

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Kiruna – hranice observace

Greta Stocklassa

Vedoucí práce: MgA. Jaroslav Kratochvíl

Oponent práce: MgA. Vít Klusák

Datum obhajoby: 13. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

FILM AND TV SCHOOL
OF ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Film, television and photographic art and new media
Documentary film department

BACHELOR THESIS

Kiruna – The Limits of Observation

Greta Stocklassa

Thesis supervisor: MgA. Jaroslav Kratochvíl

Reader: MgA. Vít Klusák

Defense date: 13th September

Title assigned: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Kiruna – hranice observace

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 4. 9. 2017


podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Děkuji režisérovi Danielu Bergmanovi za inspirativní diskuzi, která byla impulzem k napsání této práce a vedoucímu práce MgA. Jaroslavu Kratochvílovi za připomínky, kterými korigoval její směřování.

Děkuji také filmovému štábu Stanislavu Adamovi, Pavlu Janovi a Haně Dvořáčkové za spolupráci při vzniku filmu *Kiruna 2.0*.

Abstrakt

Bakalářská práce *Kiruna – hranice observace* se zabývá stylizovanou observační metodou užitou v dokumentárním filmu se zaměřením na vznik bakalářského filmu *Kiruna 2.0* režisérky Greta Stocklassy. V první části práce objasňuje pojem stylizované observace a schéma vztahu fikce a nonfikce podle Billa Nicolse. Pět filmů na pomezí hraného a dokumentárního filmu (*Hra, V moci davu, Vyšší moc, Oheň na moři, K oblakům vzhlížíme*) je rozebráno a dle svých charakteristik umístěno do grafu, který autorka práce připravila modifikací původního Nicolsova schématu

Druhá část práce popisuje přípravu a samotnou tvorbu bakalářského filmu *Kiruna 2.0*, popisuje rozhodnutí a volby, které autorka musela během natáčení řešit. Skrze rozhovory se současnými filmovými tvůrci a na základě autorčiny vlastní zkušenosti z průběhu natáčení jsou diskutovány výhody a limity společně s formalistickými i etickými úskalími této metody. Na závěr je z vyvozených důsledků sestaven návod pro budoucí filmaře, kteří se pro stylizovanou observační metodu rozhodnou.

Abstract

Bachelor thesis *Kiruna – The Limits of Observation* deals stylized observation method used in documentary film focussing on production of bachelor movie *Kiruna 2.0* directed by Greta Stocklassa. The first part of thesis deals term stylized observation and the Nichols' diagram of relationship of fiction and nonfiction. Five movies (*Play, Involuntary, Turist, Fire at Sea, Into the Clouds We Gaze*) lying on the border between fiction and nonfiction are discussed, classified based on their characteristics and placed in the modified diagram prepared by author.

Second part describes the preparation and production of the bachelor movie *Kiruna 2.0*, it describes decisions and choices author had to make and dealt with during filming. Advantages and limits together with formal ethical aspects of observation are then discussed based on opinions of other directors and authors' experiences. Last part is a brief manual for other future directors who will decide to use observation in their movies.

Obsah

ÚVOD	10
1 SYNOPSE – KIRUNA	12
2 HRANICE FIKCE A NONFIKCE	13
2.1 Schéma Billa Nicholse a jeho limity	13
2.2 Modifikace Nicholsova schématu	14
2.3 Referenční filmy a jejich zařazení do schématu	16
3 KIRUNA 2.0 – MÁ METODA, ZASAZENÍ FILMU DO SCHÉMATU .	29
3.1 Rešerše a definice tématu	29
3.2 Volba postav	30
3.2.1 Metody hledání	30
3.3 Režie	33
3.4 Postavy v prostředí, prostředí v postavách.....	37
3.5 Kamera.....	40
3.6 Zvuk	41
3.7 Střih	41
3.8 Zasazení do grafu	43
4 LIMITY STYLIZOVANÉ OBSERVAČNÍ METODY	44
4.1 Příklad s pohovorem o azyl Abdalrahmana.....	45
ZÁVĚR	47
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	50
PŘÍLOHY	53

Seznam příloh

Příloha 1 Vzor rozhovoru pro observační metodu (původní znění)

Seznam použitého označování a zkratk

LKAB Luossavaara-Kiirunavaara Aktiebolag (švédská těžební firma)

Úvod

Za každým filmovým příběhem se skrývá dlouhá řada rozhodnutí a voleb a každé téma vyžaduje odlišný přístup. Při sledování filmu, ať už jde o sci-fi, romantická dramata či investigativní dokumenty, je divák na dvě hodiny ponořen do světa hlavních postav a odchází s pocitem nového objevení, zážitku a poznání. Ačkoli se film jeví jako samostatný komplexní svět, dvouhodinovému zážitku předcházely měsíce i roky příprav, rozhodování, komplikací a voleb, které autoři museli udělat, aby byl výsledek takový, jaký předkládají divákovi. Tento výběr začal už u volby tématu a pokračoval volbami o tom, kdo ve filmu bude vystupovat a kdo ne, co do filmu zahrnout a co ne, jaké budou využity objektivy a šířky záběrů při natáčení, jaké scény budou z filmu s velkou bolestí vystřiženy,...

Existuje řada knih, které mapují vznik filmů, monografie tvůrců i návody, kterými se jako začínající filmový autor řídit. Jsou však situace, na které teorie nevystačí a budoucí autor si nutně musí vědomosti získat čistě empiricky. V této práci poskytuji vhled do procesu vzniku mého filmu *Kiruna 2.0* a na konkrétních případech seznamuji čtenáře s výhodami a limity stylizované observace.

Předmětem této práce je hranice fikce a nonfikce, stylizace a observace, to vše uváděno na příkladu mého bakalářského filmu *Kiruna 2.0* a hybridních filmů, které pro mě byly během příprav i samotného natáčení inspirací. Jak ukážu dále v této práci, je tato hranice mezi fikcí a nonfikcí pohyblivá a stěží definovatelná, přesto věřím, že úvaha nad jejím umístěním může vést k hlubšímu pochopení prvků filmové řeči.

S východiskem v definici filmového teoretika Billa Nicholse a jeho schématu fikce a nonfikce jsem vytvořila modifikovaný, více konkrétní graf, který reprezentuje spektrum hraničních filmů, s dodatkem vztahu stylizace/režie a improvizace/observace. Toto vertikální rozřazení je z mého hlediska klíčové pro přesnější definování této hranice a nepostradatelné v diskuzi o observační metodě, která využívá prvků hraného filmu. Tuto metodu ve své práci nazývám stylizovaná observační metoda.

Referenčními filmy během vzniku *Kiruny 2.0* byly pro mě *V moci davu*, *Hra a Vyšší moc* švédského režiséra Rubena Östlunda, *K oblakům vzhlížíme* českého režiséra Martina Duška a *Požár na moři* italského režiséra Gianfranca Rosiho. Tyto

filmy umístím do mého grafu, podklady pro jejich umístění čerpám z rozhovorů s režiséry. V následující části práce popisuji vznik filmu *Kiruna 2.0* od výběru tématu, volby postav, režijní metody, kamery a zvuku až po komplikace a limity, které stylizovaná observační metoda má a na které jsme během natáčení narazili. Na konec umístím *Kirunu 2.0* do mého grafu.

Závěrem práce je orientační manuál, ve kterém shrnuji výsledek práce do bodů, kterými se budoucí observanti při natáčení stylizovanou observační metodou mohou řídit.

Motivace věnovat se stylizované observační metodě a zejména vzniku mého bakalářského filmu *Kiruna 2.0* vycházela ze zkušeností, které jsem během natáčení nabyla a které jsem chtěla reflektovat. Potvrdilo se mi, že ač při studiu člověk získá řadu užitečných teoretických znalostí, praktická zkušenost je nenahraditelná.

1 Synopse – Kiruna 2.0

Město Kiruna (obrázek 1) balancuje na hraně pokroku a zkázy. Kvůli těžbě železné rudy hrozí švédskému polárnímu městu propad a bude se stěhovat o tři kilometry dále na východ. Vybuduje se nová Kiruna – ještě lepší, modernější, integrovanější. Je ale budoucnost Kiruny tak jasná, jak tvrdí politici a těžební společnost LKAB?

Na pozadí přesunu tohoto nejsevernějšího švédského města města se odehrávají menší i větší dramata všedního života. Jemenský uprchlík Abdalrahman čeká na pohovor o azyl, gymnazistka Maja se vrací ke svým sámským kořenům a učitel a aktivista Timo se zdá být posledním obyvatelem, kterému na staré Kiruně ještě záleží. Skrze na první pohled různorodé postavy, které spojuje jen místo, v němž žijí a dělají si na něj nárok, ale rozkrýváme další palčivá témata, která Kirunou i celou současnou Evropou hýbají. Hlavním tématem filmu je definování identity a pátrání po ní – pokládá otázky „co nás dělá tím kým jsme?“ a „existují věci, které se nedají jen tak přesunout?“.



Obrázek 1 Město Kiruna (archiv autorky)

Pracovní názvy:

Kiruna 2.0

Kiruna – pohyblivé město

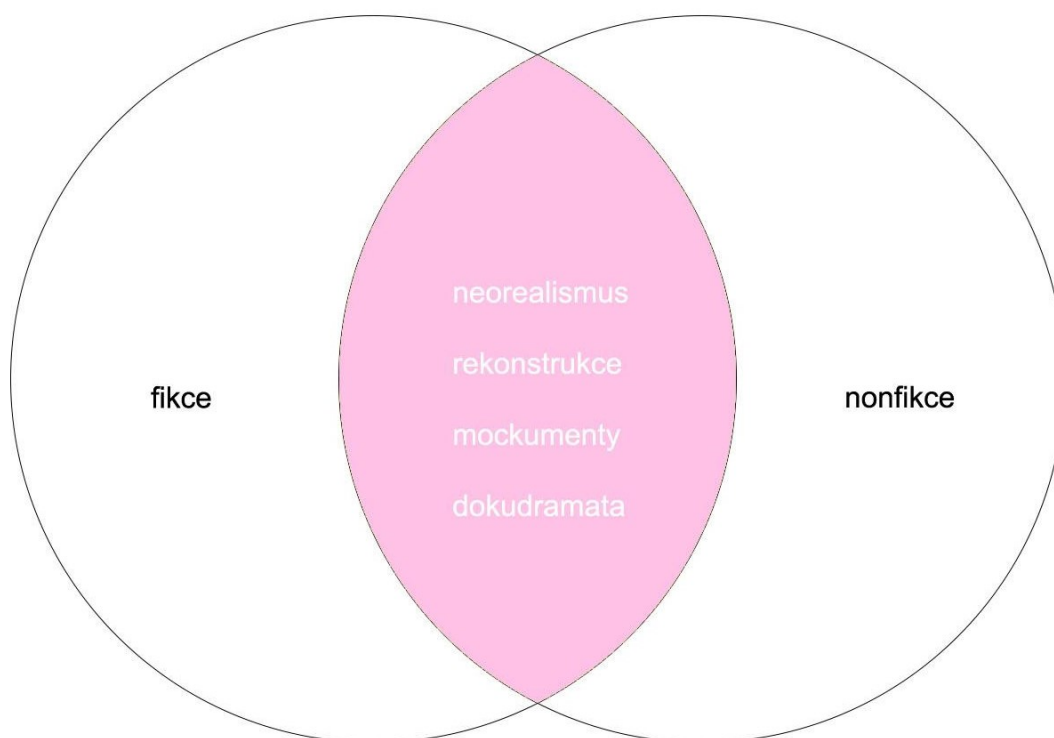
Kiruna – překrásný nový svět

2 Hranice fikce a nonfikce

V diskuzích o dokumentárním filmu a jeho roli na poli kinematografie je obtížné vyhnout se porovnávání s filmem hraným. Obě formy jsou často vnímány jako protiklady, přestože se vnímání toho, co je považováno za dokument, mezi kritiky i diváky liší. Hranice mezi těmito dvěma směry je čím dál tím více rozostřována a vědomě zkoušena režiséry, kteří se nebojí tyto dva žánry zkombinovat. Jak píše Bill Nichols v *Úvodu do dokumentárního filmu*: „Proměnlivé, neostré hranice svědčí o růstu a života životaschopnosti“¹.

2.1 Schéma Billa Nicholse a jeho limity

Vztah fikce a nonfikce neboli hraného a dokumentárního filmu znázorňuje Nichols v schématu sestávajícího z dvou překrývajících se kruhů (obrázek 2).



Obrázek 2 Nicholsonovo schéma vztahu fikce a nonfikce²

V průniku kruhů Nichols uvedl ty formy filmu, které vycházejí z obou tradic a které na základě jejich charakteru nelze jednoznačně přiřadit pouze k fikci či nonfikci. Jedná se o neorealismus, rekonstrukci, mockumenty a dokudramata. Až na zmínku, že neorealismus je většinou považován za fikční žánr a zbylé formy

¹ NICHOLS, B., *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF, 2010, s. 159.

² Tamtéž, s. 160.

za dokumenty, neposkytuje Nichols přesnější rozřazení ani jeho odůvodnění. Stejně tak zde není rozvržen vztah různých dokumentárních modelů a módů.

