

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Dokumentární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

HLAS LIDU

**Anketa jako výrazový prostředek
v dokumentárním filmu**

Josef Švejda

Vedoucí práce: RNDR. MgA. Alice Růžičková

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Documentary

BACHELOR'S THESIS

VOX POPULI

**Poll as a mean of expression in documentary
filmmaking**

Josef Švejda

Thesis advisor: RNDR. MgA. Alice Růžičková

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Anketa jako výrazový prostředek v dokumentárním filmu

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

Praha, dne

Podpis

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Rád bych poděkoval vedoucí práce Alici Růžičkové za pomoc při orientaci v tématu, Martinu Štollovi za poskytnutí inspirativních pramenů, Olze Malířové Špátové za věnovaný čas našemu rozhovoru a v neposlední řadě mojí trpělivé ženě za důvěru a prostor, který mi dává.

Abstrakt v ČJ

Bakalářská práce se zabývá různými přístupy k anketním metodám a smyslem jejich využití v dokumentární tvorbě. Cílem práce je prozkoumat výrazový prostředek, který definuje tzv. anketní film. První rovina práce se věnuje základním charakteristickým znakům anketního filmu. Samotný vývoj anketního filmu je popsán v historickém kontextu, z kterého čerpám poznatky pro úvahu nad možnou budoucností využití ankety ve filmu. Právní teorie obsahuje argument, za jakých okolností je možné využít pořízené záběry s lidmi, od nichž nemá autor podepsaný souhlas s využitím osobnostních atributů. Na vybraných příkladech československých filmů 60. let, 80. a 90. let se věnuji tomu, jak různé způsoby střihu, varianty výpovědí, či přítomnost moderátora ovlivňují celkové vyznění anketního filmu a podporují tvůrčí autorský záměr. V práci se také opírám o vlastní zkušenost při tvorbě bakalářského anketního filmu a polostrukturovaný rozhovor s režisérkou Olgou Malířovou Špátovou, autorkou anketního filmu Největší přání 3.

Abstrakt v AJ

The bachelor's thesis deals with different approaches and the meaning of using the poll method in documentary films. The aim of the work is to explore the means of expression, which defines the so-called "poll film". Firstly, this work defines the poll itself and the basic characteristics of the poll film. The development of the poll film is described in a historical context, from which I draw knowledge for thinking about the possible future use of the poll in film. The legal topic contains an argument under which circumstances it is possible to use footage of a specific person from whom the author does not have a signed consent for the use of personality attributes. Using selected examples of Czechoslovak films from the 1960s, 1980s and 1990s, I focus on how different ways of editing, variety of interviews or the presence of a moderator influence the overall tone of the poll film and could support the author's creative intention. I also rely on my own experience during the creation of a bachelor's film and also on a semi-structured interview with the director Olga Malířová Špátová, the author of the survey film Největší přání 3.

ÚVOD	8
1. Anketa jako výrazový prostředek	11
1.1 Co je anketa?	11
1.2 Anketa vs. anketní film	12
1.3 Formální prostředky anketního filmu	13
2. Historický kontext anketního filmu	17
2.1 Nová filmová pravda	18
2.2 První anketní filmy ve světě	20
2.1 Společenské a technologické vlivy	21
2.3 Vývoj anketního filmu v Československu v 60. letech	22
2.4 Odklon od anketní metody a její návrat	27
2.5 Budoucnost anketní metody	29
3. Současný právní rámec pro použití ankety v dokumentárním filmu	34
3.1 Svoboda projevu	36
3.2 Všeobecná ochrana osobnosti	37
3.3 Umělecká licence	38
3.4 Mýtus GDPR	39
4. Vybrané principy využití anketní metody	41
4.1 Způsob stříhové skladby	41
4.2 Práce s výpovědí	44
4.3 Kdo klade otázky?	47
4.4 Vlastní poznatky při tvorbě bakalářského filmu	49
ZÁVĚR	52
SUMMARY	55
ZDROJE	57
Literatura	57
Elektronické zdroje	59
Ústní sdělení	59
Periodika	60
Akademické práce	60
Citované filmy	60
PŘÍLOHY	62

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – Rozhovor s Olgou Malířovou Špátovou - 28. 7. 2022

Příloha č. 2 – Dohoda o svolení k užití osobnostních atributů při vytvoření audiovizuálního díla – Studio FAMU

Příloha č. 3 – Právní stanovisko k filmu Hlas lidu

ÚVOD

S příchodem cinema verité do světové dokumentární tvorby počátkem 60. let 20. století se začíná využívat nová vlna výrazových prostředků, které mají filmaři k dispozici. Jedním z nich je i princip ankety. Tato metoda, často ve spojení s dalšími výrazovými prostředky, umožňuje tvůrcům posílit skrze autentické výpovědi svědectví o obrazu doby. V tehdejší Československu je její využití výrazně silnější, jelikož přichází v důležitém období celospolečenského uvolnění před srpnem 1968. Práce se této metodě a jejího využití bude věnovat především v českém kontextu.

Anketa zůstává v arzenálu filmových metod až do dnešní doby, ale je spíše potlačena do ústraní zájmu dokumentárních tvůrců. Její kouzlo spočívalo v bezprostředním kontaktu s názorem či emocemi "lidí z davu". Médii ale dnes dominují sociální sítě, které daly hlas každému, kdo se o něj přihlásí. Dalším důvodem odklonu může být i to, že se po roce 1989 opět otevřela možnost svobodně komentovat společenské dění a zároveň se v 90. letech na trhu objevily první komerční televize, které po vzoru normalizační televize našly v anketě zlatou žílu a veliký divácký zájem. Anketa ještě více zlidověla a zabydlela se na televizních obrazovkách, což možná vedlo k celkovému odklonu v dokumentární filmové tvorbě, který trvá dodnes.

V mé bakalářské práci se především věnuji otázce, jak pracovat s anketní metodou v dokumentárním filmu. Snažím se odpovědět na otázku, zda může být anketní metoda jedním z plnohodnotných filmových prvků a jaké jsou její výhody a omezení. Mojí hypotézou je, že metoda ankety ve výsledném díle neobstojí bez filmové stavby a dalších výrazových prvků a jiných filmových postupů. Je tedy jedním z řady stavebních prvků, který však celkové dílo definuje.

Práci opírám o vlastní praktickou zkušenost s tvorbou bakalářského filmu *Hlas lidu*, ve kterém využívám anketní metodu jako jeden z ústředních prvků. Film jsem

natáčil v letech 2020-2022 s lidmi, kteří během globální pandemie¹ na nejrůznějších demonstracích vyjadřovali svou nespokojenost s vládními opatřeními a celkovým vývojem celé situace. Film odráží moji osobní zkušenosti s tímto obdobím, přičemž hlavním tématem pro mě byla hranice mezi pochopením, nebo nepochopením protestujících, s kterými jsem jejich názory nesdílel. Výsledkem je záznam doby, v němž si všímám stále zesilujícího a znepokojivě rozladěného hlasu lidu. Některým tvářím filmu tato krize vzala poslední naděje a ta příští je může zcela radikalizovat.

V první kapitole *Anketa jako výrazový prostředek* se pokusím zasadit metodu ankety do kontextu filmu a specifikovat základní rysy anketního filmu. V druhé kapitole *Historický kontext anketního filmu* uchopím tento fenomén v kontextu vývoje dokumentární tvorby. Hlavním ohlédnutím do dějin bude etablování nového formátu v 60. letech v Československu. Ve třetí kapitole *Současný právní rámec pro využití ankety v dokumentárním filmu* se věnuji praktickým náležitostem, které musí tvůrci při využití ankety z právního hlediska zohlednit. Ve čtvrté kapitole *Vybrané principy využití anketní metody* se budu věnovat různým způsobům práce s anketou na vybraných filmových příkladech a zároveň připojím vlastní zkušenost, kterou jsem získal při tvorbě bakalářského filmu. V práci se také opírám o polostrukturovaný rozhovor, který jsem vedl s režisérkou Olgou Malířovou Špátovou (*1984). Její film *Největší přání 3* (2012) navazuje na předchozí tvorbu otce Jana Špáty a je zatím posledním výrazným anketním filmem v historii českého dokumentárního filmu.

Svoji práci navazuji na dvě bakalářské práce týkajícího se podobného tématu. Práce Miroslavy Papežové (2015) se časově vymezuje na roky 1963-1968 v Československu a zkoumá, zda je žánr film-anketa formován politickým a sociokulturními vlivy tehdejší doby. Je to práce zaměřená na sociologickou stránku, ale díky analýze vybraných snímků přináší i velmi cenné poznatky z pohledu filmového bádání. Součástí práce jsou úryvky rozhovoru s Václavem Táborským (*1928), jedním z předních tvůrců 60. let a mj. autorem filmu *Dějiny na 8*, kterému se v práci také věnuji. Druhá akademická práce nese název *Vývoj ankety jako*

¹ Termín "pandemie" používám jako zastřešující označení pro období globální pandemické krize spojené s virovou nemocí SARS-CoV-2, která se šíří po celém světě od konce roku 2019.

svébytného žánru dokumentární tvorby (Makovička, 1994). Ten velkou část práce věnuje filmové historii, ale práce obsahuje cenné poznatky z doby svého vzniku a její součástí je i rozhovor s Vladislavem Kvasničkou (+2012), který v 90. letech anketu často ve svých filmech využíval.

Cílem práce není zmapovat vývoj anketních filmů, ale ukázat vlastní cestu (o)hledání dnes vsutku okrajového žánru. Vlastní praktické setkání s anketním filmem mi dovoluje přistoupit k struktuře práce volněji a orientovat se podle toho, co mě samotného inspirovalo při tvorbě bakalářského filmu.

1. Anketa jako výrazový prostředek

1.1 Co je anketa?

Anketa (z franc. *enquete* = výslech, vyšetřování, průzkum) je hojně využívaný nástroj v sociologii pro získávání odpovědí na otázky z určitého tematického okruhu. V odborné literatuře se k této výzkumné metodě objevuje celá řada různých definic. V širším měřítku jde o jakékoli dotazování pomocí standardizovaných technik, u nás se jedná spíše o volnější sběr informací a názorů, který není tolik podřízený přísným pravidlům jako jiné výzkumné metody, např. dotazník (Sádecká, 2015). Podle Sociologického slovníku (Geist, 1993, s. 28) se jedná o jednu z nejpoužívanějších technik sociologického výzkumu, když je potřeba shromáždit údaje od velkého počtu osob. Jinde se však dočteme, že má ve srovnání s dalšími sociologickými metodami jen "doplňkový význam" (Petrusek a kol., 1996, s. 77). Výběr respondentů při použití této metody není většinou předem jasně definovaný. Dochází buď k samovýběru, nebo je kontrola výběru minimální (např. při plošném rozeslání anketního lístku). Zavádějící jsou tak výsledné vzorky respondentů - jedná se buď o ty, kteří se chtějí aktivně zapojit, nebo mají již předem vyhraněný názor k danému tématu (tamtéž, s. 76-77). Jakékoli větší zobecnění výsledků tak bývá problematické. Hledáme-li kořeny v latinském slově *inquiero*, které znamená "ptát se", můžeme konstatovat, že anketu především definuje přítomnost otázky. Takové otázky jsou často uzavřené, aby respondentům umožnily „snadnou orientaci v problému a rychlou odpověď“ (tamtéž, s. 76).

Metodu ankety přejaly také sdělovací prostředky jako jakési ozvláštnění svého obsahu, kdy mohou dát prostor buď nahodile vybraným respondentům, nebo odborníkům. Dnes se využívá jak v tradičních médiích (print, rozhlas a televize), tak i na internetu, a nebo dokonce mezi uživateli sociálních sítí jako Instagram nebo Messenger. V Encyklopedii žurnalistky (Osvaldová, Halada a kol., 2007 a spol., s. 22) najdeme definici, že jde o „žánrovou formu rozhovoru, která se využívá [...] k bezprostřednímu zjištění názorů více osob, zpravidla náhodně vybraných, obvykle na stejnou anketní otázku, někdy více otázek. [...] Zjištění získaná anketou nelze

zobecňovat a ztotožňovat s veřejným míněním celé populace.” Jako současné příklady anket v médiích můžeme zmínit pravidelnou anketu s vybranými osobnostmi v týdeníku *Respekt*, novinářské ankety jako je například *Sportovec roku* či tzv. čtenářské ankety, z nichž mezi nejznámější patří anketa o nejpopulárnější hudební interprety známou jako *Český slavík* (dříve vycházející v Mladém světě jako *Zlatý slavík*). Z televizní porevoluční tvorby zmíním například pořad *Vox populi* (1994) nebo *Nikdo není dokonalý* (1997-2005).

