosť pomocou jednoduchých ovládacích prvkov stiahnuť obsah z pásky. Výsledné zdrojové dáta použité pre strih mali nasledovné parametre:

##### Video

- rozlíšenie: 1440x1080 pixelov
- priemerný dátový tok: 25Mbps
- kompresný formát: MPEG-2
- snímková frekvencia: 25

##### Audio

- dátový tok: 384kbps
- kompresný formát: MPEG-1 Layer 2
- počet kanálov: 2

#### 6.2 Úprava zvukových stôp

Pri natáčaní výpovede Márie Briatkovej sa nahral do pozadia relatívne hlasitý šum, spôsobený chladiacim vetrákom servera umiestneného za kamerou. Pre jeho odstránenie som využil program Sound Forge od spoločnosti Sony. Táto aplikácia oplýva nástrojmi na redukciu šumu. Užívateľ má

možnosť zachytiť vzorku nechcených ruchov, pomocou ktorej je aplikácia schopná identifikovať ruchy s rovnakým priebehom a so značným úspechom ich potlačiť (vhodné pre šum so stálou frekvenciou). Nástroj ponúka ešte dodatočný ovládací prvok umožňujúci nastaviť mieru potlačenia, avšak pri vysokých hodnotách sa začínajú vo zvukovej stope objavovať anomálie. Vyššie uvedený postup som aplikoval aj na potlačenie hluku kamery pri výpovedi Michala Baláža.

### 6.3 Skladba filmu

#### 6.3.1 FI MU očami študentov

Film rozdeľujú na päť častí (malých kapitol) medzitulky, ktoré svojim obsahom symbolicky naznačujú, o čom budú v nasledujúcich minútach respondenti hovoriť. Ich prítomnosť a prvotná nezmyselnosť núti diváka opätovne spozornieť a zabraňuje pocitu monotónnosti. Študenti v prvej časti s názvom *Cesta tam...* rozprávajú o tom, ako sa o škole dozvedeli, či mali aj iné alternatívy a čo ich priťahovalo na FI MU. Tento úvod slúži na priblíženie respondenta divákovi.

Ďalším medzitulkom sa dostávame k prvotným očakávaniam študentov v období rozhodovania, akú školu budú ďalej navštevovať. Tu môžeme vidieť rozdiel medzi výpoveďami maturantov a informatikov. Zatiaľčo maturant nemá dobrú predstavu o tom, čo čakať od štúdia na FI MU a spolieha sa na naučenú frázu o poznatkoch a vedomostiach, študenti fakulty po získaní určitých skúsenosti už dokážu nahliadnuť do minulosti a analyzovať stav svojich myšlienok v tom čase.

Kapitolka s názvom *Nepáči sa vám tu? Zbal'te si kufre.* pojednáva o pozitívach a negatívach fakulty.

Štvrtá časť je príkladom, aké výhody ponúka absencia viazanosti na scenár, keď sme diskusiou došli k zaujímavej téme ako ústna forma štátnej skúšky (námet sa týmto nezaoberal). Keďže sa tento rok môžu študenti bakalárskeho programu rozhodnúť medzi písomnou a ústnou formou po prvýkrát, zaujímalo ma, čo si o tom myslia respondenti (Petra Škodu a Miroslava Baláža sa to týka najviac, keďže sú momentálne v šiestom semestri). Posledná výpoveď Miroslava Baláža je aj malým zobrazením osobného názoru autora. Je to jediná priama odpoveď bez všeobecného popisu situácie, čím som chcel na ňu upozorniť.

Posledná kapitola poukazuje na obľúbenosť FI MU u študentov stredných škôl (v rebríčku možností sa nachádza na prvom mieste). Informatikom dáva priestor na zhodnotenie doterajšieho štúdia, opäť ich posielala

do minulosti a stavia pred otázku, či by si FI MU s terajšími skúsenosťami vybrali znova. Úplne posledná výpoveď Márie Briatkovej je znova autorovým zobrazením vlastných pocitov.

### 6.3.2 Propagačný film FI

Skladba propagačného filmu je na rozdiel od predošlého dokumentárneho filmu jednoduchšia, pretože má za úlohu osloviť čo najširšie publikum. Komentár zahlcujúci informáciami a vizuálne príťažlivé zábery odsúvajú spoluprácu filmu s divákom (stotožňovanie, nesúhlas s určitým názorom, „čítanie medzi riadkami“) na druhú koľaj.