Až na zmínku, že neorealismus je většinou považován za fikční žánr a zbylé formy za dokumenty, neposkytuje Nichols přesnější rozřazení ani jeho odůvodnění. Stejně tak zde není rozvržen vztah různých dokumentárních modelů a módů.

2.2 Modifikace Nicholsova schématu

Pro zařazení filmů, které byly při vzniku mého filmu inspirační, i pro definování, do jaké kategorie spadá *Kiruna 2.0*, je toto schéma nedostačující. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla intersekcionalní oblast Nicholsova schématu rozvinout a pokusit se v něm určit pozici svých referenčních filmů a *Kiruny 2.0*. Nejprve je tedy nutné vyjmenovat některé rysy, které jsou charakteristické pro dokumentární, respektive fikční filmy.

Absolutní oddělení dokumentu od fikce neexistuje. Pouze generalizací by bylo možné nalézt prvky, které by mohly být pro oba směry charakteristické. Nichols přiznává, že je sice možné vytvořit stručnou definici dokumentárního filmu, ale skryje toho právě tolik, kolik toho odhalí. Přesto se o takovou definici pokouší³.

Pro definici dokumentu je určující kontext jeho vzniku. To, co je za dokumentární film považováno, je souhra představy, institucí, tvůrčího úsilí filmařů a očekávání diváků. Nichols se ve své knize pokouší o definici, vycházející z výroků laiků: „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého života⁴.

Charakteristická je pro dokumentární filmy jejich schopnost vyvolat **dojem autenticity**⁵. Formalistické prostředky, které k tomu používají, je natáčení autentických postav (sociálních herců) na autentických místech, v přirozeném světle a s důrazem na zachycení informace před estetickou dokonalostí. Vazba k žitému světu je hluboká a autoři vůči němu skrze dokumentární filmy, ať už jde o investigativní či poetické dokumenty, přímo či nepřímo zaujímají určitý postoj.

³ NICHOLS, B., *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF, 2010, s. 26.

⁴ Tamtéž, s. 4.

⁵ Tamtéž, s. 15.

Dokumentární střih je spíše důkazní než kontinuální – „...zobrazované skutečnosti sdílejí časoprostor nikoli díky střihu, avšak díky opravdovým historickým vazbám“⁶.

Pro fikci je typické, že si skuteční lidé (herci) přisvojují role a vstupují do povědomí diváka jako postavy obývající fikční svět. Herec potlačuje své osobní vlastnosti ve prospěch ztvárnění specifické postavy. Herec přechází z role do role a zůstává nezměněn, přestože postava se může změnit dramaticky. Formalistické aspekty připisované hraným filmům jsou, kromě angažování herců, také práce podle předem důkladně propracovaného scénáře a řeč kamery, která většinou funguje jako neviditelný pozorovatel⁷.

Existují ovšem dokumentární filmy, které se stylizací běžně pracují, ať už s důkladnou přípravou scén, natáčením podle scénáře či s rekonstrukcemi, které jsou většinou spojovány s hraným filmem. Stejně tak některé hrané filmy pracují s dokumentárními konvencemi, jako jsou například natáčení na autentických místech, práce s neherci, ruční kamery, přirozené světlo, improvizace a v neposlední řadě s východiskem v opravdových událostech⁸.

Ve svém grafu jsem vycházela z Nicholsova schématu a zachovala **fikci** a **nonfikci** jako dva protipóly. Kromě vztahu fikce a nonfikce považuji za důležitý vztah/záměr režiséra vůči natáčenému, ať už jde o herce, sociálního herce či prostředí. Tento vztah jsem se rozhodla pro hraný film definovat vertikálním spektrem, na jehož jednom konci se nachází **režie** a na druhém **improvizace**. Pro dokumenty jsem zvolila terminologii stylizace a observace.

Observaci je myšleno sledování žitých událostí, a to zcela spontánně a bez jakýchkoli forem inscenování nebo zásahů ze strany filmaře, jako jsou například komentář či rozhovor. Filmař tedy ustupuje na pozici pozorovatele⁹. Mezi klasické observace se řadí například filmy *Primárky* (*Primary* – Robert Drew, 1960)¹⁰ a *Střední škola* (*High School* – Frederick Wiseman, 1969)¹¹.

⁶ NICHOLS, B. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF, 2010, s. 43.

⁷ Tamtéž, s. 29.

⁸ Tamtéž, s. 13.

⁹ Tamtéž, s. 189.

¹⁰ *Primary*. In: *IMDb* [online]. 1999 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0054205/>.

¹¹ *High school*. In: *IMDb* [online]. 1999 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0064429/>.

Určit protipól k observaci není zcela jednoduché. Existují totiž filmy, jejichž způsob vyprávění je observační, ale v jejich pozadí dochází k vědomému zásahu filmaře pomocí rekonstrukce, inscenace i manipulace. Pojem, který nejlépe vystihuje tento režisérský zásah, je **stylizace**. Jedná se o „...osobitý způsob zjednodušeného zobrazení osoby nebo předmětu, v němž se naopak zdůrazňují jeho charakteristické rysy“¹². Synonymy mohou být formulace, úprava a sestavování.

2.3 Referenční filmy a jejich zařazení do schématu

Filmy *V moci davu* (*De ofrivilliga*, 2008), *Hra* (*Play*, 2011) a *Vyšší moc* (*Turist*, 2014) Rubena Östlunda pro mne byly při úvaze nad volbou metody u *Kiruny 2.0* zejména vizuální inspirací. Ruben Östlund je často považován za sociologa švédského filmu – jeho snímky se tematicky dotýkají aktuálních témat a společenských otázek, ve svých hraných filmech zkoumá nejzákladnější lidské chování ve střetu s kulturní konvencí.

Ačkoli jsou mé referenční filmy většinou označované jako fikční či hybridní, jejich formální stránka připomíná dokumentární observaci. Mají společnou inspiraci skandinávskou kulturou a odkrývají odvrácenou stránku navenek fungující společnosti – zjednodušeně řečeno poukazují na to, o čem Švédi nemluví. Tato témata jsou mi blízká a zabývám se jimi také v *Kiruně 2.0*.

Český dokumentární film *K oblakům vzhlížíme* (2014) režiséra Martina Duška byl pro mě referencí v práci s observační metodou. Inspiroval mě při hledání způsobu, jak dostat do filmu důležité informace, aniž by postavy musely mluvit na kameru. Martin Dušek úspěšně využil mikroportů, celků a dialogů mezi dvěma postavami a já se rozhodla pracovat v *Kiruně 2.0* podobně.

Dokumentární snímek *Požár na moři* (*Fuocoammare*, 2016) italského režiséra Gianfranca Rosiho je podle mého názoru výborným příkladem, jak odvyprávět děj s co nejmenším počtem dialogů a skrz filmovou naraci, o což jsem se chtěla v *Kiruně 2.0* také pokusit.

¹² LINHART, J., PETRUSEK, M., VODÁKOVÁ, A. et al. 1996. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-310-5.

V moci davu (*De ofrivilliga* – Ruben Östlund, 2008)

Ve snímku je zachyceno šest příběhů – z pozice náhodného kolemjdoucího jsou pozorovány různé situace a tematizující chování jedince v davu. Umístění kamery působí téměř nahodile, záběry jsou dekomponované nebo jsou postavy ve tmě či ve větší dálce. Není jim tak vidět do tváří, je slyšet pouze jejich dialog. Postavy také často opouštějí záběr (obrázek 3) a děj posouvá dopředu pouze zvuk – podle Östlunda je ale napětí filmu ukryto přesně v těchto momentech, kdy se děj přesouvá mimo záběr kamery a divák musí aktivovat svou fantazii¹³.



Obrázek 3 *V moci davu* (*De ofrivilliga* – Ruben Östlund, 2008)

Dalším dokumentárním prvkem snímku je vztah k realitě. Östlund přiznává, že většina scén jsou rekonstruované situace, které sám prožil nebo mu byly převyprávěny. Příkladem situace ve školní třídě, kdy učitelka s žáky na jedné studentce vyzkouší Aschův experiment¹⁴. V realitě to byla Östlundova matka, učitelka, která v mládí použila na třídě dětí tento psychologický test konformity, aby poukázala na to, jak je názor jednotlivce ovlivněn tlakem skupiny¹⁵.

¹³ Walker Art Center. In Case of No Emergency: The Films of Ruben Östlund [dokumentární film]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W32Eym3Nk1Y>.

¹⁴ Jedná se o test provedený poprvé v roce 1951 psychologem S. E. Aschem. Ukazuje, že jedinec, je-li pod tlakem názorů a chování společnosti, tíhne k adaptaci a přehodnocování svých názorů a myšlenek, tak aby byly totožné s většinou. (KUČERA, D. *Moderní psychologie: hlavní obory a témata současné psychologické vědy*. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-4621-0.)

¹⁵ Walker Art Center. In Case of No Emergency: The Films of Ruben Östlund [dokumentární film]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W32Eym3Nk1Y>.

Snímek *V moci davu* jsem umístila do horního levého sektoru, jelikož je film v médiích, obecně i režisérem samotným definován jako fikce. Ve filmu jsou angažováni herci, a přestože dlouhé záběry zvyšují míru autenticity, je film natočen dle propracovaného scénáře a s pevnou režisérskou vizí¹⁶.

Hra (Play – Ruben Östlund, 2011)

Impulzem ke vzniku filmu *Hra* byla Östlundova osobní zkušenost, když se stal svědkem ozbrojené loupeže. Byl fascinován reakcí ostatních přítomných i svou neschopností zasáhnout a pouze sledovat situaci zpovzdálí a rozhodl se tímto tzv. efektem přihlížejícího¹⁷ zaobírat i ve své filmové tvorbě.

Ve svém hybridním snímku *Hra* vycházel Östlund ze skutečných událostí, které se odehrávaly v městě Göteborg kolem roku 2010. Tisk psal o skupinách teenagerů, kteří propracovanou psychologickou hrou okrádali mladší chlapce o mobilní telefony. Krádeže probíhaly za bílého dne; pachatelé byli černé pleti, zatímco jejich oběti byli běloši (obrázek 4).



Obrázek 4 *Hra (Play – Ruben Östlund, 2011)*

¹⁶ De ofrivilliga. In: *IMDb* [online].2008 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt1232826/>

¹⁷ Efekt přihlížejícího (*bystander effect*) je situace, kdy přítomnost dalších lidí na místě snižuje aktivní zapojení jedince a tím i pravděpodobnost poskytnutí nutné pomoci. (KUČERA, D. *Moderní psychologie: hlavní obory a témata současné psychologické vědy*. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-4621-0.)

Östlund z novinových článků, soudních spisů a posléze i rozhovorů s pachateli, oběťmi, policisty a psychology, kteří se krádežemi zabývali, sestavil studii o mechanismech společnosti, která přihlíží a není schopna zasáhnout¹⁸.

Stejně jako ve filmu *V moci davu* má film po formální stránce prvky typické pro dokumentární film. Snímek se skládá ze 42 záběrů v reálném čase, divák je znovu zasazen do role chladného pozorovatele a nucen k aktivnímu čtení situace, velký prostor je dán jeho fantazii (obrázek 5).



Obrázek 5 *Hra* (*Play* – Ruben Östlund, 2011)

Širokým rámováním odvádí pozornost od postav a zdůrazňuje kontext a okolí. Östlund tuto volbu zdůvodňuje tím, že jej více než osobní aspekt situace zajímá ten sociologický, tedy jak se člověk v dané situaci zachová¹⁹.

Kontroverzní byl fakt, že všichni chlapi ve filmu užívají svá opravdová jména, což dodává snímku autenticitu a dokumentárnost. V rozhovoru pro *Cineuropa* Östlund uvedl, že casting probíhal devět měsíců, a na otázku, zdali si chlapi byli vědomi jeho cílů, odpověděl: „I am not sure that they all understood my deepest

¹⁸ JENSEN, J. R. We humans are so afraid of questioning the rules: Interview with director Ruben Östlund. In: *Cineuropa – Film Focus* [online]. 2011-08-28 [cit. 2017-08-12]. Dostupné z: <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=2282&did=208663>

¹⁹ *Walker Art Center*. In Case of No Emergency: The Films of Ruben Östlund [dokumentární film]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W32Eym3Nk1Y>.

intentions, and to set them up for an eight-minute choreographed shot is probably my hardest effort so far. It is difficult enough with adult actors²⁰.

Kromě psychologických témat se ale film dotýká i aktuálních ožehavých společenských problémů, a to třídních rozdílů a rasových předsudků. Ve švédských médiích se po uvedení snímku strhla debata mezi kulturními recenzenty právě kvůli jeho dokumentárnímu vyznění. Spisovatel marockého původu Jonas Hassen Khemiri v reakci na film sepsal debatní článek s názvem *47 důvodů, proč jsem brečel, když jsem viděl film Rubena Östlunda Hra*, jímž odstartoval tzv. *Play-debatten (Debaty o Hře)*. V článku mimo jiné uvádí, že „...5. Brečel jsem, protože švédské noviny film vyzdvihují za jeho dokumentární trefnost, za jeho komplexnost, za to, jak efektivně zpochybňuje stereotypy; 6. Brečel jsem, protože mě připadal rasistický“²¹.