1.2 Anketa vs. anketní film

Jak v mediálním, tak sociologicky výzkumném kontextu se s anketou pracuje jako s cílem, nikoli prostředkem. Zaznamenané odpovědi respondentů jsou řazeny, kategorizovány a mají hodnotící ráz. Slouží přesně takové interpretaci, která umožňuje jejich věcný obsah. Oproti tomu je využití anketní metody ve filmovém díle, potažmo jakémkoli uměleckém díle, především prostředkem, který nám má pomoci sdělit autorský záměr či názor. Za anketní film označujeme filmové dílo, které do své formální struktury zahrnuje výše definovanou metodu přímých rozhovorů v terénu. V našem kontextu se někdy tento druh filmů nazývá filmová anketa vycházející z historicky podmíněného film-anketa. Pro účely práce budu nadále používat pojem anketní film.

Podobně jako metoda ankety má kořeny v sociologii, tak i anketní film má kořeny v sociologickém filmu.² Ani ve filmovém zpracování se nikdy nejedná o plnohodnotné nahrazení sociologického průzkumu (nebo snahu se mu přiblížit). Navíc filmová stavba vyžaduje zcela jiný přístup k materiálu než vědecký výzkum. V tomto případě platí, že „metody výzkumu v sociálních vědách zůstaly podřízeny dominantnějším rétorickým praktikám, jejichž cílem je diváky dojmout a přesvědčit.” (Nichols, 2010, s. 198). Objektivitu výzkumu kromě jiného nahrazuje subjektivní postoj autora, který stojí za výběrem otázky, způsobu záznamu a kontaktu s

² „Specifický druh filmu zachycující a zobrazující intencionálně sociální skutečnost, zejm. pak sociální problémy. V užším, běžně používaném a ustáleném významu jde o filmy dokumentární povahy, jejichž záměr, technika snímání, střih a další zpracování vycházejí z principů sociologické metodologie. V nejužší slova smyslu technický prostředek terénního výzkumu.” (In: Sociologická encyklopedie AV ČR [dostupné online].)

respondenty, výběrem a řazením odpovědí či způsobem celkové stříhové kompozice. Tím vším podpírá stavbu svého názoru, který skrze umělecké dílo sděluje. Podle Nicholse (2010) můžeme tento typ filmů zařadit mezi *participační mody* díky interakci filmaře a jeho subjektu za přítomnosti kamery. Od ostatních modů reprezentace se participační odlišuje tím, že „filmař své subjekty nejen diskrétně pozoruje, ale skutečně na sebe reagují.“ (Nichols, 2010, s. 194). Pozice filmaře je tedy v anketních filmech zpravidla přiznaná (někdy přeneseně skrze moderátora, který klade otázky). Se svým subjektem často sdílí stejnou filmovou skutečnost, do níž vstupuje jako sociální herec a „aktivně se druhými zaobírá“ (Nichols, 2010, s. 198), což logicky ovlivňuje celkové vyznění zaznamenávané situace.

Anketní film tedy definuji jako:

Dokumentární film, který využívá metodu ankety jako svého nosného principu a vědomě pracuje ve filmové stavbě s jejími funkcemi, jako je bezprostřednost, nahodilost, informační/názorová hodnota či situačnost. Cílem je autorské sdělení a přesvědčivost filmového díla, nikoli zhodnocení nebo klasifikace zaznamenaných výpovědí.

1.3 Formální prostředky anketního filmu

Výše jsem ve zkratce popsal, že anketa je formou výpovědi objevující se nejen v sociologickém výzkumu, ale i v oblasti tisku, sociálních sítí a konečně audiovizuálních médií. Nyní se na základě výše zmíněné definice zaměřím na charakteristické znaky, které jsou po stránce obsahové a formální typické pro anketní film.

Anketní film se vyznačuje citem pro filmové tempo, dodržuje stanovenou stříhovou skladbu a není pouze sledem zaznamenaných odpovědí na určité téma. S anketou pracuje jako s výrazovým prostředkem, často je obklopená jinými filmovými prvky. Podstatná je autenticita a otevřenost odpovědí a důležitou roli

hraje jejich vzájemná vazba a interakce. Filmový tvůrce navíc záměrně pracuje s tím, co by například běžný sociologický výzkum nebo mediální výstup vynechal - chyba, přerěknutí nebo v případě obrazového záznamu výraz a gesto tváře.

Obrázek č. 1 - zakrytý respondent v Největší přání I. (r. Jan Špáta 1964)



Dokumentární filmy jsou zpravidla postavené na výpovědích osob a anketní film taktéž pracuje s mluvící hlavou svého typu. Vít Janeček ve své habilitační přednášce z roku 2013 popisuje mluvící hlavu ve filmu jako „fyzickem obtěžkanou entitu, která spoutává možnosti poetického vyjadřování i zvrstvení filmové narace.“ Její omezení však nemusí být nutně takové, protože anketní filmy staví na principu různorodosti a mnohosti těchto hlav. Vědomá práce s touto skutečností „může přinášet stejně intenzivní prožitek a svědectví o (lidském) bytí a učinit tak z „mluvící hlavy“ legitimní umělecký postup“ (tamtéž). Olga Malířová Špátová v našem rozhovoru shrnuje bohatost mluvících tváří v anketním filmu takto: „Dnes je takový trend, že mluvící hlava, nebo-li talking head, není tak filmová. Já si to nemyslím. Já myslím, že když mluvící hlava – člověk – reaguje nečekaně na otázku někde na ulici, tak je to úžasně autentické. To by vám žádný herec nezahrál. Takže proto jsou pro mě občas mluvící hlavy, a tuplem v tomto mém filmu, krásné, protože emoce v člověku je nádherná.“ (Malířová Špátová, 2022)

Režisér Chris Marker v roce 1963 natočil mnohohrstevnatý filmový portrét pařížského jara a tehdejšího člověka s názvem *Pařížský máj*. Galina Kopaněvová při

jeho popisu v magazínu Film a doba (1963) přesně vystihuje, jak bohatou výrazovostí může anketní film disponovat:

„Marker se totiž nedívá na své lidi „mrtvým“ objektivem kamery, ale živým okem, zaostřovaným básnickým citem. Cítí, že jednoho člověka nejvýrazněji charakterizují ruce, jiného hlas, že obchodník s konfekcí je ve svém živlu, když stojí u svého zboží, že žena „pěstující“ na svém záhonku ve stínu domu umělé květiny se nejlépe vyjímá vyložená v okně, odkud sleduje život okolí, které je jí světem. Ženu, která dostala nový byt, charakterizuje režisér dlouhým pohledem na předčasně zestárlou tvář a tělo deformované několikanásobným mateřstvím. Milence, kteří teprve spřádají plány pro svůj byt, oslovuje na pobřeží Seiny, atd. Když Marker rozmlouvá s těmito lidmi, neopouští ho zvědavost. A kamera tuto zvědavost jakýmsi nepostřehnutelným způsobem tlumočí. Nejsme unaveni pohledem na jednoho člověka, byť ze sebe věty doslova doluje“. (Kopaněvová, 1997, s. 36-37)

Obrázek č. 2 - Trojice mužů ve filmu Pařížský máj (r. Chris Marker, 1963)



Z výše uvedeného textu také vyplývá, jak je pro anketní film podstatná různorodost tváří a hlasů, respektive nositelů výpovědí. Jedním z distinktivních znaků je také neopakování respondentů, což posiluje pocit nahodilosti a autenticity. Podstatné je i prostředí, ve kterém se mluvčí nacházejí – většinou se jedná o

prostředí pro ně či danou situaci přirozené. A koneckonců sem spadá i technické zachycení jejich odpovědí– do výsledného snímku se někdy může dostat kolísavý zvuk narušovaný ruchy okolí. To vše ale nakonec dohromady působí jako silný estetický a sjednocující prvek. Mnohost, repetitivnost a různorodost jsou v jádru anketní metody, která slouží filmovému dílu. „Princip ankety přinesl na plátna kus života,” píše Antonín Navrátil (2002, s. 251).

Dalším zásadním rysem je pochopitelně i přítomnost otázky či samotného tazatele. Otázka je zde přiznaná³, narozdíl od jiných žánrů dokumentárního filmu, kde bývá naopak záměrně vystřižená a s výpovědí se pracuje například jako s komentářem mimo obraz. V anketním filmu je jakákoli výpověď brána jako odpověď na otázku (což nevylučuje její funkci obecnějšího komentáře). Otázky v anketním filmu navíc odkrývají přítomnosti autora a jeho pozice. Autorský postoj ale mnohem více definuje to, jak je s metodou ankety nakládáno v celkové koncepci a struktuře díla.

Různorodost autorských přístupů k této metodě je široká. Film *Anna: 6-18* ruského režiséra Nikity Michalkova sleduje po dobu 12 let odpovědi režisérovy dcery na otázky typu: “Co bys chtěla nejvíc?” Její odpovědi se každý rok liší a v druhém plánu zaznamenávají i změny, kterými procházela celá země. V jiném případě je tazatel fixován na jedno místo a výběr respondentů nechává osudu, jako v případě dvou celovečerních filmů: *Balkonový film* (r. Pawel Łoziński, 2021) nebo *Place de la République* (r. Luis Malle, 1974). Někdy může být vložena metodou do filmového vyprávění – v československém filmu *Inzerát* (r. Jindřich Fajstl, 1968) se vypravěč táže lidí, jaký trest má dostat matka, která zabila své dítě. Jindy anketa tvoří páteř celého filmu – *Dějiny na 8* (r. Václav Táborský, 1968), triologie *Největší přání* (r. Jan Špáta, 1964 & 1990, r. Olga Špátová, 2012) či aktuální italský snímek *Futura* (r. Pietro Marcello, Francesco Munzi, Alice Rohrwacher, 2021).

Antonín Navrátil (2002) dodává: „Třebaže se zdá, že princip ankety neposkytuje mnoho variant tvůrčího použití, získali jím různí autoři velmi rozdílné

³Některé filmy s ní dokonce pracují přímo ve svém názvu. Například snímky *Proč?* (r. Evald Schorm, Jan Špáta, 1963) nebo *Máte rádi Smetanu?* (r. Olga Sommerová, 1989).

výsledky. Omezení dané zvoleným principem nutí autora i diváka přistoupit na určité konvence, jež přesně a dosti úzce ohraničují pole tvůrčí fantazie i rozsah myšlenkového záběru. [...] Jestliže některé anketové filmy ukazovaly, že z tohoto principu lze přesto vytěžit rozmanitý tvůrčí efekt, nevyplývalo to z povahy principu - ani z jeho současné atraktivnosti - ale z míry autorova úsilí prozkoumat realitu a prostřednictvím získaného materiálu uvažovat o jevech skutečnosti." (Navrátil, 2002, s. 251). Prozaicky řečeno s Janem Špátou: „Prostě ten, kdo má potřebu něco sdělit, to sdělí za jakýchkoli podmínek" (Štoll, 2007, s. 270).

Na závěr této kapitoly bych rád shrnul vyzorované hlavní znaky anketních filmů:

- Autenticita původních výpovědí
- Libovolný výběr respondentů
- Možnost manipulace výpovědí střihem (kontrapunkt, asociace apod.)
- Respondent nemluví přímo k divákovi
- Přítomnost otázky či jejího tazatele
- Reportážnost a situačnost
- Práce s filmovou interpunkcí či hudebním motivem
- Důraz na každodenní realie
- Estetické zachycení výpovědí v obraze
- Čas a prostor je variabilní a odvíjí se od zvolené střihové kompozice
- Krátkometrážní stopáž (s několika výjimkami celovečerních filmů)

2. Historický kontext anketního filmu

Podrobnému historickému kontextu se již věnují jiné diplomové práce⁴, přesto považuji za podstatné zmínit alespoň zásadní milníky rozvoje anketního filmu. V závěru této kapitoly se zamyslím nad vymizením a případným návratem anketních filmů.