Úvod nášho propagačného filmu tvoria všeobecné poznatky o vývoji informatiky vo svete a jej súčasnom statuse, pričom je divákovi naznačované, že najlepšie vedomosti a poznatky o tomto smere dostane iba na kvalitnej škole akou je FI MU. Akonáhle je potencionálnemu záujemcovi predstavená fakulta, prechádza film do 30sekundových prezentácií laboratórií, v ktorých sa môže aktívne podieľať na výskume. Každý takýto „šot“ predchádza krátky komiks vtipne a symbolicky vystihujúci zameranie pracoviska. Koniec filmu je venovaný priemyselným partnerom fakulty, ktorí tu každoročne usporiadávajú blok prednášok a prezentácií vlastných spoločností. Film sa sústreďí hlavne na známe značky ako Siemens alebo IBM, ktoré môžu vyvolať v divákovi najväčší záujem.

Celý film je podfarbený pozitívne ladenou hudbou 40. a 50. rokov, ktorá má pripomínať podobné propagačné filmy vznikajúce v tej dobe.

## 6.4 Export

Pre strih oboch filmov som použil už spomenutý program Premiere Pro 2.0. Priamy export z tohto programu za použitia určitého kompresného formátu však nie je dostatočne kvalitný. Preto som zvolil kombináciu Premiere Pro 2.0 – Debugmode FrameServer – VirtualDub. Druhý program z tejto trojice slúži ako rozhranie medzi krajnými. Zjednodušene povedané: FrameServer prijme snímok od Premiere Pro 2.0 a následne ho poskytne programu VirtualDub, ktorý prevedie jeho kompresiu do daného kompresného formátu.

Pri exporte je dobré ďalej myslieť na kompatibilitu s prehrávačmi a televíziami, ktoré podporujú zobrazovanie vo vysokom rozlíšení (1920×1080 pixelov). Požadované rozlíšenie dostaneme z formátu HDV „rozťahnutím“ 1440 pixelov na 1920 pixelov a zmenou pomeru strán pixelov z 1,33:1 (cha-

rakteristické pre HDV) na 1:1 (charakteristické pre plné HD, tj. video v rozlíšení 1920×1080 pixelov).



## Kapitola 7

### Záver

Vďaka tejto práci som sa zoznámil s tvorbou dokumentárneho filmu a pochodmi, ktoré inšpirujú a priťahujú tvorcov k tomuto smeru kinematografie. Uvedomil som si, že moje počiatočné ponímanie tohto prístupu (všetko, čo nie je hraný film, je dokumentárny film) bolo povrchné, a že nie ku každému filmu z tohto odvetvia sa môžeme stavať rovnako. Začal som detailnejšie vnímať prvky, ktoré by mohli podporiť autenticitu toho, čo práve vidím. Pri natáčaní oboch filmov praktickej časti sa prehĺbili moje znalosti v používaní kamerovej techniky a hlavne ozvučovacej techniky a oboznámil som sa s novými užitočnými aplikáciami pre editáciu zvukovej stopy.

Pri tvorbe filmu *FI očami študentov* bolo najväčším problémom zabezpečiť dostatočný počet respondentov. Číslo v kapitolke, ktorá sa týmto zaoberala, naznačujú pretrvávajúcu nedôveru ľudí voči kamere. Produkcia propagačného filmu pre FI MU mi naopak ukázala náročnosť v koordinovaní natáčania v jednotlivých laboratóriách.

Cieľom práce bolo upozorniť čitateľa na rozdiely, ktoré sa vyskytujú medzi rôznymi filmami zoskupovanými pod hlavičkou dokumentárneho filmu prostredníctvom historického vývoja a konfrontáciou dvoch rozdielnych postupov tvorby z praktickej časti. Práca inšpiruje k zamysleniu a vytvára základ predchádzania nesprávneho užívania pojmu „dokumentárny film“.

## Literatúra

- [1] J. Breschand. Le documentaire: l'autre face du cinéma (dokumentární film: Jiná tvář kinematografie). [online], 2002. [cit. 5/2008], <http://www.famu.cz/docs/DFJinaKinematografie.rtf>.
- [2] G. Gauthier. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. AMU a Jihlava, Praha, 2004.
- [3] J. Gogola ml. Smrt dokumentárnímu filmu. Master's thesis, FAMU, Praha, 2001.
- [4] V. Janeček. Dokumentární film. [online], 2005. [cit. 5/2008], <http://www.literarky.cz/index.php?p=clanek&id=1695>.

## **Dodatok A**

### **Obsah priloženého DVD**

- dokumentárny film *FI MU očami študentov*
- propagačný film FI MU