Dokumentárnost filmu spočívá též v aktuálnosti tématu i jeho resonanci v reálném světě. Přesto jsem *Hru* ve svém grafu umístila do levého sektoru fikce, a to ze stejných důvodů jako u snímků *V moci davu*. Přestože byl film natočen podle scénáře, byla kvůli dlouhým záběrům a také kvůli práci s mladými neherci, kteří si dialogy přizpůsobili svému jazyku, Östlundova možnost režie do jisté míry omezena. Prostředkem režie se stala řeč kamery, která je oproti snímku *V moci davu* narativnější, zoomy a pohyby kamerou svědčí o předem vymyšlené dramaturgii scén. Z těchto důvodů jsem *Hru* umístila přesně na horizontální rameno grafu, mezi režii a improvizaci.

Vyšší moc (Turist – Ruben Östlund, 2014)

Snímek *Vyšší moc* se od předešlých Östlundových filmů neliší pouze podstatně vyšším rozpočtem (36 miliónů švédských korun oproti 11 miliónům, které měla *Hra*), ale i k uchýlení se ke konvenčnějšímu vyprávění pro hraný film. Impulzem pro jeho vznik byla statisticky vyšší rozvodovost u párů, které spolu prošly nějakým traumatickým zážitkem.

²⁰ JENSEN, J. R. We humans are so afraid of questioning the rules: Interview with director Ruben Östlund. In: *Cineuropa – Film Focus* [online]. 2011-08-28 [cit. 2017-08-12]. Dostupné z: <http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=2282&did=208663>

²¹ KHEMIRI J. H. 47 anledningar till att jag grät när jag såg Ruben Östlunds film Play. In: DN.Kultur [online]. 2011-11-18 [cit. 2017-08-18]. Dostupné z: <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/47-anledningar-till-att/>

Volnou inspirací Östlundovi posloužil i příběh jeho vlastních přátel – ti byli v Jižní Americe přepadeni a během této situace se manžel se schoval svou ženu. Östlund si všiml, že tento incident žena často zmiňovala, když byla pod vlivem alkoholu²². Při rešerších se pak zaměřil na psychologii lidí při katastrofách a zjišťoval si jejich následky. Zarazilo jej, že například při ztroskotání lodí jako byly Titanic nebo Estonia, byla většina přeživších muži, přestože společenská norma káže zachránit jako první děti a ženy. Právě tento konflikt mezi normou a instinktem se stal hlavním tématem ve snímku *Vyšší moci*²³.

Vyšší moc je drama o limitech normální rodiny a problémech, které nastanou, když se jedinci nepodaří splnit svou genderovou roli. Östlund děj zasadil do jemu blízkého prostředí do lyžařského střediska v Alpách (Östlund se totiž k filmu dostal skrz natáčení lyžařských videí). Tuto svou zkušenost využil i ve své filmové řeči. V rozhovoru popisuje, jak lyžařské záběry fungovaly nejlépe, když byly použity v celé své délce a bez zbytečných střihů. Tento aspekt využil i ve *Vyšší moci* – situace nechává doznít ještě chvíli po hlavním dramatu, tam, kde by už většina režisérů řekla stop. Jako příklad uvádí scénu, ve které manžel Thomas přichází se svou ženou Ebbou v náručí, která se předtím ztratila v mlze. V tomto místě by většina režisérů záběr ukončila střihem, ale Östlund míní, že teprve nyní nastává moment ukazující trivialitu a absurditu všedního života – manžel přinese svou manželku, dojde ke šťastnému znovushledání rodiny a divák už očekává ukončení situace. Östlund jej ale nechá přihlížet i další konverzaci, kdy si rodina společně řekne: „Tak jedeme dál?“ Ebba na to ale odvětlí: „Jo, jen si dojdu pro lyže,“ a sama se vydává zpět do mlhy. Tímto setrváním v situaci Östlund dekonstruuje divákem očekávané filmové i životní role a využívá (ač inscenovaného) momentu „co se děje po vypnutí kamery“, který je jinak běžný v dokumentárních filmech pro odhalení pravé podstaty věcí. Příkladem tohoto fenoménu je observační dokument Vitalyje Manského *V paprscích slunce* (В лучах солнца, 2015) natočený v Severní Koreji. Manský mezi jednotlivými scénami kameru nevypínal a pořízenými záběry tak odkryl zákulisí plné aranžování a manipulace severokorejskými ideologickými režiséry²⁴.

²² Ruben Östlund: Jag söker upp motstånd. In: DN.Kultur [online]. 2012-01-09 [cit. 2017-08-18]. Dostupné z: <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/47-anledning-ar-till-att/>.

²³ Walker Art Center. In Case of No Emergency: The Films of Ruben Östlund [dokumentární film]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W32Eym3Nk1Y>.

²⁴ V paprscích slunce. In: Československá filmová databáze [online]. 2015 [cit. 2017-08-22]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/79441-v-paprscich-slunce/prehled/>.

Na rozdíl od snímků *V moci davu* nebo *Hra* má *Vyšší moc* narativní záběrování. Záběry jsou stále dlouhé a statické, kamera není ale již pouze vzdáleným pozorovatelem, nýbrž rámuje postavy často v polocelcích a polodetailech. Toto přiblížení odůvodňuje Östlund výběrem tématu a příběhu. U předešlých filmů ukazoval postavy jako součásti vnějšího světa a velkou roli u nich hrála řeč těla. Ve *Vyšší moci* se hlavní konflikt odehrává uvnitř postav, a proto je kladen větší důraz na jejich emoce a mimiku.

Östlund se netají tím, že inspiraci nachází ve videoklipech na YouTube²⁵. Při natáčení snímku *Ve vyšší moci* zde hledal inspiraci na vytvoření lavinové scény nebo pro Thomasův hysterický pláč (obrázek 6).



Obrázek 6 *Vyšší moc* (*Turist* – Ruben Östlund, 2014) – inspirace pro Thomasův hysterický pláč (vpravo) ve videoklipu *Best Cry Ever*²⁶ na YouTube (vlevo)

Jednu z posledních scén ve filmu, v níž dojde k panice, když řidič autobusu není schopen zvládnout řízení v ostrých zatáčkách, Östlund přiznává, že téměř zkopíroval. Inspirací mu opět byl videoklip z Youtube – jde tedy o rekonstrukci reálné situace (obrázek 7).

²⁵ PERRSON, E. Nobody puts Ruben in a corner: Interview with director Ruben Östlund. In: *Café* [online]. 2011-08-28 [cit. 2015-10-29]. Dostupné z: <http://www.cafe.se/ruben-ostlund-om-succesret-skilsmassan-och-nya-filmen/>

²⁶ Best Cry Ever. In: *YouTube* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W32Eym3Nk1Y>.



Obrázek 7 *Vyšší moc* (*Turist* – Ruben Östlund, 2014) – inspirace pro scénu jízdy autobusu (vlevo) ve videoklipu *Idiot Spanish Busdriver almost Kills Students*²⁷ na YouTube (vpravo)

Snímek *Vyšší moc* jsem umístila do sektoru fikce-režie. Podobně jako další Östlundovy filmy využívá prvků dokumentární estetiky, v tomto svém vysokorozpočtovém díle se však režisér uchýlil ke konvenčnější naraci a až na rekonstrukce reálných situací z YouTube je vazba k realitě minimální.

²⁷ Idiot Spanish Busdriver almost kills Students. In: *YouTube* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y-nkUnAcZtA>.

K oblakům vzhlížíme (Martin Dušek, 2014)

Podobně jako já byl i Martin Dušek zprvu fascinován tuningářským prostředím. Hlavní postavou jeho filmu s touto tematikou se stal Radoslav Pešek neboli malý Ráďa, na jehož příběhu Dušek ukazuje situaci ztracené generace žijící v severních Čechách, stejně tak by ale bylo možné ji nalézt i v jiných koutech Evropy.

Svou volbu filmové řeči popisuje Dušek jako výsledek detektivního zkoumání, jak téma uchopit, aby obsáhl podstatu příběhu. Ve filmu *K oblakům vzhlížíme* se rozhodl držet v pozadí a observovat, nechal scénu zcela volnou pro Ráďu a ostatní. Jak řekl v rozhovoru pro *Českou televizi* „...celá věc je příliš křehká na to, aby se před kamerou pohyboval ještě egomanický moderátor ve vlastním kroji“²⁸. Naráží tak na svůj krátký film *Mein kraj* (2011), ve němž jezdí na srazy sudetských Němců oblečen ve vlastnoručně navrženém kroji.

Z formální stránky nese film znaky typické pro hraný film. V rozhovoru režisér zmiňuje, že šlo o „docela velké natáčení: dobrá kamera, filmové objektivy, asistenti kamery i zvuku, jeřáb...“ (obrázek 8).



Obrázek 8 *K oblakům vzhlížíme* (Martin Dušek, 2014)²⁹

Na otázku, do jaké míry byly postavy ve filmu režírovány či manipulovány, odpovídá, že „...naši hrdinové nikdy nic vyloženě nehráli, kromě obvyklých věcí jako že člověk potřebuje, aby zaparkovali auto tak, aby bylo hezky v záběru. My jsme našli dobré stanoviště pro kameru, aby záběr měl vypovídající hodnotu, tím jsme vymezili nějaké pole a požádali je, jestli by v tom poli nemohli chvíli s mikroporthy existovat. Inscenace ve stylu *ted' dělejte tohle a tohle bez toho*,

²⁸ *K oblakům vzhlížíme*: Rozhovor s režisérem Martinem Duškem. In: *Česká televize* [online]. Dostupné z: <http://bit.ly/2geO4fL>

²⁹ Fotografie z natáčení *K oblakům vzhlížíme*. Dostupné z: <https://www.facebook.com/K-oblak%C5%AFm-vzhl%C3%AD%C5%BE%C3%ADme-Into-The-Clouds-We-Gaze-1432296280383107/>

aby to skutečně prožívali – tak těch je tam minimum. Pravda, že u klíčové scény s matkou jsme iniciovali, aby se s ní Rád'a sešel, ale oni během dvou minut úplně zapomněli na kameru, a to co s ním matka řeší, je autentické, i když jsme tomu ten den možná zavdali příčinu³⁰.

K oblakům vzhlížíme jsem v grafu umístila do nonfikční části spektra, postavy i situace jsou reálné. Technická náročnost a autorovi přiznaná role katalyzátoru situací posouvají snímek do stylizované observace.

Požár na moři (Fuocoammare – Gianfranco Rosi, 2016)

Snímek *Požár na moři* italského režiséra Gianfranca Rosiho vyhrál řadu ocenění na mezinárodních festivalech, mezi nimi i Zlatého medvěda na Mezinárodním filmovém festivalu v Berlíně jakožto první dokument v historii. Taktéž byl vybrán jako italský film do užší selekce nominací na Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Formální stránka filmu stojí za jeho úspěchem a je také jedním z důvodů, proč mohl dokument z italského ostrova Lampedusy soutěžit ve stejné kategorii s fikčními filmy. Dlouhé, statické záběry observující život malého chlapce, lékaře (obrázek 9) a uprchlíků, přijíždějících na ostrov a nonverbální narace diváka uchvátí natolik, že o autenticitě příběhů začne pochybovat.



Obrázek 9 *Požár na moři* (Fuocoammare – Gianfranco Rosi, 2016)

³⁰ GREGOR, J., HADRAVOVÁ, T. Vítěz Dušek: Natočil jsem film o ztracené evropské generaci. In: *Aktuálně.cz* [online]. 2014-10-27 [cit. 2017-08-15]. Dostupné z: <http://bit.ly/2geBL2T>

Rosi ovšem tvrzení o manipulaci vyvrací v rozhovoru pro *No Film School* a osvětluje části z procesu vzniku filmu³¹. Své filmy se snaží točit v co nejmenším štábu a na ostrově Lampedusa si vystačil zcela sám s novou kamerou ARRI Amira (obrázek 10).



Obrázek 10: *Požár na moři (Fuocoammare – Gianfranco Rosi, 2016)* – Rosi při práci

Natáčení však předcházely měsíce pouhého pozorování – jak sám Rosi uvádí „...my biggest investment is time... I need to stay two, three, four years in a place, and still just grab special moments. My work is about constantly losing moments, because if I lose something, something else good will come which is stronger“³².