2.1 Nová filmová pravda

Nástup anketního filmu je spojený s počátkem 60. let, kdy se v evropské dokumentární tvorbě etablovala tendence cinéma-verité. Za její průkopníky jsou považováni Jean Rouch a Edgar Morin, kteří pojem použili v prologu filmu *Kronika jednoho léta* (1961) a rozšířili tím tak tradici kino-pravda, jež dějinách kinematografie zosobňuje Dziga Vertov⁵. Ve Spojených státech měl obdobný tvůrčí přístup svoji paralelní větev pod názvem direct cinema, jehož průkopnické filmy se objevily již o pár let dříve (např. *Primárky*, r. R. Drew, 1960). Spojujícím znakem evropského i amerického pojetí je zájem o jednotlivce, přímá zkušenost s danou situací (především díky lehké a mobilní technice, viz. Kapitola 2.3) a odmítnutí zajetých metod inscenace a připravených scénářů. Direct cinema staví spíše na observaci a tzv. "být s kamerou při tom", aniž by kamera byla středem pozornosti, zatímco evropské cinéma-verité charakterizuje větší angažovanost tvůrců - své subjekty skrze přiznanou přítomnost kamery "podněcují a provokují" (Thompson, Boardwell, s. 503).

⁴ srov. Papežová (2015) nebo Makovička (1994)

⁵ Dziga Vertov (1896-1954) byl sovětský filmový tvůrce. Ve svém pojetí kinematografie nazývaným "kino-pravda" se programově odklonil od všech narativních struktur. Jeho tvorbu čítalo namátkou desítky filmových týdeníků z let 1918-1919, celovečerní film *Kino Oko* (1924), *Muž s kinonaparátem* (1929) nebo *Symfonie Donabasu* (1931). Prostředkem kino-pravdy je tzv. kino-oko, které je schopné zachytit to, co lidské oko nevidí, "zviditelnit neviditelné, ozřejmit skryté, hrané nahradit přirozeným" (Nichols, 2010, s. 233-244). Jean Rouch o něm hovoří jako o "průkopnickém vizionáři, který předpověděl éru cinéma-verité" (Gauthier, 2004, s. 112). Toto přirovnání jistě část filmových odborníků kritizuje (tamtéž).

V roce 1962 formuloval Marcel Martin pět charakteristických rysů pro cinéma-verité, které volně cituji z textu *Mýtus cinéma-verité v českém dokumentu první půle 60. let* (Hádková, 1993, s. 34)

1. Aktivní přítomnost kamery - přiznaná pro diváky i filmované osoby
2. Práce s živým materiálem a prostor pro improvizaci, bezprostřední reakce, neočekávané situace
3. "Od-dramatizování" - není potřeba vyprávět příběh, ale ukázat výsek života
4. Odmítnutí práce v ateliéru a spojených technik jako svícení nebo líčení
5. Neprofesionální herci - postavy hrají sebe samy

Guy Gauthier (2004) v souvislosti s termínem cinéma-verité zdůrazňuje, že jeho označení je zavádějící a již v dobách svého výskytu bylo kritizováno. „Co bylo tomuto spojení pravdy a filmu vlastně vyčítáno? Hlavně to, že jde o podvod.“ (2004, s. 114). Cinéma-verité podle něj sice může zachycovat skutečnost autenticky, ale film nikdy není zárukou pravdy. „Pravda je nedosažitelná, existuje pouze pravda každého individua,“ dodává Gauthier (tamtéž, s. 115) a zmiňuje slovní hříčku Rogera Tailleura, který cinéma-verité glosoval individualistickým "ciné-ma verité". Podle Nicholse také není možné hovořit o absolutní pravdě, naopak ji lze hledat spíše v "pravdivosti setkání" filmaře a jeho subjektu. „Vidíme, jak filmař a subjekt řeší svůj vztah, jak se vůči sobě chovají, v jaké formě se projevují moc a převaha, jak hluboké poznání a živý kontakt se z tohoto specifického setkání rodí. Cinéma verité odhaluje realitu toho, co se děje, když lidé na sebe vzájemně reagují v přítomnosti kamery (Nichols, 2010, s. 202). Jiným, možná snad hlubším pojetím, je pravda vycházející z autora samotného: „...smysl filmu-pravdy, tedy aby dokument vyjadřoval pravdu o skutečnosti [...] tkví v autorském přístupu, záměru, myšlence,“ dodává Navrátil (1991, s. 25).

Bez ohledu na kritiku v určité části odborné veřejnosti jsou cinéma-verité a direct cinema zásadní pro další vývoj kinematografie. V jejich pojetí navíc zapadne metoda ankety zcela přirozeně mezi vyjadřovací prostředky tehdejšího dokumentárního filmu. S probíhajícími společenskými změnami se jeví jako ideální

nástroj pro zpracování soudobých témat, která hýbou tou či onou společností a díky lehké mobilní technice a synchronnímu zvuku lze pracovat s autentickými výpověďmi přímo v terénu. „Přímé rozhovory s lidmi různých věkových skupin, různých povolání a společenského postavení, názorové odlišnosti a rozdílné životní zkušenosti – to vše znamenalo přímý kontakt s realitou, a tím pádem přinášelo silnější dojem téměř neustále skloňovaného fenoménu pravdivosti a autentičnosti.“ (Papežová, 2015, s. 35). Anketa se tak „na čas se v rukou dokumentaristů stala účinnou zbraní, schopnou nejen živě seznat daný rys reality, ale také přivést na plátno jevy a problémy jiným způsobem v dokumentárním filmu stěží sdělitelné.“ (Navrátil, 2002, s. 25)

2.2 První anketní filmy ve světě

Odborná literatura se víceméně shoduje v tom, že za první anketní film, příp. sociologickou filmovou anketu, je považovaný zmíněný snímek *Kronika jednoho léta* (1961) režiséra Jeana Rouché a sociologa Edgara Morina. Již v roce 1935 však vznikl ve Velké Británii film *Bytové problémy*, který popisuje podmínky v anglickém slumu a vedle komentáře pracuje i s metodou ankety týkající se výpovědí obyvatelů slumů v jejich přirozeném prostředí. Pokud bychom chtěli jít k prakořenům metody ankety, Antonín Navrátil (2002, s. 254) dokonce zmiňuje, že princip využil už v počátcích zvukového filmu již zmíněný Dziga Vertov ve svém filmu *Symfonie Donbasu* (1931).

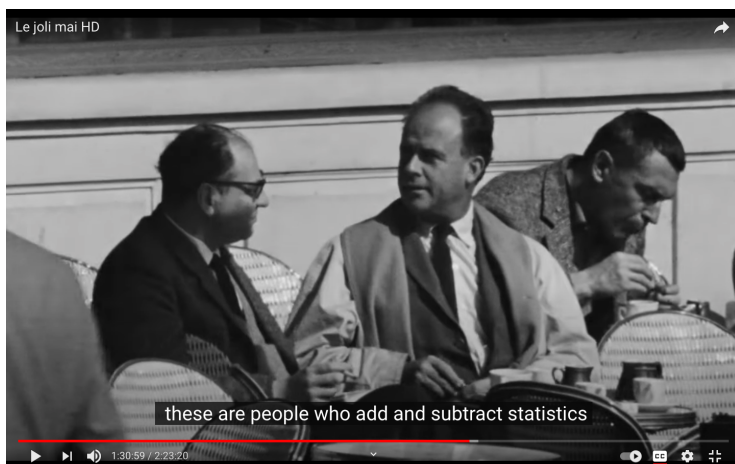
Obrázek č. 3 - výpověď obyvatelů jednoho z domovů ve filmu Housing problems (r. Arthur Elton a Edgar Anstey, 1935)



Vraťme se však zpět k filmu *Kronika jednoho léta*, který bezpochyby nastartoval vlnu anketních filmů. Po prologu filmu následuje sekvence, v níž hlavní průvodkyně filmu Marcelline pokládá náhodným kolemjdoucím v ulicích Paříže otázku "Jste šťastni?". Bezprostřední rozhovory jsou autentické a různorodé a odrážejí momentální rozpoložení tázaných. Film je následně budován soustředěnými rozhovory s dalšími postavami.

O dva roky později představil vlastní verzi anketního filmu Chris Marker ve filmu *Pařížský máj*. I on klade otázky pařížským obyvatelům, nicméně pracuje s touto metodou jako katalyzátorem důvtipněji a důkladněji a díky hlasu komentátora dává filmu nový esejistický rozměr a „apeluje na cinéma verité, aby rozpoznávalo komplexnost života a vládnoucí politické trendy ve francouzské společnosti.“ (Thompson, Boardwell, 2011, s. 505)

Obrázek č. 4 - Jean Rouch a Edgar Morin jsou na okamžik zachyceni i ve filmu Chris Markera Pařížský máj



V roce 1964 Pier Paolo Pasolini uvádí film *Hovory o lásce*, ve kterém cestuje po Itálii a ptá se lidí na otázky spojené se sexem, ženskou rovnoprávností, homosexualitou apod.

Výše zmíněné tři celovečerní anketní filmy jsou stěžejními díly tehdy prosazujícího se dokumentárního přístupu ke skutečnosti. Bez souvislostí, které

vychází z technologických změn a společenských pnutí, by však možná nikdy nevznikly. Tomuto kontextu se věnuji v následující kapitole.

2.1 Společenské a technologické vlivy

Podle filmových teoretiků (srov. Thompson, Boardwell, 2011) existují dva stěžejní vlivy, které umožnily metodám jako je anketa proniknout mezi nové principy filmového vyjádření. První z nich je společenská poptávka po sociologických tématech, která se přibližují člověku a jeho chování ve společnosti, a zároveň nabízí nové možnosti, jak být tomuto člověku blízko při jeho zachycení. Do popředí se tak dostávají postupy, kdy filmaři buď observují danou situaci, nebo do ní přímo vstupují a sami se stávají aktéry. „Filmařova vlastní fyzická přítomnost v daném okamžiku nabyla zcela nového a zásadního významu,” (Nichols, 2010, s. 173). Kromě toho je ve veřejném diskurzu více zohledňovaný názor obyvatelstva na společenské problémy a témata (konkrétně ve Francii je to válka v Alžíru nebo vyrovnávání se s kolonizační historií).

Druhým z podstatných faktorů je vývoj záznamové technologie, která filmařům umožnila bezprostředně zachycovat skutečnost jiným, mnohem pohotovějším, způsobem. Velmi dobře to ilustruje záznamová technika, kterou využil Rouch a Morin při natáčení *Kroniky jednoho léta* (1961). Jejich kamerou byl prototyp KMT Coutant-Mathot Eclair, který vážil méně než 9 kilogramů a nevydával téměř žádný hluk „S takovou kamerou mohl filmař rychle panorámovat, natáčet subjekt v chůzi, jet v autě, prostě sledovat vývoj situace kdekoli.” (Thompson, Boardwell, 2011, s. 500). Podobně kompaktní byl i záznam zvuku, který mohl být synchronizován s kamerovým záznamem bezdrátově. Albert Cervoni (1962, s. 372) v článku *Od nové vlny k filmu-pravdě* pro časopis *Film a doba* o přímých důsledcích technologického vývoje na možnosti filmařů zachytit skutečnost uvádí: „V Kronice jednoho léta jsou udivující okamžiky pravdy, které jsou důkazem, že s dnešním vysoce citlivým materiálem je možné se vzdát starých zatěžujících přístrojů, obejít

se bez těžkých kamer a točit v podmínkách mnohem příznivějších pro zachycení skutečného prožitku v okamžiku, kdy je prožíván.”

2.3 Vývoj anketního filmu v Československu v 60. letech

„Zhlíželi jsme závistivě po těch filmech, a hlavně po nové miniaturizované technice obrazové i zvukové, která umožnila beze zbytku realizovat Vertovovou myšlenku života přistihovaného při činu, vstoupit s kamerou přímo do proudu života a zanaménávat ho takový, jaký opravdu je, bez příkras a aranžmá.”

– Antonín Navrátil (1993, s. 24)

V československém kontextu se forma filmové ankety vitálně rozvinula, dokonce se pro ni vžilo žánrové označení film-anketa. I sem proudily v rozvolněném počátku 60. let vlivy ze zahraničí a zájem o obyčejného člověka se dostal do středu zájmu. Filmové médium se stává nástrojem svobodného projevu lidí, obrat k člověku je středem uměleckého projevu. Na Konferenci dokumentárního filmu v roce 1957 ve své přednášce pronáší Antonín Navrátil přednášku *K člověku, k životu!*, ve které zmiňuje potřebu obratu k životu a reálné skutečnosti. „Smysl dokumentárního filmu je tedy třeba hledat v zobrazování života. Současného života!” (Navrátil, 1957). Významně se řeší spojení filmu a sociologie a pojem *sociologický film* se dostává do veřejné diskuse. V roce 1963 je obnoven Československý filmový ústav, který se průniku sociologie a kinematografie ve svých činnostech aktivně věnuje. V témže roce 1963 začíná vycházet časopis Kulturní tvorba, ve které je věnován sociologii velký prostor a jsou zde také publikovány studie zahraničních sociologů a filmařů Edgara Morina či Marcela Martina. V časopisu Mladý svět a dalších magazínech vychází ankety zkoumající názory lidí na tehdejší společnost. Navrátil toto období shrnuje takto: „Veřejný život šel ke stadiu otevřené kritičnosti a dokumentární filmy tyto tendence podpořil.” (Navrátil, 2002, s. 247) A nejedná se pouze o bující zájem o sociologii. „Dokumentární tvorba zažívala rozkvět sociálně kritických témat, obrátila se také k etnografii, psychologii a umění. [...] Na místo banálních ilustrací a věčně se opakujících hesel se nyní na plátno

dostala skutečnost. Tímto způsobem začala filmová dokumentaristika plnit svou společenskou úlohu jako účinná kronika času." (Slivka, 2003, 240-241).

Nové dokumentární vlivy nejlépe vystihuje manifest *Čas*, jehož autory byli režiséři Václav Táborský a Jiří Papoušek. Vyšel v listopadu 1961, tedy ještě před vydáním pěti bodů Marcela Martina (viz kapitola 2.1). Autoři zdůrazňují autenticitu, pravdivost, bezprostřední kontakt s realitou, na druhé straně prosazují odklon od strnulého schematismu jak po formální stránce, tak při výběru témat. Papoušek k tomu říká: „Čistou reportáž pokládáme za nejpravdivější dokumentární film. [...] Umění je tu ve výběru a způsobu natočení skutečnosti [...] Tady je pravda v každém záběru." (Reif, 1986, s. 9-10). Originální znění manifestu se však nedochovalo, proto je třeba citovat z úryvku, který uvádí Antonín Navrátil: „Dokumentarista si své příběhy nesmí vymýšlet. Vybírá si ze skutečnosti to, co nejlépe vyjadřuje základní pravdu každého uměleckého díla. Důsledek druhý: dokumentarista nesmí používat ve svých filmech herců, hercem nahrazovat skutečné dělníky, rolníky, příslušníky pracující inteligence [...] my přece chceme, aby lidé našim filmům věřili!" (In Navrátil, 2002, a. 221). Navrátil také dodává, že filmy Táborského a Papouška byli prvními "nesmělými pokusy o uplatnění principu filmu-pravdy v našich tvůrčích a společenských podmínkách." (Navrátil, 2002, s. 247)

Toto podhoubí dává vzniknout prvním ryze anketním filmům. V roce 1963 se Václav Táborský vydává natáčet film *Zablácené stopy*. Tematicky se točí okolo nedostatků v zemědělství a života na vesnici, přičemž Táborský využívá metodu ankety kladením otázek zaměstnancům JZD a mladým lidem.⁶ Průlomový film ankety v českém kontextu je však až snímek *Proč?* Evalda Schorma a Jana Špáty z roku 1964. Na výrazovém prostředku ankety vystavěli celý film a dosud zůstává nepřekonaným tuzemským filmem využívající této metody. „Byl to Jan, kdo přivedl Evalda k nové tvůrčí metodě a tedy i výrazu – k filmové anketě. [...] anketou bylo možné skrze autentické výpovědi lidí z ulice zkoumat společnost živě a se zanícením." (s Štoll, 2007, s. 50). Hlavním tématem byla analýza tehdy aktuálního

⁶ Nutno poznamenat, že v polovině roku 1963 technika zdaleka nedosahovala zahraničních ideálů. Táborský poznamenává v dobovém textu, že se muselo kvůli hlučným kamerám točit na dlouhé sklo z patřičné dálky. „Přijeli točit filmaři se svou skrytou kamerou. Jsou poněkud hlučné, ty naše potvůrky! [...] Tato technika není výhodná pro režiséry, kteří si usmysleli, že budou natáčet filmy zcela autentické." (Táborský, 1963, s. 4)

problému stárnoucí populace a s ní související nízká porodnost. Proč mladí lidé nechtějí mít děti a co se dá zlepšit, aby porodnost stoupla? Autorům se skrze odpovědi respondentů podařilo nahlédnout do obecnějšího stavu tehdejší společnosti – odkrývá se problém s přidělováním bytů, pracovním vytížením matek, nedostatečným existenčním zajištěním od státu. Schorm s tématem nakládal tak, aby výpovědí byla obecnější zpráva o smyslu života. Silného výrazu docíluje mj. vrstvením kontrastů. Promluvy o interrupci citlivě ilustrované Špátovou kamerou střídají promluvy žen, které kvůli neplodnosti žádají o adopci dítěte. Mladí novomanželé sní před Staroměstskou radnicí, kolik budou mít dětí, zatímco v sociálně znevýhodněných rodin žije až 7 lidí v příliš malém bytě. Mimo anketu využívá film i další prostředky - pracuje hlavně s reportážní situací a observací autentických pohovorů a také komentářem. Film je postaven výhradně na syrovém zvuku rozhovorů a ruchů, hudební motiv je použit jen ke konci, aby podtrhl tíživé vyznění snímku. V kapitole 4.3 se blíže věnuji tomu, jak tento film pracuje s postavou moderátora. Snímek *Proč?* odstartoval vlnu anketních filmů, které se však samy postupně vyčerpaly. Navrátil (2002, s. 251) konstatuje: „Sama skutečnost, že film *Proč?* se díky použitým principům stal dílem otřesného probuzení, nemalou měrou přispěla k tomu, že anketa se stala touhou, prestiží i kolbištěm, na němž se předváděla společenská zdatnost dokumentaristy, jednou z bludičkových jistot, v nichž byla spatřována tvůrčí budoucnost dokumentárního filmu.“

Po uvedení filmu *Proč?* následovalo několik let hodokvasu filmové ankety v české kinematografii. Prvním režijním počinem Jana Špáty, pro nějž si v roce 1964 rovněž zvolil anketní formát, byl snímek *Největší přání*. Důvodem této volby bylo to, že anketa jako forma měla podle něj: „[...] šarm překvapení a naprosté autenticity [...] a dokázala téma odlehčit humorem a nepředvídatelností. (Hádková, Brdečková, 1991, s. 80). Dobový tisk zmiňuje, že „posunuje metodu film-ankety do umělecky svrchované svébytnosti. (In Štoll, 2007, s. 53). Ve stejném roce je uveden film *Slovo mají zemědělci* (r. Tábořský) nebo *Moravská Hellas* režiséra Karla Vachka, které tuto metodu taktéž pozoruhodně využívají. V dalším filmu Evalda Schorma a Jana Špáty *Zrcadlení* (1965), který se věnuje smrti a lidské existenci, se poprvé objevují i limity metody ankety, jak konstatuje Navrátil: „Otázka byla natolik vážná,

že anketa byla sotva nejvhodnějším prostředkem pro její postižení. (Navrátil, 2002, s. 253).

Jak z textu vyplývá, jedním z autorů, který anketu často využíval, byl Václav Táborský. V e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce *Proč?* (2015) svůj zájem vysvětluje: „Mně se anketa líbila proto, že byla veselá, nepředvídatelná, improvizovaná. [...] Improvizace byla hlavní podstatou mých anket, od těch prvních z filmových týdeníků až vlastně po *Dějiny na 8*.“ (In Papežová, s. 23)

Tím se dostáváme i k pomyslnému vrcholu žánru anketních filmů, jako i závěru svobodně orientovaných 60. let. Krátký snímek *Dějiny na 8* (1968) je satirický až mrazivě prorocký obraz osudových letopočtů spojených s českými dějinami, které končí číslem 8. Režisér Táborský tento svůj poslední český film označuje jako svou „filmovou labutí píseň“ (Táborský, 2000, s. 86). V anketě, snímané jakoby skrytou kamerou klade běžným lidem na ulici různé otázky, které souvisí s našimi dějinami. Otázky jsou však pokládány tak, jako by se týkaly aktuálních událostí. Moderátor Miloš Kopecký se například ptá: „Přišli jsme o přístup k Jaderskému moři, co si o tom myslíte?“ nebo „Zemřel nám tatíček vlasti, co na to říkáte?“. Táborský popisuje ve svých pamětech, jak jedním z dotazovaných byl i krajský stranický tajemník, kterého se moderátor Miloš Kopecký zeptal, co si myslí o tom, že byla založena opoziční strana. Na jinou otázku, že se v Praze odehrává revoluce, mladý pár odpovídá „To je dobře, my ji uděláme taky.“ Provokativnost filmu a jeho humorná lehkost odpovídá tehdejší optimistické náladě a naději na změnu. „Míchali jsme film v květnu 1968, v době, kdy celý národ šílel nadšením a optimismem. Tehdy mi můj politický pesimismus stoprocentně vyšel,“ dodává Táborský (tamtéž, s. 88). Záhy po jeho uvedení přišla okupace, režisér ze země emigroval do Kanady a film putoval do trezoru. Jak hořká je ke konci filmu věta „A proto směle vpřed za dalšími osmičkovými letopočty,“ kterou doprovází záběr na hlavu sochy s vyděšeným výrazem.

Obrázek č. 5 - Výraz sochy ve filmu *Dějiny na 8* (1968)



2.4 Odklon od anketní metody a její návrat

Metoda ankety vtrhla do československé kinematografie jako svěží vítr, který umocnil tehdy aktuální tendenci film-pravdy. Vznikly desítky filmů, z nichž jen hrst jsem uvedl a každý tvůrce rozvíjel tuto metodu po svém. „V naší dokumentární tvorbě však sehrál zajímavou a důležitou úlohu: ukázal jednu z cest k hledání sociální pravdy. “ (Navrátil, 2002, s. 254). Koncem 60. let ale dochází k odklonu, vyčerpání a postupnému vytrácení tohoto výrazového prostředku. Antonín Navrátil (2002) vysvětluje: „Čas “ortodoxní” ankety brzy pominul. Princip svou podstatou nefilmový a protiobrazový, tradičně vhodný spíše pro noviny a rozhlas, rozrušoval dramatický charakter dokumentárního díla natolik, že svazoval autorům ruce. Stal se fantomem klamných tvůrčích představ: umožňoval hledat sociální pravdu, ale nebylo v jeho silách i soudit.“ (s. 254)

Není však možné hledat příčinu pouze ve vývoji filmového dobového výrazu. Stále posilující televize absorbovala řadu dokumentaristických přístupů a právě anketa byla jedním z ideálních formátů, který se na obrazovky v následujících desetiletích přesunul. Navrátil dodává: „Jejich charakteru byl tento způsob výpovědi o skutečnosti bližší a přirozenější než velkému plátnu kina, jež si vyžaduje naplnění

dramatického prostoru především silným, účinným obrazem.” (Navrátil, 2002, s. 254).

Odklon od přímých rozhovorů zásadně určila i politická a společenská změna po okupaci vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968. Jedna z prvních věcí, kterou na konci 60. let zakázaly obnovené cenzorské orgány byla vedle politických dokumentů zabývajících se událostmi let 1968-69 také anketa. Na černou listinu se dostalo na 300 hraných i dokumentárních filmů (Hádková, 2003, s. 233) . „Anketa s neproověřenými a nepřipravenými lidmi bylo to první, co s nástupem normalizace z vyjdařovacího rejstříku zmizelo. [...] Tím se samozřejmě vytratila i přirozená subjektivita a autenticita vidění.” (Štoll, 2014, s. 344). Podle dostupných dat nevznikl do roku 1975 jediný český snímek využívající anketní metodu.

Martin Štoll (2014) se zabývá úvahou, zda výskyt ankety ve filmu nekoreluje se společenskými pohyby a zda neslouží jako jakýsi lakmusový papírek přicházejících či probíhajících změn širšího významu. Tuto tezi v československém kontextu podporuje i křivkou výskytu anketních filmů s blížícím se rokem 1989. Režisér Josef Harvan v létě 1989 natáčí anketní film *Budoucnost* (1989), ve kterém se ptá dělníků a pracujících, co je podle nich komunismus a jakou má budoucnost. Ještě před pádem režimu začíná Jan Špáta natáčet *Největší přání 2* (1990), jehož posledním natáčecím dnem (stejně jako závěrem samotného filmu) je průvod na Národní třídě 17. listopadu 1989. Olga Sommerová se Špátou za kamerou ve stejném období natáčí anketní film *Máte rádi Smetanu?* (1989) věnující se otázce národní identity, kterou projektujeme do jednoho z nejvýznamnějších českých skladatelů. Fero Fenič využívá anketní metodu ve svém filmu o brancích *Vlak do dospělosti* (1989) a režisér Rudolf Granec objevuje natočený trezorový materiál průzkumu veřejného mínění z jara roku 1969, z kterého stříhá silnou historickou výpověď *Zpráva o výzkumu veřejného mínění* (1991)⁷.