V rozhovoru pro *IndieWire* říká, že na Lampeduse byl poprvé a vstupoval tam bez očekávání a předsudků, pouze se snažil místo poznat a uchopit. V prostředí ostrova našel pár postav, které byly do určité míry archetypální a ztělesňovaly jak svůj osobní vnitřní svět, tak i tendence panující mezi všemi obyvateli ostrova. Dokonalé situace byly výsledkem dlouhého vyčkávání a pozorování. Nedokázal psát scénář a raději byl vázán k realitě, nevědouce, co se přesně bude dít. Přiznává, že ve filmu jsou dva různé přístupy: první v situacích s hlavními postavami, jako je chlapec Samuel a jeho rodina, kde byly situace víceméně dané a předvídatelné, často se opakující. Druhý byl při natáčení s uprchlíky (obrázek 11). Lidé, kteří dorazili na ostrov, zde většinou strávili jen krátkou dobu a Rosi tak

³¹ NORD L. Fire at sea: How Gianfranco Rosi Made an Anti-Documentary. In: *No Film School* [online]. 2016-10-21 [cit. 2017-08-19]. Dostupné z: <http://nofilmschool.com/2016/09/fire-at-sea-gianfranco-rosi-interview>

³² Tamtéž

neměl možnost se s nimi blíže poznat a vybudovat si hlubší vztah jako s ostatními postavami. Natáčení těchto scén, například na záchranné lodi, muselo probíhat intuitivně a improvizovaně, tedy více dokumentárně. Pro všechny scény je ale společné uvažování režiséra způsobem „...jak málo toho musí být řečeno, aby film dával smysl“³³.



Obrázek 11: *Požár na moři (Fuocoammare – Gianfranco Rosi, 2016)*

Rosi svou metodu práce popisuje takto: “The frame is always important—and good light and good composition—and then within this frame things have to happen. When I start a story, everything is isolated around me, and I’m only viewing it through the eyepiece. It's like a scientist with a microscope. At first, you don't see anything, and then you put your eye in the microscope and you discover a new world there, with its own worth, and its own narration. I start with a frame, a world that is narrated within this limit. Once I have that, I always have to find a beginning and end to a story within that same shot. It has to happen within one piece. I don't want to look for that in the editing. It has to happen in reality. Then, in the editing, I can create that association [between scenes]”.

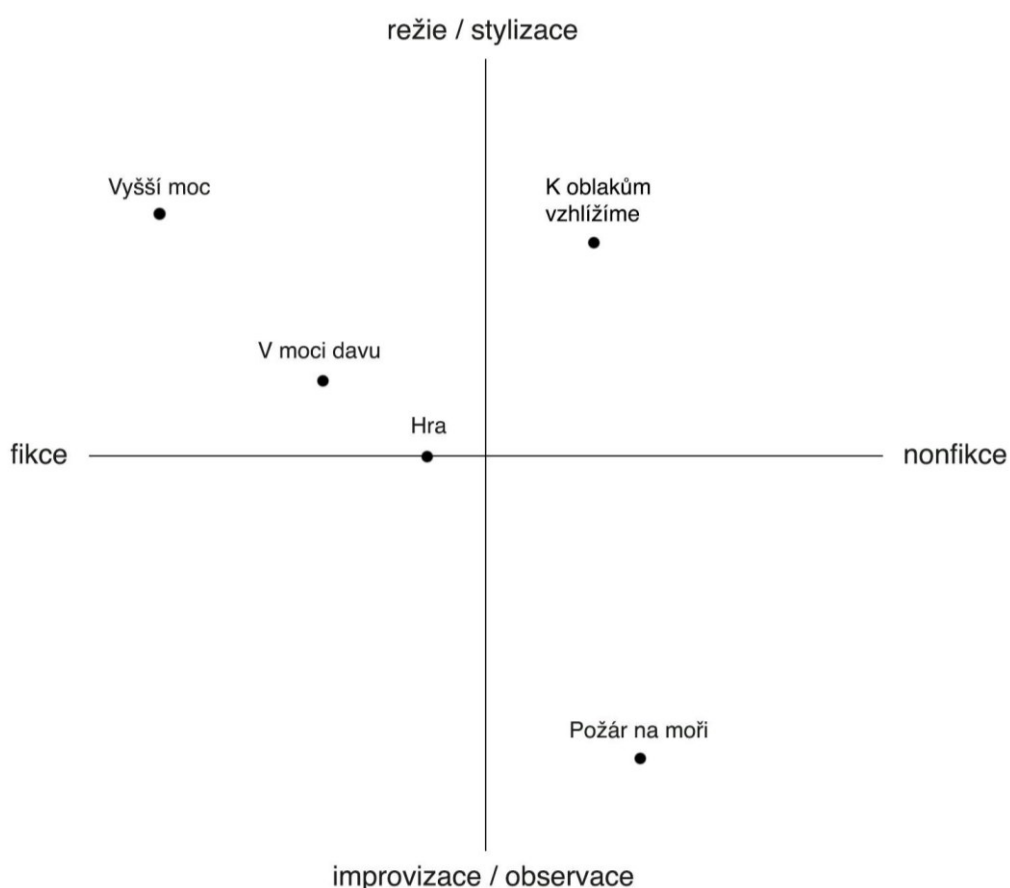
Zároveň tvrdí „...My films are documentaries because everything that's happening is real. I never manipulate things”. To potvrzuje i lékař Bertolo, jedna

³³ O'FALT, Ch. Filmmaker Toolkit Podcast: ‚Fire at Sea‘ Oscar Contender Gianfranco Rosi is a Documentary Auteur You Need to Know (Episode 9). In: *IndieWire* [online]. 2016-10-14 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://bit.ly/2dhPi2B>

z hlavních postav filmu. Na otázku, jestli jej natáčení neobtěžovalo při práci, odpověděl „...I was just doing my normal job. It's not acting, it's not fiction. So I never felt the weight of the camera following me around“³⁴.

Požár na moři jsem v grafu umístila do nonfikční části spektra. Svou filmovou řečí a působí jako hraný film, přesto je režisérův zásah minimální. Situace, které by Martin Dušek rekonstruoval, by Franco Rosi oželel a počkal si na další. Jde tedy o poměrně čistou observaci.

Po zvážení různých aspektů snímků jsem je zakreslila bodově do **grafu vycházejícího z modifikovaného Nicholsova schématu** (obrázek 12).



Obrázek 12: Výsledné zanesení filmů do grafu

Je třeba ovšem zmínit, že všechny filmy v sobě obsahují do určité míry **režii** i **improvizaci**, **stylizaci** i **observaci**. Jejich umístění je tedy vyvozeno z dominujícího faktoru a též ve vztahu k ostatním vyznačeným filmům.

³⁴ KOHN, E. How Oscar-Nominated ‚Fire at sea‘ Changed the Life of Its Heroic Doctor. In: *IndieWire* [online]. 2017-02-22 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://bit.ly/2m8Usa1>

3 Kiruna 2.0 – má metoda, zasazení filmu do schématu

3.1 Rešerše a definice tématu

Natáčení se štábem v Kiruně předcházela přibližně dvouletá rešerše. Při rešerši jsem zkoušela různé způsoby natáčení a přístupy k postavám. Prvním krokem byly rozhovory na kameru s obyvateli města. Jelikož jsem ke Kiruně předtím neměla žádné vazby, snažila jsem se poznat prostředí z co nejvíce úhlů. Na podzim roku 2016 jsem si na necelé dva měsíce pronajala pokoj u místních a dny trávila chozením po městě a pozorováním všedního dne jeho obyvatel. Skrze rozhovory s bytnými a s jejich přáteli se téma filmu začalo přesouvat a rozvíjet. Má idea o velkém boji mezi starousedlíky, kteří jsou donuceni proti své vůli opouštět své domovy, a těžební společností LKAB ignorující názory obyčejných lidí se brzy ukázala být mylná a zaujatá.

Čím více jsem se s městem seznamovala a pronikala do jeho problematiky, tím více důležitých témat jsem v prostředí vnímala. Obeznámila jsem se s aktuálními socio-politickými problémy, kterým čelí toto maloměsto závislé na jednom průmyslu. Jedněmi z nich jsou vysídlování a nepoměr v mužské a ženské populaci. Jako důsledek zde žije poměrně velká komunita thajských žen, které se do Kiruny provdaly za lepším životem. Obraz machistického města se Kiruna snaží kompenzovat progresivní politikou, místní hokejový tým hraje v duhových dresech na podporu queer-komunity³⁵ a každoročně město pořádá festival *Kiruna Pride*³⁶.

Současně řeší Kiruna problémy společné pro současnou Evropu, jako jsou dopady uprchlické krize, rostoucí rasismus nebo dlouholetý konflikt mezi původním obyvatelstvem a majoritní populací. Nad těmito konkrétními problémy se klenou otázky abstraktnějšího charakteru, např. konflikty mezi starým a novým, mezi malým člověkem a velkou společností nebo mezi a člověkem přírodou.

Abych se vyvarovala mozaice zajímavostí, potřebovala jsem najít společného jmenovatele pro všechny tyto aspekty. Tímto stěžejním tématem se nakonec stala **identita** – jak ji definujeme, jak ji hledáme a jakou má váhu v našich životech. S tématem identity se pak pojily i otázky: Co nás dělá tím, kým jsme? Je to místo, krev nebo vzpomínky?

³⁵ Kiruna IF: Mer än ishockey [online]. ©2017 [cit. 09-01] Dostupné z: <http://www.kirunaif.se/>.

³⁶ KIRUNA PRIDE [online]. ©2017 [cit. 09-01]. Dostupné z: <http://www.kirunapride.se/>.

Obraz vykořeněného města, kopající si jámu pod nohama, přestal být tématem, ale metaforou pro nahlížení na osudy místních obyvatel. Začala jsem se ptát, jaké postavy Kirunu charakterizují a jak se Kiruna zrcadlí v těchto postavách.

3.2 Volba postav

Můj postup při volbě postav se podobal postupu u hraného filmu. Na počátku byla idea určitého archetypu postavy následovaná hledáním konkrétního člověka – proces by se dal nazvat **castingem**, jehož cílem bylo nalézt postavy, které by nejkompexněji pojaly tematiku města Kiruna. Zprvu jsem se uchylovala k určité stereotypizaci – hledala jsem rodinu, která se bude stěhovat, dělníka v dole, bojovníka/bojovnici proti přesunu, Sáma/Sámku³⁷, uprchlíka, Thajku či úředníka reprezentujícího město nebo LKAB.

Záměrem nebylo najít člověka, který by přesně naplňoval má očekávání, abych jej mohla využít jako nástroj svého vlastního hlasu. Šlo o to, co daný člověk reprezentuje a jaké je jeho východisko. Měla jsem představu o tom, jaký bude začátek postav a jejich pozadí, ale nemohla jsem tušit ani nijak ovlivnit směr, jakým se jejich osobní linie budou vyvíjet. Nebylo jasné, jakým problémům postavy budou čelit a jaká rozhodnutí budou muset udělat, jaké změny od nich můžeme v dalších letech očekávat.

Postupem času jsem vyřadila tematicky podobné či nedynamické postavy³⁸, popř. také ty, které nakonec v dokumentu odmítly z jakýchkoli důvodů vystupovat³⁹.

3.2.1 Metody hledání

Zkoušela jsem různé metody, jak postavy najít. Nejprve jsem navštívila různé instituce a setkala jsem se s reprezentanty města a těžební společnosti, abych

³⁷ Sámové – domorodí obyvatelé arktické oblasti Laponska rozprostírající se na území Švédska, Norska, Finska a Ruska (MAREK, V. *Život Sámů* [online]. *Severské listy*, 2001 [citováno 17-08-2017]. Dostupný z: <http://www.severskelisty.cz/saam/sami0001.php>)

³⁸ Natáčeli jsme např. také s dělníkem Patrikem, velice pasivním a negativním člověkem, který takto působil až tragikomicky. Ve snaze ztvárnit Patrikovu duševní nehybnost ale vznikaly pouze scény, v nichž si Patrik ve svém bytě povídá s kamarádem. Impulzy k dynamickým situacím kategoricky odmítal. Vše vyvrcholilo ve chvíli, kdy jsme mu neúmyslně zkazili večer s jistou německou dívkou, která u něj přebývala přes *couchsurfing*, a my jsme stáli o natočení tohoto setkání. Němka s tím souhlasila, neboť nechtěla zůstat s Patrikem o samotě, ale Patrikovi se náš postup nelíbil a následně zcela přestal komunikovat. Natáčení s ním jsme tak ukončili.

³⁹ Příkladem byla rodina z Hägg, která se měla odstěhovat. Natáčeli jsme s nimi třikrát v průběhu půl roku, k projektu se stavěli velice vstřícně a angažovaně. V červenci 2017 nám ale náhle a bez varování oznámili, že se dalšího natáčení již nebudou účastnit.

získala dobrý přehled o aktuální situaci. Všichni pracovníci si drželi odstup, nechtěli vystoupit ze své role reprezentantů vyšší struktury – snahu se jim přiblížit jsem tedy po několikaměsíčním usilování vzdala.

Dalším krokem bylo hledání na sociálních sítích. Začala jsem sledovat různé skupiny týkající se Kiruny a zpozrdálí jsem takto pozorovala život ve městě. Dále jsem začala oslovovat lidi na ulici, v obchodech a restauracích, kterých jsem se ptala, kdo by dle jejich názoru měl ve filmu vystupovat a s kým bych se určitě měla seznámit. Na základě jejich doporučení jsem vytvořila řetězec osob, které mi jednak pomohly nalézt mé klíčové postavy, jednak mi ukázaly, co obyvatelé města považují za důležité. Takto jsem poznala **učitele-aktivistu Tima**, který se stal první hlavní postavou filmu. Místní lidé jej vnímali jako idealistu neustále směřujícího proti proudu a také trochu jako podivína, ale pro mě představoval člověka se silnými emocemi vztahujícími se proti přesunu obyvatel – v situaci byl osobně zainteresován a snažil se ke stejné angažovanosti vyburcovat i své okolí.