⁷ Film odkrývá deziluzi tehdejší společnosti zasažené vpádem okupačních vojsk. Základem se stal sociologický a politický průzkum, který provedl Výzkumný úřad veřejného mínění Československé akademie věd. Jeho pracovníci nasbírali téměř 4500 odpovědí reprezentativního vzorku společnosti. Otázky, které se ve filmu opakují zní „Když si uvědomíte současnou situaci v Československu, jaký máte pocit?“, „Co očekávat od vedoucích současných představitelů našeho státu?“, „Co pokládáte za nejnaléhavější problém, který je potřeba řešit?“. Materiál byl určený ke spálení kvůli politické nevhodnosti, autorům se podařilo jej zachránit. Některé výpovědi, které zazní v dokumentu: „Svoboda projevu je základ svobod, na kterém se dá bojovat za všechno ostatní; Já vám nemůžu nic říct, protože mám strach. A ten strach má tady každý; Slíbili, že budou sloužit národu a ne cizímu státu.“

Opět je v Čechách prostor veřejně prezentovat své názory a opět je po tomto způsobu a autentickém předávání myšlenek poptávka. Určitý boom pokračuje v 90. letech, kdy metodu ankety nejvíce využívá ve svých krátkých filmech Vladislav Kvasnička. Jmenujme například krátké filmy *Zapovězená láska* (1990), *Odsun* (1990), *Nesvéprávní* (1994). Časem však i jeho nadšení pro tuto metodu upadá a nová doba ji po dočasném zahoření opět na čas odváne.⁸ „Mám pocit, že už diváka přestává bavit poslouchat sérii sebelíp střížených, sebelíp na sebe pasujících výpovědí, které dávají nějaký smysl a říkají mu, že zase někdo něco. Mám pocit, že divák by se chtěl zase jen podívat. Trochu mu nechat samostatnost. Ta anketa je svazující v tom, že diváka kamsi vede. [...] Nemyslím, že anketní film je ztracený, prostě musí být nějakým způsobem vystavěn. [...] Anketa je metoda nezasutpitelná, ale není to všelék,“ popisuje Vladislav Kvasnička v rozhovoru, kde zároveň přiznává, že volba ankety pro něj často znamenala “východisko z nouze”, tedy úsporu času a energie (In Makovička, 1994).

2.5 Budoucnost anketní metody

V roce 2012 se po dlouhé pauze, kdy se metoda ankety trvale přesunula do publicistiky a zábavní tvorby na televizních obrazovkách, objevuje pokračování kultovní série *Největší přání*. Režisérka Olga Malířová Špátová pokračuje v odkazu svého otce třetím pokračováním - celovečerním snímkem *Největší přání 3* (2012). Autorka film v rozhovoru, přiloženém k této bakalářské práci, říká: „Můj táta mě k tomu navedl v době, kdy už netočil. Říkal mi: Jednou, za další generaci, bys měla pokračovat.“ Dále pak rozvíjí příhodné dobové okolnosti vzniku svého filmu: „Začala vyrůstat generace, která už neví, co je žít v útlaku [...] Nám s producentem Adamem Polákem přišlo, že ta anketní otázka bude pro svobodnou generaci ohromně silná. Já to natáčení milovala, protože mě ohromně zajímalo, kdo jsme a co jsme za generaci. Jací jsme - jestli jsme odvážní, dokážeme se za něco postavit a bojovat jako generace předchozí. V té jedné otázce se vlastně skrývalo všechno. Když se zeptáte dvou zamilovaných na Petříně, tak vám odpoví jinak než neonacisti,

⁸ Autor diplomové práce *Vývoj ankety jako svébytného útvaru dokumentární tvorby* (Makovička, 1994) dokonce poznamenává: „Anketa je všude [...] Dokonce se bojím, jestli ji není moc.“

kteří sprostě vykřikují proti homosexuálům a křesťanům na demonstracích. A jinak odpoví začínající herci hlásící se na školu a toužící po kariéře. Jinak lidi ve vězení, intelektuálové a lidi prostší. A z toho já jsem chtěla složit zprávu o mladém člověku jako takovém.” (Špátová Malířová, 2022)

Přesto se jedná o spíše ojedinělý úkaz. Příčinou trvalého odklonu od metody ankety po novém miléniu nejen v českém, ale i světovém kontextu kinematografie může být jednak relativně prosperující společnost bez velkých konfliktů a hrozeb, ale svou roli hraje i neustále rostoucí přítomnost sociální sítí a s nimi spjatá možnost libovolného sebevyjádření. Potřeba slyšet autentický “hlas lidu” ve chvíli, kdy má každý své publikum na dosah jednoho kliknutí, částečně odpadá. Později se však možná ukáže, že rolí dokumentárních filmařů je právě schopnost prohlédnout to podstatné, vybrat a roztřídit hlasy do filmového tvaru tak, aby z množství různorodých odpovědí (byť k jednomu tématu) vzešla univerzálnější odpověď. Martin Štoll (2014) poznamenal: „Doufáme, že anketa jako tvůrčí princip nezmizí a nebude zapomenutá. [...] jako zářivě čistý nástroj se může opět hodit, když bude třeba udělat čistý chirurgický řez českou společností.” (Štoll - 2014, s. 295).

V českém kontextu sice takový soudobý příklad zatím chybí, nicméně ve světě se již různé příklady objevují. V Itálii se k této metodě ankety uchýlila trojice významných filmařů střední generace Pietro Marcello, Francesco Munzi a Alice Rohrwacher, kteří natočili kolektivní film s názvem *Futura* (2021). Klíčovou otázku “Jak si představujete svoji budoucnost?” pokládali skupinám mladých lidí ve věku 15-25 let ve více než 25 regionech Itálie. Celovečerní film natočený na Super 16mm kameru měl světovou premiéru v Cannes a kritikou byl velmi dobře přijatý. Sami autoři v rozhovorech odkazují na inspiraci z 60. a 70. let italských sociologických televizních filmů (např. film *Chi legge? Un viaggio lungo il Tirreno*, r. Mario Soldati, 1960), některé recenze (srov. Garcia, 2022) připomínají odkaz cinéma-verité a filmy Pasoliniho (*Dopisy lásky*) či Rouche a Morina (*Kronika Jednoho léta*). Můžeme dodat, že jisté podobnosti spatřuji v sovětském snímku *Je lehké být mladý*, který „poprvé otrásl představou, že sovětská mládež vyrůstá šťastně a bez generačních konfliktů” (Štoll, 2016, s. 149).

Obrázek č. 6 - Skupina mladých lidí ve filmu Futura (2021)

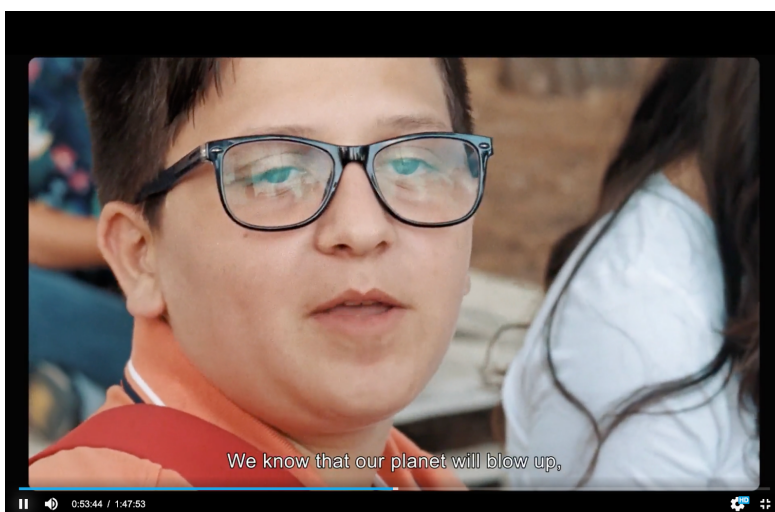


Do filmu prosakuje i celosvětová pandemie, která autory zastihla u již roztočeného materiálu a ještě více posiluje nejistotu ve výpovědích mladých lidí. Jeden z autorů Francesco Munzi (2021) vysvětluje: „Čelili jsme paradoxu, kdy jsme mluvili o budoucnosti v době, kdy byla budoucnost jen těžko představitelná. Měli jsme výchozí seznam otázek o budoucnosti, který byl ale rozšířený o další otázky zaměřující se na schopnost představovat si budoucnost a vlastní pozici v ní. Je to analýza toho, jak my vidíme mládí, jak mládí vidí sebe sama a naši zemi.“ Jedná se o kolektivní příběh mladé generace a to, jestli jsou schopni o své budoucnosti nějak uvažovat. Samotní tvůrci respondenty nijak nekonfrontují, nesoudí, nediskutují s nimi, v některých momentech jen kladou citlivé podotázky a rozvíjejí ústřední témat.

Téma budoucnosti a metoda ankety se objevuje i v dalším současném snímku, tenokrát hraném. Film *C'mon C'mon* (2021) popisuje příběh rozhlasového reportéra (Joaquin Phoenix), kterému je na čas svěřena péče o jeho synovce. Film vypráví především o vzájemném nacházení společné cesty, ale na pozadí se odvíjí linka, kdy hlavní postava reportéra jezdí po Spojených státech a ptá se dětí na otázku: „Když přemýšlíš o budoucnosti, jak si ji představuješ?“

Paralela těchto dvou snímků, jejichž tvůrci sáhli po metodě ankety pro výpověď o určitém tématu palčivém pro naši dějinou epochu, mi připadá vypovídající o funkci tohoto výrazového prostředku. Budoucnost planety je v současné éře jednou z nejpálčivějších otázek, mediální a společenský diskurz je touto otázkou zahlcený a krize se neustále prohlubuje. Možná tedy právě v této době přichází další již zmíněný efekt lakmusového papírku poukazující na hlubší změny ve společnosti. Jako tvůrci se snažíme hledat odpovědi na zásadní společenské otázky v obyčejných názorech lidí, jelikož kolektivní lidová moudrost přemítající o nejisté budoucnosti může odhalit pravou podstatu problému, dát naději, utěšit nebo ukázat směr lépe než tisíce odborníků. Francesco Munzi (2021) k tomu říká: „Jednou z věcí, která mě nejvíce šokovala, že se jedná o první generaci, která má zvnitřnělou možnost konce světa.“ a jedna z odpovědí mladého chlapce to dokládá: „Víme, že naše planeta vybuchne, stejně jako ostatní planety ve vesmíru.“

Obrázek č. 6 - Chlapec ve filmu *Futura* mluví o výbuchu planety Země



Jako drobný příslib návratu anketního filmu o může být i poznámka režisérky Špátové Malířové o možném pokračování dokumentárního projektu *Největší přání*. „Možná bych v tom, jako takovém dědictví po tátovi, pokračovala,“ přiznává v našem rozhovoru a jinde dodává, že by si případně přizvala ke spolupráci i sociologa: „Kdybych dělala čtvrtý díl, tak bych byla při výběru lidí víc přísná

sociologicky a rozumově. Já tehdy šla po emocích, chtěla jsem tomu dodat sílu.”
(Malířová Špátová, 2022).

3. Současný právní rámec pro použití ankety v dokumentárním filmu

Použití metody ankety je do jisté míry podmíněno i právními dopady, které s sebou nese zveřejnění autentických výpovědí. Za jakých okolností může filmový tvůrce bez omezení nakládat s natočeným materiálem? Ivan David (2020, s. 203) v případě osob, které se mohou před kamerou objevit, uvádí, že „filmem, může být zasaženo do práva fyzické osoby (člověka) na jméno, na podobu, na čest a důstojnost, resp. vážnost, na projevy osobní povahy, jakož i do práva na soukromí.“ Je tedy velmi důležité být obeznámen s tím, jak lze s natočeným materiálem posléze nakládat.

Během natáčení bakalářského filmu *Hlas lidu* jsem se setkal a mluvil s desítkami lidí na demonstracích, které jsem během našich interakcí natáčel a nahrával. Většinou jsem rozhovory inicioval s tím, že natáčím školní film a rád bych jim položil otázku. Pokud byla reakce souhlasná, namířil jsem kameru na tázaného. Vyjma několika případů dotázaní souhlasili. Správný postup by byl však takový, abych ještě před natáčením nechal dotázaného podepsat *Dohodu o svolení k užití osobnostních atributů při vytvoření audiovizuálního díla*, kterým disponuje např. Studio FAMU (Příloha č. 2).

V této dohodě stojí:

Účinkující uděluje výrobcí svolení podle § 84 až § 90 zákona č. 89/2012 Sb.(občanský zákoník) k pořízení jeho podobizen, obrazových a zvukových záznamů, k zaznamenání jeho projevů osobní povahy a dalších atributů jeho osobnosti pro účely výroby AVD a jeho dalšího užití. Způsob ani rozsah užití AVD, ke kterému je výrobce na základě tohoto svolení oprávněn, nejsou nijak omezeny. Výrobce je oprávněn plně dle svého rozhodnutí výpovědi účinkujícího a jiné zaznamenané osobnostní atributy pro účely AVD zpracovat, zejména je zkrátit, stříhově seřadit, technicky korigovat, opatřit komentářem,

hudebním podkresem, doplnit prostřihy, spojit s jinými prvky autorské i neautorské povahy apod. tak, jak vyžaduje námět AVD a tvůrčí záměr režiséra AVD.

Účinkující je ve smyslu § 87 občanského zákoníku oprávněn výše uvedené svolení odvolat. Bylo-li účinkujícím svolení odvoláno, aniž to odůvodňuje podstatná změna okolností nebo jiný rozumný důvod, je účinkující povinen nahradit výrobcí z toho vzniklou škodu.

V případě, že filmový tvůrce disponuje takto podepsaným souhlasem, (který je ze strany účinkujícího odvolatelný), má významnou pojistku pro bezproblémové nakládání s pořízeným záznamem. Přesto jsem se během natáčení anketních výpovědí nikdy nedostal ke kroku, že bych tuto dohodu na místě s účinkujícími podepsal. Pro svůj bakalářský film jsem si nechal vypracovat právní stanovisko, které dokládá, že užití natočeného materiálu není v rozporu se zákonem. (Příloha č. 3).

Při zobrazování jiných osob v dokumentárním filmu musíme dbát na dodržování jejich všeobecného práva na ochranu osobnosti, které je ukotvené v Občanském zákoníku (Předpis č. 89/2012 Sb). Toto právo je však do určité míry v kolizi se svobodou projevu, potažmo svobodou uměleckého vyjádření, které je zanesené v Listině základních práv a svobod (Ústavní zákon č. 2/1993 Sb. ve znění ústavního zákona č. 162/1998 Sb). Celou oblast navíc znejišťuje zcela abstraktní otázka, co všechno lze považovat za umělecký projev. Je potřeba brát v potaz tři oblasti, pomocí kterých se v problematice lze orientovat a na základě nichž lze v argumentaci postupovat:

1. Svoboda projevu
2. Všeobecná ochrana osobnosti
3. Umělecká licence

3.1 Svoboda projevu

Svoboda projevu patří k nejstarším ústavně garantovaným svobodám a dnes je součástí ústavy každého demokratického státu. V Česku je zakotvena v článku 17 Listiny základních práv a svobod. Použití sousloví *svoboda projevu* namísto *svobody slova* odkazuje "k širšímu pojmání svobody projevu ve smyslu jakéhokoli „projevení se". (Bartoň, 2010, s. 33). Pro účel této práce se tedy věnuji obrazovému, tedy filmovému, projevu. Mimo to je ještě v článku 15 samostatně deklarovaná svoboda uměleckého vyjádření.

I svoboda projevu (a svoboda uměleckého vyjádření⁹) však může být omezená zákonem za cílem ochránit jiné hodnoty či práva. Jedním z nich je všeobecné osobnostní právo¹⁰ a platí, že „snaha omezovat určité typy projevů je často argumentačně podpořená tvrzeními o konkrétních újmách konkrétním osobám." (Bartoň, 2010, s. 240). Zde se tedy ústavně garantovaná svoboda dostává do kolize s Občanským zákoníkem. Při posuzování narušení osobnostních práv ve jménu svobody projevu se často přihlíží k motivu autora sdělení. Pokud nejedná se záměrem zesměšňovat, očerňovat či jinak škodit dané fyzické či právnické osobě, stojí ústavní právo na straně autora takového projevu.

Listina základních práv a svobod ČR¹¹

Čl. 17 [Svoboda projevu]

- (1) Svoboda projevu a právo na informace jsou zaručeny.
- (2) Každý má právo vyjadřovat své názory slovem, písmem, tiskem, obrazem nebo jiným způsobem, jakož i svobodně vyhledávat, přijímat a rozšiřovat ideje a informace bez ohledu na hranice státu.
- (3) Cenzura je nepřipustná.

⁹ „Při prezentaci umělecké tvorby navenek je v praxi poměrně složité oddělovat svobodu projevu a svobodu umělecké tvorby a není ani zřejmý důvod tohoto dělení." (s 73 Barton)

¹⁰ „Z evropsko lidsko-právního pohledu jde v případě omezování svobody projevu z důvodů ochrany osobnostních práv třetích osob o kolizi dvou ústavně zaručených práv, neboť ochrana osobnostních práv není pouze právem zákonným, nýbrž i subjektivním právem ústavním." (Bartoň, 2010, s. 238)

¹¹ Dostupné z <https://www.psp.cz/docs/laws/listina.html>

- (4) Svobodu projevu a právo vyhledávat a šířit informace lze omezit zákonem, jde-li o opatření v demokratické společnosti nezbytná pro ochranu práv a svobod druhých, bezpečnost státu, veřejnou bezpečnost, ochranu veřejného zdraví a mravnosti.
- (5) Státní orgány a orgány územní samosprávy jsou povinny přiměřeným způsobem poskytovat informace o své činnosti. Podmínky a provedení stanoví zákon.

3.2 Všeobecná ochrana osobnosti

Osoby vystupující v dokumentárních filmech zpravidla reprezentují sebe samy, takže nemají postavení ani ochranu výkonných umělců dle Autorského zákona¹² (pokud se tvůrce nerozhodne jinak). Vztahuje se na ně tedy všeobecná ochrana osobnosti podle Občanského zákoníku, ve kterém nás blíže zajímá *Pododdíl 2 - Podoba a soukromí*. Ivan David specifikuje paragraf 84 a 85: „Právo na podobu zahrnuje právo na zachycení vlastní podoby fyzické osoby takovým způsobem, že je tato osoba identifikovatelná, jakož i právo nakládat s takto vzniklou podobiznou.“ (David, 2020, s. 204). Zákon ukládá, že do práva na podobu je možné zasáhnout pouze se souhlasem dotčené fyzické osoby.

Pro účel mého argumentu, že v jistých případech není nutné mít souhlas natáčené osoby, je potřeba obrátit se k dalším paragrafům. Paragraf 88 zmiňuje tuto možnost, pokud je obrazový nebo zvukový záznam určený k výkonu nebo ochraně jiných práv nebo právem chráněných zájmů jiných osob; pokud obrazový nebo zvukový záznam pořizuje na základě zákona k úřednímu účelu a v případě, že někdo veřejně vystoupí v záležitosti veřejného zájmu.

¹²Srovnej § 67 zákona 121/2000 Sb.

Zásadní pro metodu ankety je však paragraf 89, který zde předkládám v plném znění:

„Podobizna nebo zvukový či obrazový záznam se mohou bez svolení člověka také pořídit nebo použít přiměřeným způsobem též k vědeckému nebo uměleckému účelu a pro tiskové, rozhlasové, televizní nebo obdobné zpravodajství“¹³.

V tomto případě je řeč o tzv. umělecké zákonné licenci, která např. pro účely vzniku filmového díla, umožňuje pořídit a dále přiměřeně nakládat s podobiznou člověka i bez jeho souhlasu. Podmínkou, kterou zákon definuje v následujícím paragrafu 90, je, že k užití nedojde nepřiměřeným způsobem a takové užití rovněž nebude v rozporu s oprávněnými zájmy dotčené osoby (osobními nebo majetkovými). *„Je však třeba připomenout obecné pravidlo, že osoby veřejně činné, aktivní politici, herci, zpěváci a další osoby dobrovolně vystupující na veřejnosti požívají relativně nižší ochrany všeobecných osobnostní práv než "řadoví" občané. Proto i jejich čest a vážnost, resp. důstojnost mohou být zpochybňovány relativně více, pokud kritika bude věcná, konkrétní a přiměřená, bez dominujícího úmyslu kritizovanou osobu potupit a zhanobit.“* (David, 2020, s. 206)

3.3 Umělecká licence

Aby bylo možné uvažovat o zákonné výjimce na základě umělecké licence, je potřeba definovat, co je umění. A zde se právo potácí na hranici těžko uchopitelných definicí. „V moderní a zejména postmoderní době se stalo velmi nejasným, koho lze vůbec za umělce označit, stejně jako významně rozmazalo vnímání toho, co lze ještě (případně už) považovat za umění jako takové,“ trefně shrnuje David (2020, s. 29-30). V možnostech této práce není zkoumat definici umění, proto pouze nastíním základní rámec, kterým se lze orientovat.

¹³ Komentář k zákonu: Občanský zákoník, 2. vydání (1. aktualizace, 2022): M. Ryška: „Zpravodajská licence již oproti § 12 odst. 3 ObčZ 1964 dopadá nejen na 5 tiskové, rozhlasové a televizní zpravodajství, ale rovněž na zpravodajství *obdobné*. Tím reflektuje význam internetu pro soudobou informační společnost, který je akcentován i časovou a územní všudypřítomností obsahu informací na internetových stránkách (z časového hlediska k *právu být zapomenut* srov. 81 32). Výčet forem zpravodajství nyní výslovně neobsahuje zpravodajství filmové, nijak mu však ani nebrání.“

Ivan David se pokouší tuto oblast vymezit pomocí obsahu a účinku (funkce) daného sdělení. „Za hlavní znak uměleckých děl bývá povětšinou (alespoň v odborné právnické veřejnosti) pokládána jejich schopnost působit na estetické cítění vnímajícího člověka.“ (David, 2020, s. 27-28). Zde se dostáváme do složité pozice, jak objektivně posuzovat pocity, které to či ono dílo subjektivně vyvolává, ale je možné se vymezit tím, že vlastností umění zkrátka není „racionální porozumění určitému sdělení o skutečnosti“, naopak „v umění je jeho „sdělením“ již samotný způsob, jakým je umělecké dílo vytvořeno a kterým si jedinečně osvojuje vnější skutečnost a působí tak na lidskou představivost a emoce.“ (David, 2020, s. 30)

Na závěr je podstatné dodat, že umělecká licence se nevztahuje na reklamní účely a je hůře aplikovatelná na filmy, které sledují převážně výdělečné cíle. Na opačné straně spektra může být naopak v některých případech podpořena ještě o zpravodajskou licenci, tedy zvláště pokud se dané dílo potýká s otázkami společenskými a politickými. „Pro účely dokumentárního/publicistického filmu, který např. sleduje spíše informační než estetické cíle, může být taktéž významná argumentace licencí zpravodajskou dle paragrafu 89 Občanského zákoníku.“ (David, 2020, s. 208). Tím je myslím dostatečně zabezpečená i metoda ankety, která se ve většině případů týká právě společenských témat.

3.4 Mýtus GDPR

V roce 2016 bylo v Evropské unii přijato Obecné nařízení o ochraně osobních údajů (známé jako GDPR¹⁴). Tato směrnice byla velmi medializovaná, jelikož významně ovlivnila způsob, jakým mohou fyzické a právnické osoby nakládat s osobními daty. Tato medializace měla i sekundární efekt a jak zmiňuje Ivan David (s 2011-2012), v širší veřejnosti začal převládat mylný názor, že tento evropský právní předpis stanovuje i pravidla pro všeobecnou ochranu osobnosti. David vysvětluje: „Evropské nařízení GDPR poskytuje „pouze“ specifickou veřejnoprávní ochranu

¹⁴ Evropská unie. Nařízení Evropského parlamentu a Rady (EU) 2016/679 ze dne 27. dubna 2016, o ochraně fyzických osob v souvislosti se zpracováním osobních údajů a o volném pohybu těchto údajů a o zrušení směrnice 95/46/ES (obecné nařízení o ochraně osobních údajů) [online]. EUR-Lex [cit. 6.7. 2022]. Dostupné z WWW: <http://eur-lex.europa.eu>

osobním údajů. Osobními údaji se myslí jakékoli informace schopné identifikovat konkrétní fyzickou osobu, přičemž mezi ně může skutečně mimo jiné spadat i audiovizuální záznam takové osoby. Nicméně GDPR se zabývá pouze systematickým zpracováním osobních údajů, které se děje zcela nebo zčásti automatizovně, popř formou zařazování osobních údajů do určitých databází a evidencí.” (David, 2020, s. 211-212) Podstatným závěrem tedy je, že nařízení GDPR nijak nemůže ovlivnit natáčení filmů, tedy pořizování záznamu pod záštitou výše zmíněné umělecké licence, kterou v rámci všeobecné ochrany osobnosti vymezuje Občanský zákoník.