Pro hledání postav se jako velice dobrá místa ukázaly knihovny, muzea a kavárny. Na kavárnu Metropol mě navedl informační leták na nástěnce u obchodu s potravinami – Metropol uspořádal integrační projekt, kde se mohli přistěhovalci mohli sejit s místními obyvateli, dozvědět se více o městě a zároveň zdokonalit své znalosti švédštiny. Do kavárny jsem začala pravidelně docházet a začala jsem se podílet na jejich programu. Seznámila jsem se takto s Yaserem, Mohammedem, Abdalrazaqem ze Sýrie a Abdalrahmanem z Jemenu. Všichni přišli do Švédska sami, bez rodiny. Zaujala mě tato zvláštní čtveřice mužů různého věku, kteří si navzájem nahrazovali rodinu, především **17letý Abdalrahman**, nejmladší ze skupiny. Ve Švédsku byl stejně jako ostatní přibližně rok, ale švédsky mluvil výrazně lépe než ostatní a chováním i vzhledem působil jako typický místní teenager. Více než ostatním mu záleželo na tom, aby mohl ve Švédsku zůstat a na jeho příběhu jsem chtěla zachytit složitou cestu k nabytí švédské identity, a to jak z legislativního, tak z psychického hlediska. Stal se tak druhou hlavní postavou snímku.

Z rozhovoru s bytnými jsem zjistila, že konflikt mezi původními obyvateli Sámy a etnickými Švédy stále není zcela zažehnán, byť už jsou zcela integrováni a k politické diskriminaci již nedochází. Středem konfliktu je zejména chov sobů a s ním spojený nárok na území. Trasy, kterými sobové putují, se každým rokem kvůli rozpínajícímu se těžebnímu průmyslu zužují. Dalším důvodem je nárok na

území z čistě ideologického hlediska. Většina Sámů samu sebe vnímá jako indiány Švédska a mají pocit, že jejich území bylo kolonizováno. Ti radikálnější usilují od autonomie Laponska.

Zajímal mě pohled někoho, kdo se na Kirunu dívá z dlouhodobého hlediska a zpochybňuje nejen její přesun, ale její existenci celkově. Inspirací pro mě byla výstava *Interruption* fotografek Cooper & Gorfer (obrázek 13) na radnici a s ní spojená série přednášek.



Obrázek 13 Ukázka fotografií z výstavy *Interruption* (Cooper & Gorfer)

Z výpovědí posluchaček vyšlo najevo, že sámská tradice úplně nekoresponduje se švédskou feministickou politikou a že uplatnit se např. jako chovatelka sobů není lehké. Zajímal mě pohled mladé sámské dívky na identitu a další problémy, kterým čelí.

Cesta ke třetí hlavní postavě **Sámce Maje** byla nejkomplikovanější a je důkazem, jak je někdy důležité se oprostít od své původní idey a očekávání. Díky kontaktu s Timem jsem se seznámila s mladými Sámkami, které studovaly na místním gymnáziu. Byla jsem domluvená na natáčení se dvěma dívkami před maturitou, které se angažovaly v sámských otázkách a obě se chtěly živit chovem sobů. Rodiče obou ale s natáčením nesouhlasili – báli se, jakým způsobem ve filmu budou zobrazeni.

Dále jsem využívala sociálních sítí, komunit pro mladé Sámy i svých známých, ale další měsíce se mé snahy o proniknutí do sámské komunity mívaly účinkem. Zajímavým paradoxem bylo, že lidé byli otevřenější natáčení, když jsem je oslovila jako Češka, než když jsem se představila jako Švédka. Druhá nadějná slečna Therese mne nakonec odmítla, ale doporučila mi svou nejlepší kamarádku Maju, která měla být podle jejích slov aktivní a bez ostychu vystupovat před kamerou. Na společné schůzce mi Maja vylíčila svůj příběh – pocházela ze smíšené rodiny, k sámské tradici, kultuře a identitě si cestu našla sama v období puberty. Začala se učit sámské, plánuje chov sobů a chce se angažovat v komunitě lidí, kteří i přes sámský původ vyrůstali mimo komunitu.

U Maji byl fenomén hledání identity jasně patrný – mluvila a rozpolcení a pocitu, že nepatří ani do jedné komunity. Pociťovala občasné vylučování Sámů ze švédské společnosti, na druhé straně ale pocítila, že ji Sámové neberou jako právoplatnou členku svého společenství. Na takovouto rozpolcenost jsem při hledání postav narazila poprvé a dotkla se mě, jelikož jsem podobné pocity vykořenění zažívala také. Maja pro mě začala ztělesňovat konflikt tradice v moderním čase a stala se mou třetí hlavní postavou.

Během rešerše a při výběru hlavních postav jsem se seznámila s také lidmi, u nichž mě zaujal jeden rys nebo aspekt jejich života. Příkladem jsou Alf a Madeleine. Alf je bývalý správce radnice a má na starost péči o 60 let starý model Kiruny, který poslední měsíce musí v souladu s demolicí a přesunem domů aktualizovat. Oproti tomu Madeleine je obyvatelka Kiruny, které se pomalu bortí dům – LKAB jej ale stále odmítá odkoupit a ona nemá šanci se odstěhovat. Po rozhodnutí učinit z Abdalrahmana, Majy a Tima hlavní postavy a vymyšlení klíče k natáčení s nimi zbývalo najít způsob, jak uchopit tyto vedlejší příběhy. V následujících podkapitolách rozvíjím jak.

3.3 Režie

K stylizované observační metodě jsem se uchýlila ze dvou důvodů. Při rešerši jsem zkoušela různé způsoby natáčení a přístupy k postavám. Volba módu zrcadlí nejen přístup režiséra k natáčenému objektu, ale i jeho roli v kontextu vzniku filmu. Jak popisuje ve své knize Nichols, u observačního, participačního a performativního módu „...divák cítí, že obraz není pouze indexovou reprezentací nějaké části žitého světa, ale rovněž indexovým záznamem konkrétního setkání

filmaře a subjektu⁴⁰. Šlo tedy o nalezení mé pozice jakožto režisérky vůči prostředí, které chci uchopit.

Výkladový modus mi byl nejvíce vzdálený (*jak mohu komentovat situaci v místě, kde nežiji?*) Fakt, že jsem „cizinec“, který do mikrokosmu Kiruny vždy vstoupí pouze na pár dní a potom zase odjede, byl určující i při volbě formy. Kdybych na místě žila, měla k městu sentimentální vazby a prožívala všední den s ostatními obyvateli Kiruny, jevil by se participační modus přirozenější.

V mé pozici jsem se cítila ovšem spíše jako observant, chtěla jsem realitu místních pozorovat a nechat před kamerou plynout způsobem, jakým by plynula bez mé přítomnosti (do jaké míry je toto možné, je diskutováno níže). Vzhledem k mému odstupu, zeměpisnému i osobnímu, se tedy **observační metoda** jevila jako nejpřirozenější. Necítila jsem právo přijít a poukázat na vše, co je zde špatně, ani vyprovokovat místní k aktivismu. Můj přínos jakožto outsidera tkví v tom, že realitu místních zasazuje do jiného kontextu, než ve kterém ji vnímají lidé, kteří v ní žijí a nemají možnost z ní vystoupit.

Důležitým aspektem byla při natáčení jeho geografická poloha – vzdálenost delší 2 000 kilometrů znemožňovala navštěvovat Kirunu častěji než s několikaměsíčními odstupy. Tím ale bylo velmi těžké (téměř nemožné) zachytit všechny situace, které byly pro vývoj města i vývoj filmu důležité. Velké události, týkající se celého města (např. demolice či přesouvání domů nebo důležité politické schůze) byly oznamovány s předstihem, ale stávalo se, že právě v těchto obdobích se v životě protagonistů neodehrávalo nic převratného. Z tohoto důvodu jsme se rozhodli uchýlit se v osobních linkách postav k **rekonstrukci**.

Inspirací, jak vizuálně pracovat s místem ve vztahu k postavám, pro mě byl snímek *Vyšší moc*. Vizuálně podmanivé záběry na zasněžené alpské hory zde vytvářejí kontrast s dekomponovanými záběry situací s postavami. Östlund tyto záběry používá jako intermezza mezi dramatickými scénami a nechá tak diváka na chvíli vydechnout. Řízené odstřelování lavin mi velmi připomínalo podzemní výbuchy v dolech v Kiruně, které každou noc otřásají městem. Rozhodla jsem se tedy záběry na město, krajinu a na důl používat podobným způsobem jako Östlund (obrázek 14).

⁴⁰ NICHOLS, B. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF, 2010, s. 171.



Obrázek 14 *Kiruna 2.0* - záběry krajiny a města inspirované Östlundem

Při natáčení si každá postava vyžadovala jiný **přístup komunikace**. Vždy jsem vycházela z přirozeného chování postav a probírala s nimi jednotlivé scény. Nikdy jsme nenatáčeli něco, k čemu by postava nedala souhlas, a snažila jsem se s postavami jednat co nejtransparentněji. Výjimkou bylo natáčení se zástupkyní LKAB, která nám poskytla rozhovor na kameru (obrázek 15).



Obrázek 15 *Kiruna 2.0* - rozhovor se zástupkyní LKAB

Nedokázala ovšem předpokládat dopad celého rozhovoru, o němž si myslela, že je publicistického charakteru. Scénu jsme natočili v širokém celku – takto je

patrná ironizace celého jejího vyličení nové a skvělé Kiruny (obrázek 16). Tento postup považuji za hranici mé etiky, záběr byl nicméně klíčový, protože rozkryl iluze, které těžařská společnost o celém přesunu města vytváří.



Obrázek 16 *Kiruna 2.0* - rozhovor se zástupkyní LKAB v širokém celku

Co se týče **komunikace s hlavními postavami**, Timo byl velmi otevřený a ochotný, společně jsme vymýšleli situace, které by se mohly do filmu hodit. U něj jsem často působila jako katalyzátor, např. scéna, ve které roznáší letáky s dotazem na místní, co si o současnou situaci myslí. Konkrétně tato scéna vznikla potom, co se mi Timo svěřoval, že by chtěl vytvořit smlouvu, kterou by mu obyvatelé Kiruny museli podepsat, jsou-li spokojeni se svou budoucností a s budoucností města. Přestože jsme této situaci zavdali příčinu, vycházela z autentického rozpoložení postavy. V tomto ohledu jsme se přiblížili performativnímu módu.

S Majou byla situace podobná, měli jsme možnost rozzáběrovávat scény a byla ochotna rovněž záběry opakovat. Většinou však převažovala observace. Maja nám poskytla svůj pracovní a školní rozvrh a my jí sledovali v autentických situacích.

Z hlediska režie byla práce s Abdalrahmanem podobná přístupu k Maje. Využívali jsme též rekonstrukce, např. u scény návštěvy migrační kanceláře. Abdalrahman tam chodil pravidelně několikrát do týdne a v době, kdy jsme byli v Kiruně, zrovna věděl, jak jeho azylová situace vypadá. Na kameru ale poslední

návštěvu zrekonsturoval. Natáčení s Abdalrahmanem bylo však komplikované, důvody jsou rozvinuty v další kapitole.

Můj režijní přístup bych shrnula tak, že jsme se snažili informace primárně **sdělit situací**, nikoliv dialogem. Jako příklad poslouží výše zmíněná situace s Abdalrahmanem. Věděla jsem, že pravidelně chodí na migrační se ptát na svou situaci, a tudíž existovaly dva způsoby, jak tuto informaci předat ve filmu: buďto nechat Abdalrahmana, aby se někomu svěřoval nebo (jak jsme zvolili my) jej při návštěvách pravidelně natáčet. Druhá varianta si vyžadovala více režisérské stylizace a rekonstrukce, ale preferovala jsem jí, jelikož aktivuje divákovu fantazii a dedukci.

Určité informace ovšem šly předat pouze skrze **dialog**. Abych nevstupovala do natáčení, volili jsme natáčení dialogů postav s někým jiným, např. kamarádem, kolegou či úředníkem. Takto se z rozhovoru stává nejen informační prostředek, ale také situace. Celkově byl režijní přístup takový, že jsem během dialogických scén často byla přítomna, aby se postavy cítily uvolněně a zapoměly na kameru. Seděla jsem mimo záběr a v obraze byly vidět maximálně mé nohy či ruce.

Ke konci každého natáčecího dne jsme si pouštěli denní práce a já štábu tlumočila dialogy, aby měli absolutní přehled o tom, co jsme natočili a v jaké situaci se film nachází. Tento zvyk jsme se snažili co nejpečlivěji dodržet, pomohl nám lépe se orientovat v materiálu a plánovat budoucí natáčení⁴¹.