4. Vybrané principy využití anketní metody

V této kapitole se budu věnovat konkrétním příkladům využití ankety a jejího začlenění do struktury vybraných filmových děl. Samotná anketní metoda ob stojí sice jako významotvorný prvek zachycené reality, ale pro film je zásadní ji různými filmovými prostředky podepřít. Pokusím se popsat konkrétní postupy, které tvůrci anketních filmů využívali a některé porovnam s přímou zkušeností režisérky Olgy Malířové Špátové, které vyplynuly z našeho rozhovoru. Nebudu se věnovat celistvé ani systematické analýze vybraných snímků, ale jen specifickým příkladům, z kterých jsem čerpal inspiraci pro svůj film. V závěru této části uvádím své poznatky a reflektuji vlastní zkušenost s metodou ankety.

4.1 Způsob stříhové skladby

Pro anketní film je zásadní jasně čitelná struktura díla a formální přístup, aby si film udržel diváckou pozornost a zpracoval efektivně velký objem mluveného slova a výpovědí. Jedním z nejkompexnějších anketních filmů, u něhož vyčnívá stříhová kompozice, je film *Zpráva o výzkumu veřejného mínění* (r. Rudolf Granec, 1991), který jsem zmínil již v kapitole 2.4. Režisér Granec pracoval s materiálem, z něhož je patrné, že záměrem filmařů nebylo pouhé zdokumentování sociologického průzkumu, ale soustředí se i na estetickou a významovou hodnotu (jako např. když kamera se pomalu přibližuje k mluvící tváři slévače, až nakonec přeostrí na tavící se železo za ním).

Z pohledu stříhové skladby pracuje film s celou řadou výrazových prostředků: anketní výpovědi synchronní i asynchronní, fotografie; hudba a zvukový design; komentář; reportážní momenty a ilustrační záběry. Aby film udržel napětí, má jasnou strukturu: série anketních výpovědí je vždy vložena mezi pasáže, které jsou formálně odlišné. Jedním z takových předělů jsou hudební pasáže¹⁵ stříhané do archivních materiálů a fotografií, skládaných do rytmu hudby. Způsob stříhu se zcela

¹⁵ Ve filmu jsou využité celkem čtyři písně (jejich části): Přejdi Jordán (Helena Vondráčková), Bratříčku zavírej vrátka (Karel Kryl), Křesař (Waldemar Matuška), Modlitba pro Martu (Marta Kubišová).

odlišuje od zbytku filmu – je více dynamický a překvapivý. Zřejmě nejsuggestivnější pasáž je umístěná přesně doprostřed snímku. Píseň Krysař od Waldemara Matušky doprovází záběry na tavící se železnou rudu, rychle po sobě se objevují jednoslovné výňatky odpovědí "strach", "strach", "strach", následované záběry na rozstřílenou fasádu Národního muzea a fotografiemi a záběry z Palachova pohřbu – smutné a plačící tváře, zoufalost. Druhým výrazným formálním postupem je vložení mluveného komentáře, který odkrývá pozadí vzniku daného výzkumu a jeho náležitostí, který doprovází dobové ilustrační a reportážní záběry. Jedná se o jakési "making of" vložené přímo do samotného filmu, které filmu přidává publicistickou rovinu. Oba zvolené formálně odlišné postupy pomáhají udržet diváckou pozornost a zároveň zachovat podstatu anketních výpovědí, které jsou filmem proloženy jako podstatné sdělení celého filmu.

Obrázek č. 7 – Detail na vráscitou tvář jednoho z respondentů filmu Zpráva o výzkumu veřejného mínění (1990)



Olga Malířová Špátová ve filmu *Největší přání 3* (2012) záměrně pracovala s rozpracováním některých postav do mikro příběhů, aby také odlehčila anketní pasáže. „Anketní momenty, kdy jdou za sebou krátké odpovědi, jsou dobré při událostech. A pak jsem chtěla z jednotlivých myšlenek vzlétnout do témat, které se nebudou motat jen okolo jedné odpovědi, ale budou to příběhy filmu. Aby se to z té ankety měnilo v emoce. [...] Ono by bylo únavné založit film jenom na anketní otázce. To může unést nějaká krátká reportáž. Ale u takhle dlouhého filmu to musí

člověk nějak rozvíjet.” (Malířová Špátová, 2022) Vybrané postavy, jako například dirigenta Jakuba Hrůšu, zpěvačku Anetu Langerovou nebo paní kominici, proto zpracovala více plasticky a poskytla jim ve filmu delší stopáž. Dalším postupem, jímž udržovala napětí filmu, bylo skládání kontrastních scén za sebe. „Neonacisti křičí sprostě na gay pride a pak je scéna na vsi, kde vychází prase a mazlí se s ním nějaký chlapec. Neustále vytvářet kontrasty. Umře mladá dívka a pak je malicherná scéna. Jedna věc je, aby to táhlo jako příběh, aby to bylo pořád napínavý. A druhá věc je stavět jednotlivé scény k sobě jako kontrasty.” (tamtéž) Jinde pak ke způsobu stříhové skladby *Největšího přání 3* říká: „Film musí být pořád nový, aby se nevracel zpátky a šlo se kupředu. [...] Takže to bylo nejtěžší - vystavět film v hodině dvacet, aby byl napínavý a zajímal diváka.”

Dalším příkladem ze skupiny formálně propracovaných anketních filmů je snímek *Dějiny na 8* (blíže viz. kapitola 2.4). Režisér Václav Táborský využívá ankety v manipulativním slova smyslu a skrze moderátora Miloše Kopeckého klade otázky související s českou historií, jako by byly současné. Tím své respondenty přivádí do rozpaků a zároveň z nich dostává překvapivě upřímné odpovědi. Film je v úvodu i závěru rámovaný záběry na sochání kamenných hlav, které doprovází komentář o “tvrdých českých palicích, které toho už vydržely hodně”. Osa filmu je však postavená na odlehčeném a satiricky pojatém dějinném výkladu, který provází významné historické letopočty končící číslem 8. Komentář je doprovázen dobovými ilustracemi. V celkové stopáži 11 minut 55 vteřin minut tvoří anketní pasáže dohromady jen 6 minut 55 vteřin a z podstatné většiny je sledujeme v synchronním zvuku za přítomnosti moderátora Kopeckého. Způsob skladby je formálně důkladný. Aby Táborský podpořil absurditu a vyznění některých výpovědí, využívá po každé anketní pasáži opakování výňatků dvou odpovědí: „Já sdílím názory svého švagra, protože se báječně doplňujeme” a „Je to tak rovněž tak”. Film je zábavnou formální hříčkou, která vypovídá o tragickém osudu českého národa. S anketou je nakládáno jako s prvořadým výrazovým prostředkem, který dodržuje stanovenou strukturu a zaujímá ve filmu pevné místo.

Pro všechny zmíněné filmy platí, že vědomě nakládají s anketními pasážemi tak, aby neustále udržovaly divákovu pozornost. Granec rozměňuje odpovědi hudebními pasážemi a komentářem, Tábořský téměř polovinu filmu věnuje výkladovému komentáři a repetitivností podporuje grotesknost jinak složitého tématu. Špátová Malířová důsledně vkládá příběhové sekvence, které v divákovi probouzejí různé emoce.

4.2 Práce s výpovědí

Výpovědi tvoří nosnou část informace a postojů filmu a je možné z nich postupně vybudovat i autorský názor. Někdy je tvůrci používají v kontaktním zvuku, jindy se vzájemně obohacují s obrazem v asynchronu. Pro výsledný střih je podstatný výběr respondentů a jejich odpovědí (či jednotlivých částí), prostor a čas, ve kterých se výpovědi objevují a způsob, jakým jsou natočené. Kromě obsahu mluveného slova totiž svou roli hraje i to, co obraz během výpovědi zachycuje. Gesta, mimika, pohledy, scéna a koneckonců i mlčení nebo odmítnutí odpovědi¹⁶. Typické pro práci s výpověďmi je, že způsob jejich skladby narušuje chronologičnost i vázání na konkrétní situace. Tím pádem je s výpovědí často nakládáno mimo kontext a souvislost.

Olga Sommerová se v krátkometrážním filmu *Máte rádi Smetanu?* (1989) volně pohybuje mezi různými respondenty v jejich přirozeném prostředí. Různorodá prostředí, ve kterých výpovědi zaznívají, dodávají filmu dynamiku a je patrné, že jejich výběr byl předem promyšlený, aby vytvořil co nejzajímavější mozaiku odkazující k české kultuře (koncerty, divadlo, ale i hospoda). Herci v divadle zkouší Prodanou nevěstu, divadelníci se snaží prosadit svoji adaptaci stejné opery, hudebník Michal Kocáb je ve svém bytě či dirigent Charles Mackerras zkouší *Mou vlast* v Kongersovém centru. Naopak kamera jen párkrát "odchytává" kolemjdoucí na ulici. Hned v prvním záběru vstupuje do obrazu moderátor k partnerské dvojici stojící na nábřeží v Praze a vyrušuje je slovy „My tady děláme takovou anketu. Máte

¹⁶ Nevýřčená odpověď, která vydá za tisíc slov, najdeme ve snímku *Největší přání 2* (1990). V závěrečné scéně ze zásahu na Národní třídě 17. listopadu přistupuje moderátor k policistům v kordonu a ptá se "Jaké je vaše největší přání?" Nikdo neodpovídá.

rádi Smetanu?“. Podruhé režisérka odchytne mladého muže na Karlově mostě, jehož hloubavá odpověď je v přímém kontrastu s nahodilostí celé situace. Sommerová tímto způsobem pracuje s růzností výpovědí velmi hravě, což dokládá i scéna z hospody, kdy se kamera s moderátorem otáčí na hospodskou kapelu a ptá se na ústřední otázku filmu. Odpovědí mu je melodie Bedřicha Smetany, kterou si notuje celé osazenstvo u piva. Sommerová vede rozhovory i v jedinečných situacích – Vladimír Merta ji odpovídá přímo z pódia, pod kterým čeká na jeho koncert zástup posluchačů. Jindy se soustředí na vybudování situace, jako například při hudební zkoušce posluchačů konzervatoře, které sleduje i při příchodu a odchodu a které nechává promluvit pouze mimo obraz, zatímco kamera studuje jejich soustředěné výrazy potýkající se s Smetanovou partiturou. Evidentní je, že režisérka k většině postav přistoupila i s doplňujícími dotazy, díky nimž mohla prohloubit myšlenky ve filmu. Anketní výpověď, která není rozvinutá, přestane být v určité chvíli zajímavá.

Obrázek č. 8 - Vladimír Merta odpovídá na otázky přímo na pódiu před diváky



Koláž prostředí je jedním z funkčních principů, jak pracovat s pestroostí výpovědí. Obrazově divák dostává stále nový impuls. Olga Malířová Špátová komentuje nutnost pestré volby prostředí pro svůj film takto: „Celý film je kombinace živých situací s talking heads, které jsou samy v situacích. Všichni jsou v autentických prostředích. [...] Prostředí byla ohromně vděčná pro film. Na Ruzyni ve tmě, ve vězení na Štědrý den, v kostele na Velikonoce u Salvátora s panem Halíkem. Na vsi jezdí holka na koni, která miluje přírodu. Všechno bylo ohromně

vizuální." S výběrem prostředí přímo souvisí i volba respondentů. Pokud nejsou předem domluveni, lze předpokládat, jaký typ lidí se bude pohybovat na daném místě.

Jan Špáta ve filmu *Největší přání* (1964) velmi podstatně pracuje s výpovědí mimo obraz, kterou doprovází reportážní situace. Ve filmu dokonce převažují výpovědi v asynchronu nad synchronními výpověďmi. Kupříkladu když (tak co?) dívka recituje před publikem báseň, tak následné odpovědi týkající se lásky a přátelství jsou doprovázené záběry na zamilované páry na lodičkách, na lavičkách u vody a podpořeny silným hudebním motivem. Jindy výpovědi mimo obraz ilustruje příslušným prostředím – procházíme se po chodbě internátu, vidíme práci na hornickém učilišti, slévárnách či bezprizorní mládež v paláci Lucerna, která se schovává před kamerou. Každá ta část je svým způsobem mikro reportáží z daného prostředí podpořená i sugestivním snímáním kamery, která občas připomíná pohled první osoby.