3.4 Postavy v prostředí, prostředí v postavách

Po rešerši, definování tématu a po nalezení postav jsem stála před rozhodnutím, z jaké vzdálenosti postavy sledovat. Vzdáleností myslím jak zeměpisnou, která se projeví rámováním, tak i osobní, která se týká intimity situací, ve kterých sociální herce sledujeme. Během natáčení jsem zjistila, jak je volba vzdálenosti intuitivní a jak spolu v tomto ohledu formální a obsahová stránka úzce souvisejí.

Natáčením vstupujeme do osobní sféry sociálních herců a filmovou řečí ovlivňujeme divákův pocit z tohoto setkání. Může jít o sžití nebo narušení.

⁴¹ Důvodem bylo to, že když jsme jednou denní práce vynechali, omylem jsme smazali natočený materiál z paměťové karty.

S hlavními postavami chceme být přirozeně blízko, chceme zachytit jejich reakce a emoce.

Při natáčení jsem ovšem zjistila, že přistoupit blíže je těžší, než jsem si myslela. Tento můj blok se nevědomě promítl i ve filmové řeči. Z první cesty v denních pracích dominují celky, postavám často není vidět do obličeje, nehledě na to, o jakou situaci se jedná. Tento odstup nezávisel výrazně na sociálních hercích, ale na mě. Postupem času, čím více jsme se v osobním životě sblížovali, tím blíže jsme se intuitivně dostávali i s kamerou. Přestože ve volbě rámování převažovali celky, vždy jsme v každé situaci natočili i detaily hlavní postavy, když mluví i když je zticha (obrázek 17).



Obrázek 17 *Kiruna 2.0* - detaily postav

Když šlo o intimní situace, snažili jsme se být co nejbližší a pokud to nešlo fyzicky, natáčeli jsme detaily pomocí teleobjektivu. Sledováním tváře a mimiky pronikneme do vnitřního světa postav a skombinujeme tyto záběry s celky, které uvádějí situaci do kontextu, vidíme, jak se prostředí zrcadlí v postavách. Tuto metodu jsem nazvala **prostředí v postavách** (obrázek 18).



Obrázek 18 *Kiruna 2.0* – prostředí v postavách

Jiná situace nastala s vedlejšími postavami. Věděla jsem, že pokud se k nim přiblížím ve stejné míře, jako ke hlavním postavám, uberou jim prostor, ve kterém si k nim divák vytváří vztah. Abych do filmu mohla příběhy vedlejších postav správně zakomponovat, nechala jsem se inspirovat dánským střihačem Jesperem Osmundem, s kterým jsem se seznámila na workshopu *IDF Academy* v Amsterdamu. Při našich cestách do Kiruny jsme vždycky natáčeli stejnou atmosféru a stejná místa ve městě (stejné budovy, výhledy, cesty apod.), z nichž byl potom patrný postup a průběh přesunu města. Takto jsme se nakonec rozhodli natáčet i vedlejší postavy, tedy jako mikropříběhy, u kterých jde více o kontext nežli o jeho samotnou náplň. Zvolili jsme u těchto postav jinou vzdálenost, rámovali jsme je v celcích nebo jsme zabírali pouze detaily činnosti, kterou zrovna vykonávaly (např. Madeleine, když si vodováhou měřila sklon verandy – obrázek 19).



Obrázek 19 *Kiruna 2.0* - postavy v prostředí, mikropříběh Madeleine

Jakmile bychom dělali detaily tváří, pronikli bychom do jejich vnitřního světa a emocí, a to v tomto případě nebylo žádoucí. Tuto metodu jsem nazvala **postavy v prostředí**.

3.5 Kamera

Z počátku jsem kameru obsluhovala sama, ale zjistila jsem, že tak přicházím o interakci s postavami a vzdaluji se jim – kamera začala fungovat jako bariéra mezi námi. Byla patrná touha postav reagovat na mne, ale přestože se chovaly přirozeně, v okamžiku zapnutí kamery začaly být prkenné nebo naopak přehrávaly. I já jsem pochopila, že se nedokáži soustředit na komunikaci s postavami a na vizuální stránku současně, a proto jsem se rozhodla pro spolupráci s kameramanem.

Při výběru kamery jsem vycházela nejprve z omezeného rozpočtu, který nám nedovolal natáčet na vícero kamer současně a v námi žádané kvalitě. Důležitou podmínkou kamery byla její světelná citlivost – Kiruna se nachází za severním polárním kruhem, což znamená několik měsíců, kdy slunce téměř nezapadá, a oproti tomu období polární noci. Z toho důvodu jsme zvolili digitální kameru **SONY Alpha 7S**, která zvládá i nízké světelné podmínky. Nevýhodou této kamery bylo, že jelikož jde o fotoaparát, hůře se s ní manipulovalo při natáčení z ruky – proto jsme se snažili obsluhovat ji na stativu. K rozhodnutí držet se statických záběrů nás vedl i fakt, že kameraman nerozuměl, o čem mezi sebou postavy mluví (většinou mluvily švédsky, jindy arabsky nebo sámsky) a nebyl schopný využívat intuitivně a významově pohybovat kamerou dle vlastního uvážení s takovou samozřejmostí, jak by tomu bylo v českém prostředí. Tento handicap vedl k tomu, že musel být kameraman o to vnímavější ke gestům a k atmosféře situace a snažil se vyčíst důležité momenty z neverbální komunikace. Pozitivním vedlejším výsledkem byla také užší spolupráce kameramana a mne jakožto jediného švédsky mluvícího člena štábu. Museli jsme být v neustálém očním kontaktu a postupem času jsme si vybudovali způsob komunikace gesty a pohledy, který mi umožňoval ho režírovat, aniž bychom narušili probíhající scénu.

Scény jsme zprvu zabírali v dlouhých celcích a podle toho, jak se situace odvíjela, jsme se zaměřili na určité postavy a vytvářeli užší záběry. Šlo-li o scénu s více postavami, například ve škole nebo v kavárně Metropol, kde uprchlíci trávili hodně času, zaměřili jsme se na hlavního protagonistu a natáčeli jej v užších záběrech než ostatní sociální herce. S postupem času byly naše postavy na nás i

na kameru zvyklí a působili dojmem, že na natáčení zapomněli, což nám umožnilo se k nim přiblížit. V určitých případech šlo i o intimní situace, zejména s Abdalrahmanem (viz níže), a přítomnost kamery viditelně narušovala jejich průběh. V takových případech jsme zvolili dlouhá skla – tak jsme se od postav vzdálili a nechali jim soukromí, ale zároveň jsem jim zůstávaly pocitově nablízku. Ve filmu převažují zejména velké celky, které ukazují okolí, které postavy obklopuje a je tím kladen důraz na kontext ve kterém se nachází.

3.6 Zvuk

Tento způsob natáčení ovlivnil způsob zaznamenávání zvuku a zvukovou dramaturgii. Pro nahrávání synchronního zvukového materiálu bylo kromě standartního použití směrového mikrofону zásadní užití bezdrátových mikrofónů (mikroportů), které nám umožnily se od postav vzdálit (jak bylo zmíněno již výše) bez ztráty možnosti poslechu dialogu, a to i v hlučnějším prostředí.

Jazyk byl překážkou i při zaznamenávání zvuku. Přestože se zvukař s pokročilým natáčením orientoval ve švédštině čím dál lépe, nemohl odhadnout přesný význam rozhovorů ani jejich důležitost. Během dialogických scén jsem tedy užívala odposlech a byla jsem tak schopna režírovat zvukaře podle vývoje situace. V situacích, kdy jsem odposlech mít z praktických důvodů nemohla (např. při velkých celcích, u kterých jsem stála za kamerou), jsme nahrávali zvuk nepřetržitě.

Při přemýšlení nad koncepcí celkové zvukové dramaturgie jsme uvažovali nad principem, který by zvukově propojil celý film. Ukázalo se, že pro film bude zásadní použití **elektrosluchu**, což je nástroj, který dovede poslouchat elektromagnetické vlny⁴². Svět elektromagnetického vlnění se stejně jako železná ruda nachází kdesi pod povrchem, a bezprostředně ovlivňuje naši existenci (v tomto případě lidí v Kiruně). S elektrosluchem jsme natáčeli na většině lokacích, včetně dolu, a tento neskutečně barevný materiál se stal základem pro práci s hudebně-ruchovou složkou filmu.

3.7 Střih

První fáze střihu (prohlížení veškerého do té doby nasnímaného materiálu) probíhala bez titulků za mého simultánního překladu, střihačka v této chvíli neměla jinou možnost než vnímat řeč těla jednotlivých postav a atmosféru jednotlivých

⁴² Elektrosluch 3+. Dostupné z: <https://lom.audio/product/elektrosluch-3-plus/>

záběrů, významnou roli hrála i velikost záběrů. V této situaci se otevřela možnost více zkoumat filmový jazyk, vnímat kontext každého záběru a vizuální motivy v něm obsažené.

Ve druhé fázi jsme na barevné papíry (každé postavě byla přiřazená jiná barva) psali jednotlivé, doposud natočené scény. Sestavili jsme tak vývojovou linii každé z postav a definovali vztah této linie k vizuální transformaci města. Maja jakožto sámská dívka reprezentuje původní obyvatelstvo se vztahem k tradičním hodnotám a k chovu sobů. V případě, že se těžba rudy v Kiruně bude rozšiřovat, Sámové na tomto území nebudou moci ve svých tradicích a způsobu života pokračovat. Timo představuje obyvatele Kiruny, který v ní prožil svůj život, a sleduje, jak jeho historie mizí spolu s městem. Již neexistuje dům v němž vyrůstaly jeho děti, LKAB slibuje lepší budoucnost a nové město, ale aktuálně neexistuje ani jedno – nové město nestojí, ale staré mizí. Abdalrahman se snaží dostat azyl ve městě, které je stále v pohybu a za nějakou dobu ani nemusí existovat.

Z těchto barevných archů jsme následně sestavili scénář. Systém v barvách nám umožnil mít přibližnou představu o budoucím rytmu stříhu a prolínání jednotlivých dějových linií. Řazení scén bylo ovlivněno také ročním obdobím a tím, byl-li materiál nasnímán během polárního dne či noci. Zvláště tento aspekt měl zásadní vliv na práci s temporytmem.

V samotném stříhu jsme se pak v několika formálních prostředcích uchýlili k výraznější stylizaci, která se blíží z větší části k fikci než k realitě. Jedním z těchto prostředků je stylizovaný zvuk odstřelování dolu, který je samozřejmě nasazován dramaturgicky na vhodná místa ve filmu (v realitě se tento zvuk v materiálu neobjevuje). Tento zvuk nám pomáhá provázat hlavní postavy se samotným městem a zpřítomnit pomíjivost a transformaci města v příběhu jednotlivých postav.

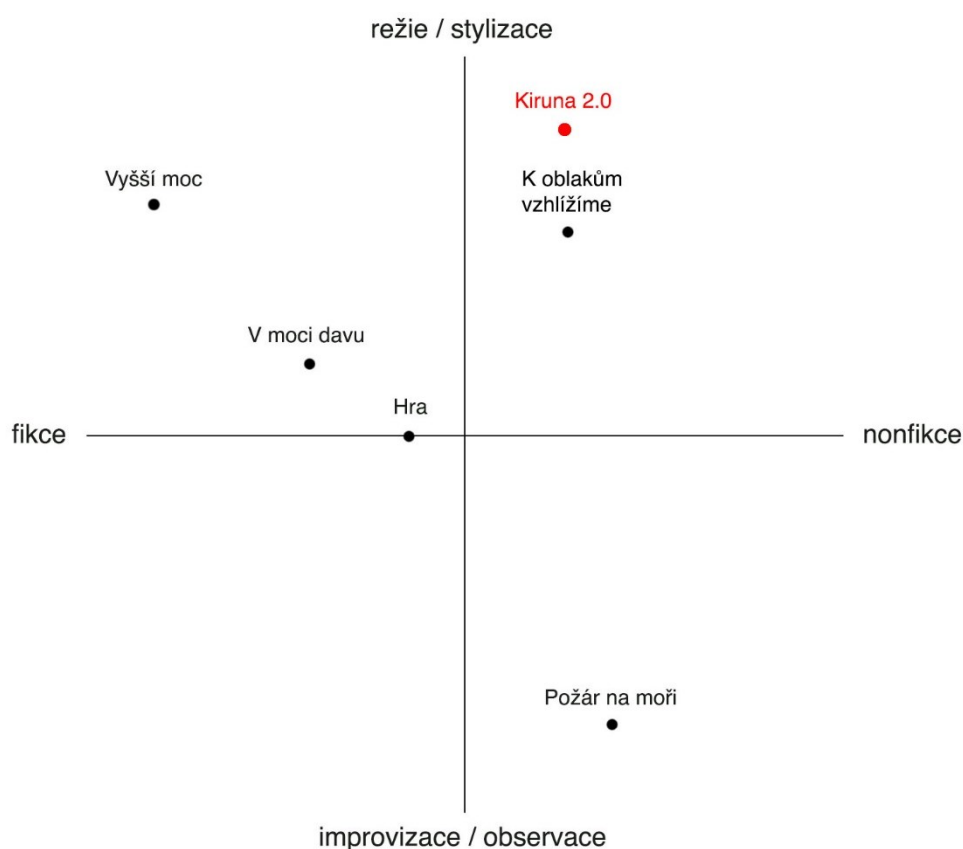
Střihačka Hana Dvořáková svůj vztah k autenticitě popisuje tak, že „...při práci s těmito formálními prvky vnímám věrnost realitě tak, že tlumočíme dění v Kiruně do filmové řeči, můžeme tedy použít tento zvuk jako jeden z nástrojů filmového jazyka v případě, že tlumočíme to, co se reálně skutečně děje, tzn. je-li pravda, že se v dole v Kiruně odstřeluje a je to součástí života našich respondentů, pak se domnívám, že mám právo tento formální prvek využít. Při mé práci a frekvenci použití tohoto zvuku v rámci samotného příběhu se na něj už však

nedívám pouze jako na odstřel dolů, ale jako na metaforu pohybu a proměny, a to ať už se jedná o fyzickou podobu města nebo duševní stav hrdinů⁴³.

3.8 Zasazení do grafu

Při tvorbě *Kiruny 2.0* jsme během příprav, natáčení i ve střížně využívali formálních prvků a praktik běžných u fikčního filmu. Vztah k žitému svět je však natolik výrazný, že film definuji jako dokumentární film. Sociální herci se pohybují ve svém přirozeném prostředí a zažívají situace, které by nastávaly, nebo již dříve nastaly, i bez přítomnosti kamery.

Na základě těchto aspektů jsem *Kirunu 2.0* zasadila do grafu (obrázek 20).



Obrázek 20: *Kiruna 2.0* – zasazení do grafu

⁴³ Téma: Zvukové kulisy ve filmu. Rozhovor s Hanou DVOŘÁČKOVOU, stříhačkou filmu. Praha, 2017-07-08.

4 Limity stylizované observační metody

K observační metodě se váže řada problémů. Problematika observační metody je zejména **etického charakteru** vůči natáčenému subjektu, ale také vůči divákovi. Divák se stává svědkem intimních záležitostí konkrétních lidí a tato voyeristická pozice může být pro něj nepříjemnější než při sledování hraného filmu⁴⁴.

Nepřímé oslovení diváka vyvolává dojem, že observace je objektivnější než například participační modus. Tento dojem je mylný, jelikož natáčení samo o sobě ovlivňuje žitou realitu. Nichols o tomto jevu píše, že „...očekáváme, že sociální herci v dokumentárních filmech budou vystupovat právě takto, že nebudou hrát postavu stvořenou filmových tvůrcem, ačkoli má natáčení nesporný vliv na to, jakým způsobem se lidé prezentují“⁴⁵.

Z formálního hlediska je největším úskalím získání potřebných informací. Bez přítomnosti režiséra, který by s postavou komunikoval nebo komentáře vysvětlujícího situaci jsou možnosti omezené. V Kiruně jsme takové situace řešili pomocí druhé postavy, která zastupovala mou roli a vedla s první postavou dialog. Režisér Andran Abramjan ve svém absolventském filmu podobnou situaci vyřešil originálním způsobem: protagonista z legrace nadhodil, že pokud nechce režisér ve filmu vystupovat, může se vzpovídat třeba figurce žabáka Pepeho, což je internetový meme a symbol alt-rightu. Abramjanovi se nápad zalíbil a zinscenoval scénu, ve které se protagonista vyzpovídá přímo Abramjanovi, který má na sobě ale kostým žabáka. Protagonista přes kostým nemůže režiséra poznat, ale vede s ním rozhovor. Tento způsob řízení improvizace je ovšem náročné v průběhu situace ovlivňovat a může vést k problémům ve střížně a k zahlcení zbytečným materiálem.

Problematické může být také kombinování stylizované a nestylizované (reportážní) observace. Abramjan to přirovnává ke střídání spisovného a nespisovného jazyka v jedné větě – říká, že „...postaveny vedle sebe se mohou obě podoby autenticity vzájemně rušit, a to spíš ve prospěch nestylizovaných scén. Mám za to, že když se divák během projekce zarazí, protože mu dojde, že nějaká scéna je autentická/neiscenovaná, tak ho to zasáhne víc, než když bude při

⁴⁴ NICHOLS, B., *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF, 2010, s. 189.

⁴⁵ Tamtéž, s. 30.

sledování "dokumentu" neustále pochybovat, jestli je scéna nahraná." (viz příloha 1).

Při natáčení může být rušivým momentem nasazování mikroportů, jelikož jsou postavy vytrženy z autentického kontextu a připraveny na kontext filmový. Jejich výhodou však je, že na ně sociální herci často po chvíli zapomenou a chovají se přirozeně. To ovšem nastoluje jiné otázky, týkající se etiky natáčení.

Stylizovaná observační metoda vytváří často dilemata týkající se vztahu režiséra a sociálního herce. Sociální herec ve filmaře vloží důvěru a doufá, že filmař vytvoří jeho co nejadekvátnější filmový otisk. Co když je však postava záporná či komická?

Důležitou otázkou je též, kdy má filmař odpovědnost zasáhnout. Co když se sociálním hercům děje bezpráví nebo jsou v ohrožení? Co když může natáčení filmu postavě uškodit⁴⁶? Nebo co když se nechce nechat natáčet, když by filmař natáčet chtěl? Existují situace, kdy je manipulace v pořádku? Mnoho z těchto otázek jsem řešila při natáčení s Abdalrahmanem.

4.1 Případ s pohovorem o azyl Abdalrahmana

Již zpočátku bylo pro mě důležité se s postavami sblížit, ale současně být upřímná. Když jsem se s Abdalrahmanem seznámila, okamžitě jsem zmínila, že jsem v Kiruně kvůli natáčení filmu a snažila jsem se držet si odstup. Trávili jsme spolu hodně času a získala jsem si jeho důvěru. Snažila jsem se být ovšem opatrná, věděla jsem o jeho traumatizující minulosti a byla si vědoma jeho zranitelnosti. Přestože náš vztah byl brzy upřímný a přátelský, přišel mi nevyvážený, a to už jen z toho důvodu, že já z Kiruny mohla kdykoli odjet, ale on tuto možnost neměl. Nehledě na fakt, že si беру do rukou jeho osud, abych ho přetlumočila divákům z mé perspektivy.

Abdalrahman nechtěl, abychom natáčeli jeho pohovor o azyl. Šlo o jednu z nejdůležitějších scén filmu a opravdu jsem stála o to, abychom s ním při pohovoru mohli být. Snažili jsme se vymyslet, jak situaci natočit co nejcitlivěji, Abdalrahman byl však od začátku velmi důrazný v tom, že si to nepřejde. Ani po měsících opatrného přesvědčování na natáčení nepřistoupil a já cítila, že jsem dosáhla své etické hranice. Určitě by existovala možnost, jak se k pohovoru dostat (buďto komunikovat s Abdalrahmanovou poručnicí nebo migračním úřadem či

⁴⁶ NICHOLS, B., *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF, 2010, s. 190.

zmanipulovat Abdalrahmana neověřeným tvrzením, že by jeho případu mohlo natáčení pomoci, také jsme mu mohli za natáčení zaplatit) – ani jedna varianta pro mě nebyla ale přijatelná. V tomto ohledu měla realita přednost před filmem, etika před autenticitou. Společně jsme se s Abdalrahmanem domluvili, že po výsledcích pohovor zrekonstruujeme.

V době konání pohovoru jsme do Kiruny odjeli a byli jsme s Abdalrahmanem domluveni, že budeme natáčet jeho odjezd i bezprostřední příjezd z pohovoru, který se konal v jiném městě. Skrze dialogy s kamarády před a po se nám podařilo informaci o situaci do scén dostat.

Při Abdalrahmanově návratu z pohovoru nastal ovšem zvrát. Pohovor, který běžně trvá hodinu a půl, údajně trval tři hodiny a nakonec byl Abdalrahman požádán, aby se na pohovor dostavil ještě jednou. Dříve jsem se s podobným přístupem nesešla a zasel ve mě pochybnosti, zdali nejde o strategický tah. Abdalrahmanovi bude v listopadu 18 let a jeho statut uprchlíka se výrazně změní. Děti bez doprovodu dostávají trvalé povolení k pobytu, dospělý však pouze dočasné, nehledě na to, kolik jim bylo let, když o azyl požádali (Abdalrahmanovi bylo 16). Zdali jde pouze o spekulace, to zatím nevíme, Abdalrahman čeká na další předvolání a opět se nachází v nejistotě.

V tento moment se pro mě otázka na autorovu zodpovědnost změnila z *“Může snímek postavě uškodit?”* na *“Může snímek postavě pomoci?”*. Odpovědi bohužel zatím neodkážu předpovědět. Pravděpodobnost, že by medializace Abdalrahmanova případu posloužila v jeho prospěch, je veliká, výsledek však může být opačného rázu. Rozhodnutí vystoupit z observace do participace by změnil výpovědní hodnotu situace, z mého pohledu jde však otázka autenticity v tento moment stranou. Abdalrahman není pouze sociálním hercem, nýbrž součástí mého života, stejně tak jsem já součástí jeho.

V okamžiku psaní této práce čeká Abdalrahmana na další kolo slyšení o azyl. Budu jej nadále sledovat a respektovat jeho přání slyšení nenatáčet, ale v případě pozitivního výsledku slyšení zrekonstruujeme. V případě negativního výsledku jsem připravena se v jeho případě aktivně angažovat i mimo filmové natáčení.

Závěr

Věřím, že má bakalářská práce zprostředkovala bližší vhled do procesu vzniku filmu *Kiruna 2.0* a do problematiky stylizované observační metody. Na konkrétních případech z vlastní praxe jsem ukázala formalistické i etické limity, na které můžeme při natáčení touto metodou narazit.

Dále jsem nastínila jeden ze způsobů nahlížení na vztah fikce a nonfikce. Přestože jednoznačnou odpověď na otázku, kde končí dokumentární film a kde začíná hraný, jsem neformulovala, doufám, že má úvaha může pomoci ostatním ve vlastním pátrání. Tato hranice je pohyblivá, subjektivní a závisí na smlouvě režiséra se subjektem i divákem. Tento dialog činí dokumentární film a zejména observační metodu dle mého názoru značně dynamickou.

Vznik této práce byl i velmi přínosný pro mě jakožto filmařku s první zkušeností s celovečerním filmem. Měla jsem šanci reflektovat svůj způsob práce a volby, které jsem během ní musela udělat. Dostala jsem tak příležitost svou zprvu intuitivní metodu s odstupem analyzovat. Do budoucna bych doporučovala ostatním začínajícím filmařům napsat podobného průvodce či explikace ke svému filmu.

Na závěr jsem sestavila krátký manuál pro ty, kteří se pro stylizovanou observační metodu rozhodnou. Vycházela jsem ze výše zmíněných rozhovorů s filmaři, z bibliografických zdrojů a zejména ze své vlastní zkušenosti. Není to dogma ani přesný návod, jak správně používat stylizovanou observační metodu, ale pouze orientační pomůcka:

- **Observace je svět implikací:** při observaci se filmař vědomě vzdává své režijní moci a předává jí divákovi, aby byl aktivní. Je tedy důležité dát si pozor na přílišnou doslovnost a vysvětlování.
- **Největší investicí je čas:** abychom mohli podat co nejvýstižnější výpověď o místě, situaci či člověku, musíme se jim přiblížit, investovat do nich čas. Absence režiséra v záběru, činí observační metodu chladnou. Když nemůže autor při natáčení přímo reagovat, musí se prostředí naučit zevrubně, získat si důvěru sociálních herců a vyzorovat správné situace.
- **Observace je zodpovědnost:** vztah režiséra a subjektu je vždy nevyvážený. Režisér je často schopen dohlédnout, jaký bude film mít dopad,

zatímco postavy ne – ty žijí jen svůj život. Ztvárnit příběh někoho druhého je závazek. Film není nikdy jen film. Je třeba se snažit dohlédnout i dále, do budoucnosti a mimo rámec filmu. Jsem schopná/ý se s postavami sblížit i mimo film? Nebo jsou pro mě důležití jen jako sociální herci? Cítíš-li, že nemáš kapacitu na závazek mimo natáčení, drž si odstup už od začátku.

- **Definice vzdálenosti:** při volbě formálního zpracování je důležité si definovat vzdálenost, z které budeme sociální herce snímat. Takovou k nim pak totiž bude mít i divák. Budeme-li natáčet sociální herce v celcích, aniž bychom sledovali jejich emoce, divák jim zůstane vzdálen.
- **Síla náhody:** náhoda skýtá někdy ještě zajímavější témata, která jsme si nebyli ani schopni představit. Je však dobré se během procesu navracet i k původnímu námětu. Někdy se člověk ve směsi všech nových vjemů začíná ztrácet a návrat k prvnímu nápadu nám připomene, co nás na tématu zaujalo ze začátku a může nám pomoci si myšlenky vytříbit.
- **Kompromis mezi vlastní ideologií a faktem:** někdy je těžké ztvárnit to, co vidíme, a ne to, co bychom chtěli vidět. V mém případě jsem si přála mít ve filmu více žen, ale vzhledem k tématu filmu a převažující populaci mužů ve městě by to bylo naroubované. V případě Maji tomu tak nebylo, ale kdybych se například rozhodla pro mladou dívku žádající o azyl, už by se ztratila výpovědní hodnota o tom, že většina uprchlíků jsou mladí muži přicházející sami.
- **Informace ze situace:** zkus si napsat jednou větou, jakou informaci/emoci chceš zprostředkovat. Následně zkus vymyslet situaci, která by jí nesla. K výpovědi se uchyluj až v poslední řadě.
- **Dialog mezi postavami:** když potřebuješ, aby postavy konkrétní myšlenky formulovaly, nech je tyto myšlenky říci v přirozeném setkání řízenou improvizací.
- **Dokumentární film je překlad žité reality do filmové řeči:** každý záběr může změnit význam, stejně jako volba slova. Stejně tak může být něco v překladu ztraceno. Z toho důvodu nejde od dokumentárního filmu očekávat absolutní autenticitu.

- **Raději překvapení z autenticity, než zklamání ze stylizace:** co je dokument a co hraný film, je ustanoveno dohodou mezi autorem a divákem. Tento vztah je oboustranný a jeden nemůže ignorovat názor druhého. Pakliže diváci pochybují o autenticitě záběrů ve snímku, který je prezentován jako dokument, budou se cítit obelháni a autor nepochopen. Naopak, bude-li mít film, uváděný jako hraný, dokumentární prvky, v divákových očích bude mít přidanou hodnotu.

Seznam použité literatury

NICHOLS, B., *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF, 2010, s. 26.

GREGOR, J., HADRAVOVÁ, T. Vítěz Dušek: Natočil jsem film o ztracené evropské generaci. In: *Aktuálně.cz* [online]. 2014-10-27 [cit. 2017-08-15]. Dostupné z: <http://bit.ly/2geBL2T>

JENSEN, J. R. We humans are so afraid of questioning the rules: Interview with director Ruben Östlund. In: *Cineuropa – Film Focus* [online]. 2011-08-28 [cit. 2017-08-12]. Dostupné z:

<http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=en&tid=2282&did=208663>

KHEMIRI J. H. 47 anledningar till att jag grät när jag såg Ruben Östlunds film *Play*. In: *DN.Kultur* [online]. 2011-11-18 [cit. 2017-08-18]. Dostupné z: <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/47-anledningar-till-att/>

KOHN, E. How Oscar-Nominated ‚Fire at sea‘ Changed the Life of Its Heroic Doctor. In: *IndieWire* [online]. 2017-02-22 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://bit.ly/2m8Usa1>

NORD L. Fire at sea: How Gianfranco Rosi Made an Anti-Documentary. In: *No Film School* [online]. 2016-10-21 [cit. 2017-08-19]. Dostupné z: <http://nofilmschool.com/2016/09/fire-at-sea-gianfranco-rosi-interview>

O’FALT, Ch. Filmmaker Toolkit Podcast: ‚Fire at Sea‘ Oscar Contender Gianfranco Rosi is a Documentary Auteur You Need to Know (Episode 9). In: *IndieWire* [online]. 2016-10-14 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://bit.ly/2dhPi2B>

PERRSON, E. Nobody puts Ruben in a corner: Interview with director Ruben Östlund. In: *Café* [online]. 2011-08-28 [cit. 2015-10-29]. Dostupné z: <http://www.cafe.se/ruben-ostlund-om-succearet-skilsmassan-och-nya-filmen/>

Elektrosluch 3+. Dostupné z: <https://lom.audio/product/elektrosluch-3-plus/>

K oblakům vzhlížíme: Rozhovor s režisérem Martinem Duškem. In: *Česká televize* [online]. Dostupné z: <http://bit.ly/2geO4fL>

Ruben Östlund: Jag söker upp motstånd. In: DN.Kultur [online]. 2012-01-09 [cit. 2017-08-18]. Dostupné z: <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/47-anledningar-till-att/>.

Walker Art Center. In Case of No Emergency: The Films of Ruben Östlund [dokumentární film]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W32Eym3Nk1Y>.

De ofrivilliga. In: *IMDb* [online]. 2008 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt1232826/>

High school. In: *IMDb* [online]. 1999 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0064429/>.

Primary. In: *IMDb* [online]. 1999 [cit. 2017-08-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0054205/>.

V paprscích slunce. In: *Československá filmová databáze* [online]. 2015 [cit. 2017-08-22]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/79441-v-paprscich-slunce/prehled/>.

Kiruna IF: Mer än ishockey [online]. ©2017 [cit. 09-01] Dostupné z: <http://www.kirunaif.se/>.

KIRUNA PRIDE [online]. ©2017 [cit. 09-01]. Dostupné z: <http://www.kirunapride.se/>.

Best Cry Ever. In: *YouTube* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=W32Eym3Nk1Y>.

Idiot Spanish Busdriver almost kills Students. In: *YouTube* [online]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=y-nkUnAcZtA>.

MAREK, V. *Život Sámů* [online]. *Severské listy*, 2001 [citováno 17-08-2017].
Dostupný z: <http://www.severskelisty.cz/saam/sami0001.php>

LINHART, J., PETRUSEK, M., VODÁKOVÁ, A. et al. 1996. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-310-5.

KUČERA, D. *Moderní psychologie: hlavní obory a témata současné psychologické vědy*. Praha: Grada, 2013. ISBN 978-80-247-4621-0.)

Přílohy

Příloha 1 Vzor rozhovoru pro observační metodu (původní znění)

1. Jakým způsobem přistupuješ k stylizované observační metodě? Proč ses pro ní, např. v tvém absoventáku rozhodl? Jaké jsou její výhody oproti jiným metodám?

Ve svém absolváku jsem přešel ke stylizované observaci, protože čistá observace nepřinášela výsledky. Důležité momenty se často odehrály v nepřítomnosti kamery. Každá rekonstrukce, kterou jsme točili, ale byla v zásadě polorekonstrukce nebo vyloženě konstrukce. Na jednu stranu to sice plně neodpovídalo proběhlé situaci, na druhou stranu jsme se pokoušeli nastavit podmínky tak, aby mohla vzniknout situace nová, abychom sami nevěděli, co přijde. Scéna s Texanem byla „based on true story“ jen v tom základu: nějaký Texan šel kolem Hamplova domu, uviděl na něm jižanskou vlajku, dal se s ním do řeči. Z toho jsme vyšli, ale protože dohledat původního Texasana nešlo, tak jsem sehnal herce. Navíc to klaplo v tom, že herec byl taky z Texasu, takže se stírala hranice mezi tím, kdy hrál a nehrál. Postavili jsme to na řízené improvizaci, kdy se řeklo „bavte se o tomhle“ a oni se víceméně spontánně bavili. Nevěděl jsem, co budou říkat, ani kam se jejich konverzace stočí. Scéna u oběda je už autentická celá, vznikla *de novo*. Herec si nevěštil, že točíme, a já úplně nevěděl, jestli ještě hraje, takže pak se trochu naštvál. Tohle je jediná scéna, která může být eticky problematická. Takže jsem mu slíbil, že když ji použijeme, tak mu ji ukážu (zatím jsme se k ní ve střížně nedostali).

Výhoda je větší kontrola nad situací, možnost „zastavit“ děj a něco do něj přidat. Protože ten herec hrál na divadle Shakespeara, tak jsem ho požádal, jestli by něco necitoval. Odrecitoval kus z Jidřicha V. s Texaským přízvukem. I když ještě nevím, jestli to použiju, tak mě to baví, jednak jako dada, jednak proto, že ta vybraná pasáž se váže k tématu filmu i obsahově.

Výhodou je větší žánrová volnost. Možnost dělat film polohraně je fajn metoda pro filmovou esej.

2. Jak postupuješ čistě formálně, když chceš aby scény/záběry obsahovaly určité informace, aniž bys postavám kladl otázky nebo s nimi jinak interagoval? (Uveď klidně příklad, když zmíníš žabáka, budu jedině ráda)

Řeknu jim, o čem se mají bavit, a dál to nechám na nich. Ve svém filmu jsem potřeboval, aby protagonista odvyprávěl něco z historie jejich hnutí, ale protože jsem zamýšlel, že štáb nebude vstupovat do děje a nechci ani komentář mimo obraz, tak bylo třeba vymyslet, komu to bude vyprávět. Sám přišel s nápadem, že to bude říkat žabákovi (žabák Pepe, internetový mem, symbol alt-rightu), čímž se nám najednou vynořila tahle fiktivní postava, symbol ideologie, která protagonistu ovládá, a jíž se on zpovídá. Zatím nevím, jestli to ve výsledku použiju, ale je to jedno z řešení.

3. Jaké jsou podle tebe formalistické limity tvé metody a stylizované observace celkově?

Nevýhoda je, že když se kombinuje stylizovaná observace s nestylizovanou (nebo spíš reportážní) observací, nemusí to vždycky dohromady fungovat. Ani jedno nemusí být o nic míň autentický, ale je to jako střídání spisovného a nespisovného jazyka v jedné větě.

Postaveno vedle sebe se můžou obě podoby autenticity vzájemně rušit, a to spíš ve prospěch nestylizovaných scén.

Tenhle dojem jsem teď měl dost silnej u Klusákova Daliborka, kdy mi ten epilog v Osvětlení zastínil všechno předchozí. Možná je to i tím, že se tam poprvé objeví nějaký větší konflikt. Přesto mi vlastně celej předchozí film přišel najednou dost podružnej nebo řádově slabší (na druhou stranu, bez něj by to nešlo v tom smyslu, že vystaví portréty jednotlivých postav, které se pak v tom finále posunou - vlastně jsou tam hodný pozor a zamýšlení všichni protagonisty, kromě Daliborka. Ten je tam naprosto předvídatelnej). Ne že by ta stylizovanost by míň autentická, ale v těch nekontrolovaných, spontánních situacích má svět navrch nad režisérem, což má silnější efekt.

4. Jaké jsou podle tebe etické limity tvé metody a stylizované observace celkově? Vůči natáčeným postavám? Vůči divákovi? (Kdybys měl reflektovat svůj vztah k antiislamistům například)

Ptám se postav, abych zjistil, co je jejich přirozené chování v dané situaci, co by udělali/neudělali. Když něco vyloženě odmítnou, tak je nepřemlouvám. Je fakt, že Hampel mi po dotočení scén s Texasanem nebo sekáním dříví říkal, že už se necítí úplně komfortně. V autentických situacích (na pouti, na střelnici...) to bylo OK, ale tady už byl mezi "herci" a začal se cítit nesvůj. Na druhou stranu, jako spoluhráč byl ve zmíněných scénách vždycky ten submisivnější z dvojice, ať už s Texasanem, nebo s Měšťanem, což může mít jednak taky výpovědní hodnotu (která si myslím není eticky problematická) a druhak přenechává prostor ostatním hercům, takže to začíná v ten moment být víc o nich, což je ale taky OK (když to není v rozporu se záměrem).

V Argumentech jsem náhodou natočil toho koupajícího se nudistu, co prováděl ve vodě a na břehu takové podivné "rituály". V záběru je sice hodně z dálky, takže obličej nemá úplně rozeznatelný, ale přece jen trochu jo. Ale rozmazávat jenom tvář by bypádalo divně. Tak jsem ty záběry ještě trochu rozostřil celé, takže teď mám za to, že identifikovat ho na 100 % nelze.

5. Někjaké tipy pro ostatní z vlastní zkušenosti?

Je vtipný, jak se na začátku hraných bijáků často píše „podle skutečné události“, ale u dokumentů by se to mohlo psát zrovna tak, čímž by se trochu rozrušila taková ta aura, že dokumenty nejsou fikce. Taková ta mantra, že hraný film a dokument jsou liché kategorie, že ve výsledku jedno jsou, je sice pravda, ale málokdo to reflektuje a už skoro nikdo to tak nevnímá (minimálně v ČR). Že Klusák třeba prezentuje Daliborka jako dokument, vychází právě z předchozí poučenosti, kterou ale nikdo mimo akademickou půdu nesdílí. To divákovo přednastavení, na co se jde vlastně dívat, je až překvapivě silný faktor ovlivňující vnímání filmu. Neustále přepíná a řeší, čemu věřit má a čemu ne, a nemusí jít vůbec o ideologická témata. Dobře to podle mě funguje u Ulricha Seidla, u kterého si už lidi zvykli, že je vlastně jedno, jestli sledují dokument nebo fikci. Takže dokumenty, natož ty stylizované, by se možná měly zbavit tohoto označení (což prosazuje kde kdo, mj. docela vehementně i Gogola. Já vlastně tak radikální nejsem, nicméně mám za to, že) Když se divák během projekce zarazí, protože mu dojde, že nějaká scéna je autentická/neiscenovaná, tak ho to zasáhne víc, než když bude při sledování "dokumentu" neustále pochybovat, jestli je scéna nahraná.