Film *Vlak do dospělosti* (1989) natáčel režisér Fero Fenič s branci, kteří odjíždějí na vojnu. Martin Štoll (2016) tento film tematicky i inspirací řadí k snímku *Je lehké být mladý?* (1986) lotyšského filmaře Jurise Podniekse, který podle něj pomohl k "opětovnému boomu publicistických anket stejně jako žánru film-anketa, který našel největší uplatnění právě v rámci společenských témat." (Štoll, 2016, s. 143). *Vlak do dospělosti* byl natočený před revolucí, přesto již nahlas zpochybňoval a kritizoval určitý aspekt celého systému. Nejvýraznější anketní pasáž se odehrává přímo ve vlaku a kombinuje reportážní situaci s výpověďmi. Hlasy mladých mužů vyjadřují své nejistoty a obavy z nastávajícího období na vojně, zatímco v obraze sledujem záběry na jednotlivce, kteří ve vlaku osamoceně a trochu vystrašeně sedí. Tyto výpovědi pak Fenič kombinuje se zpěvem ve vagónech.. Zvolený způsob umožňuje volně nakládat s mluveným slovem a přiřazovat k němu libovolné obrazy, které jej podporují. Při pohledu na sedícího muže slyšíme názory, které ho charakterizují, hlas však nemusí patřit přímo jemu. Z výpovědí mimo obraz postupně přecházíme volně do synchronu a opět zpět do asynchronu. Místy režisér volí pro silnější témata smutku, kritiky a deziluze právě kontaktní výpověď. Na této

pasáži je vidět, že způsob využití výpovědi koreluje i s její vážností či zamýšleným efektem na diváka. Nutně neplatí, že musíme silná sdělení ukázat v synchronu. Často je jejich intenzita podpořená právě obrazem, který výpověď doprovází. Zmiňovaná pasáž končí stříháním vlasů, do které jeden hlas říká: „Mým odchodem na vojnu definitivně končí moje dětství a mládí.“ V detailním záběru padají vlasy na zem a v zápětí před námi stojí nový člověk – muž.

4.3 Kdo klade otázky?

Jedním ze základních principů anketních filmů je přítomnost otázky a s ní spojená přítomnost tazatele, ať už aktivně, nebo pasivně. Moderátor může ovlivňovat názorovou pozici samotného filmu, stává se postavou filmu a skrze pokládané otázky může vnést do filmu názor autora.

V kapitole 2.3 jsem blíže popsal snímek *Proč?*, který v roce 1964 uvedli Evald Schorm a Jan Špáta jako svůj první společně režírovaný film. Reportér Pavel Tumlíř, toho času zaměstnanec Československého rozhlasu, klade otázky nejrozličnějším respondentům v nejrozličnějších prostředích. Anketní otázky se točí okolo tématu, proč mladí lidé nechtějí mít děti a jak by se to dalo zlepšit. Pozoruhodný je však způsob, jak rozhovory rozvíjí a průběžně odpovědi hodnotí. „Závidí vám kamarádky?“, „Opravdu se toho nebojíte?“ „Na děti by si měli udělat čas, nemyslíte?“, „400 Kčs měsíčně, to je hodně, že?“. Přestože jsou ve filmu také pasáže, kdy otázky nezazní a výpověď posloucháme mimo obraz, postava reportéra je zde dominantní a určuje vyznění celého snímku - kolikrát je moderátor téměř natlačený na respondenty, v jednom okamžiku se dokonce pokusí zastavit zatáhnout za rukáv odcházející paní, která nechce odpovídat na kameru.

Obrázek č. 9 - Reportér Pavel Tumlíř chytá odcházející paní za rukáv ve filmu *Proč?* (1963)



Podobně hodnotící způsob se dostal i do anketní pasáže filmu *Inzerát* (1968) režiséra Jindřicha Fajstla. Zde se moderátor ptá, jaký trest zasluhuje matka, která utopila své miminko. Na jednu z odpovědí, která se týká trestu smrti, moderátor odpovídá: „Mě trochu zdrcuje, s jakým úsměvem tady mluvíte o trestu smrti.“ Vytváří hodnotící soud nad právě pronesenou odpovědí, a tím poměrně jasně vymezuje svoji pozici před divákem.

Jiný přístup volil ve filmu *Největší přání* (1964) Jan Špála, který moderátora využil jako aktivního průvodce reportážními situacemi. Titulková pasáž a úvodní scéna v podobě vystoupení Pavla Bobka a kapely FAPS (orchestr Fakulty architektury a pozemního stavitelství) nás zavede do prostředí maturitního plesu v pražském Velkém sále Lucerny, na který spěchají jeho návštěvníci. Vystoupení končí potleskem a mezi tleskající a udýchané tanečnice se v tu chvíli zpoza kamery vynoří mikrofon a do záběru vstoupí moderátor kladoucí otázku „Jaké je vaše největší přání?“ V závěru filmu je moderátor jako aktivní strůjce situace, když se na řetízkovém kolotoči chytá jedné z návštěvnic a klade stejnou otázku. Její odpověď „Abyste mě už pustil,“ uzavírá celý film před finální sekvencí.

Obrázek č. 10 - Moderátor ve filmu *Největší přání* (1964) se chytá paní na řetízkovém kolotoči, aby ji položil otázku



Existují však případy, kdy otázky pokládá hlas zpoza kamery, bez moderátora. Václav Táborský v jednom z prvních československých anketních filmů *Zablácené stopy* (1963) sice nechává zaznít kladené otázky, ale v drtivé většině jsou záběry rámované jako detaily na tváře a moderátor se až na jednu výjimku ve filmu neobjeví. Autorský pohled do tohoto filmu režisér vložil skrze komentář, který je také svým druhem výpovědí. V tomto případě se jedná o ironizující kontrasty komentáře a obrazu (záběr na zazděné dveře hostince komentuje věta "Jinde ohromují bohatým společenským životem.") a uvedení konkrétního místa, které vždy předchází anketní pasáži. S podobným principem střídání komentáře pracuje i italský snímek *Futura* (2021), ve kterém všechny otázky padají zpoza kamery a komentář vysvětluje okolnosti natáčení filmu.

4.4 Vlastní poznatky při tvorbě bakalářského filmu

Při tvorbě bakalářského filmu jsem výše popsané principy často řešil a vztahoval se k nim vlastním tvůrčím přístupem. Výsledný film má 21 minut a je tematicky rozdělen do tří částí. V první části se divák seznamuje s různorodostí a mnohostí názorů, které se vymezují proti pandemii nebo způsobu jejího řešení

českou vládou. V této části také exponuji svoji postavu jako reportéra a ve výpovědích se tematicky střetávám s odlišnými názory lidí. Druhá část se věnuje příčině, která tkví v slábnoucí důvěře ve vládnoucí moc a volené zástupce lidu. Nechávám více promlouvat reportážní momenty, výpovědi zaznívají spíše mimo obraz, aby vynikly situace, které do filmu vnáší významovou mnohohvrstevnatost. Třetí část se ptá na po svobodě člověka a její ceně. Ve třetí třetině měním svoji perspektivu a pohledem odstupuji natolik, že se již k metodě ankety nevrátím vůbec a film graduje záběry na agresivně protestující dav, který se mění v pohled na tiché kříže za zemřelé v důsledku covidové nákazy, následované němými tvářemi protestujících. Film je proložený opakujícím se hudebním minimalistickým motivem, který poskytuje divákovi dostatečný oddech mezi tokem mluveného slova a akcentuje některé výpovědi. Tento motiv se vrací přibližně každé čtyři minuty s výjimkou poslední části.

Pro práci s aktivní postavou reportéra jsem se rozhodl z důvodu většího rozlišení názorového spektra mezi mnou, jako autorem, a subjektem mého zájmu, tedy protestujícím davem. V průběhu střihu jsme využili materiál, kde s postavou pracujeme a postupně ji obnažujeme. Někdy se reportér objevuje před kamerou, jindy padají otázky jen zpoza kamery. Jeho vývoj je patrný právě v otázkách, které se postupně "změkčují" a na konci se dostávají k té nejpodstatnější. Škála otázek tak zahrnuje vymezující se otázky: „Víte, že každých 7 minut zemře u nás na covid člověk?“, zobecňující „Máte z něčeho strach?“ až po hodnotovou otázku „Co pro vás znamená svoboda?“ Dramaturgická linka reportéra ilustruje postupné autorské znejistění v názorovém odsouzení druhé strany, které jsem během natáčení sám prožíval. Zároveň postupně dochází k jádru celého filmu, kterým je otázka svobody.

Obrázek č. 11 - Expozice postavy reportéra ve filmu *Hlas lidu* (2022)



Podobně jako u některých zmíněných příkladů se snažím do filmu vnést i různé způsoby práce s výpovědí. V jedné pasáži vrstvím zvukově výpovědi na sebe, aby vznikl zmatený babylon hlasů, jemuž není rozumět. Jindy nechám zaznít otázku položenou v jedné situaci, nicméně odpověď na ni zazní padá až v dalším obraze. Výpověď, ve které se zatýkaného muže ptám, co pro něj znamená svoboda, plynule bez stříhu přechází do reportážní situace, kdy ho odvádí policie. Film nenabízí pestrost prostředí jako jiné mozaikovitě anketní filmy, protože se odehrává vždy v podobném čase a na stejných místech. Tato rovina mu chybí a musí se spolehnout jen na různorodost výpovědí a jejich autenticitu a emoci v daných situacích. „On je trend, že mluvící hlava, nebo-li talking head, není tak filmová. Já si to nemyslím. Já myslím, že když mluvící hlava – člověk – reaguje nečekaně na otázku někde na ulici, tak je to úžasně autentické. To by vám žádný herec nezahrál. Takže proto jsou pro mě občas mluvící hlavy, a tuplem v tomto mém filmu, krásné, protože emoce v člověku je nádherná. “ dokládá Malířová Špátová (2022).

Tematicky jsme výpovědi nejdříve rozřadili do 17 kategorií, které vyjadřovaly jejich obsah – nedůvěra, politická konspirace, očkování, svoboda apod. Ze vzniklého přepisu jsme je pak k sobě skládali tak, aby naplňovaly zmíněné tři tematické části filmu.

Co se estetiky záběrů týká, velmi mě oslovil způsob "vlastního pohledu", který v několika záběrech aplikuje Jan Špáta (narozdíl od "skryté kamery" ve filmu *Dějiny na 8*). Ve filmu subjektivním záběrům nechávám prostor, aby byl divák zúčastněným aktérem. Autenticita zachyceného momentu podle mého ovlivňuje celkové vyznění filmu a posouvá jej za hranice publicisticky postavené na nasbíraných odpovědích na demonstracích. Kamera je v davu mezi lidmi, prosmýká se, až na výjimky nevyhledává odstup, naopak se někdy k respondentům dokonce naklání. Dávám prostor nahodilým situacím, nečekaným zvrátům a prchavým okamžikům. Film tak zůstává sevřený v daném prostředí a nenabízí příliš odstup. Vytváří téměř klaustrofobickou pseudorealitu a je také protikladem pro mediální obraz těchto demonstrací a jejich účastníků, kteří jsou zpravidla vyobrazení jako dav skandující hesla a kterým v mediálním diskurzu chybí přiblížení se a snaha o pochopení.

ZÁVĚR

Anketní film je filmové dílo, které do své struktury začleňuje anketu jako jeden z výrazových prostředků. I přes to že se často vymezuje anketa jako nefilmový princip, pokusil jsem se v této práci ukázat, že volbou vhodných výrazových prostředků lze její filmovost vyzdvihnout až do estetické a významotvorné roviny. Je také nepřehlédnutelné, že ve vývoji dokumentárního filmu zaujímá silné postavení a mnoho filmových tvůrců ji ve své tvorbě aktivně využívalo. Jedním z omezení je však její významový limit – pokud není autor dostatečně přesvědčivý ve svém názoru, může zůstat anketní film plochý a bez ambicí hodnotit filmovou pravdu, kterou nabízí.

Ukázalo se, jak zásadní bylo pro vývoj ankety jakožto výrazového prostředku celkové společenské a technologické podhoubí. To se projevilo i v Československu 60. let, kdy se anketa stala jedním z předních tvůrčích postupů, po němž sáhlo spousta filmařů. Její vzestup kopíroval celospolečenské uvolnění, které definoval zájem o člověka a sociologii obecně. Po okupaci v roce 1968 došlo k velkému úpadku a tehdy se anketa přesunula spíše na televizní obrazovky. V další vlně byla hojně využívána na přelomu 80. a 90. let spolu s politickými změnami, které se v naší zemi odehrály. Dnes se v tuzemských dokumentárních filmech spíše neobjevuje, ale jistým signálem dalšího návratu můžou být evropské filmy z poslední doby, které s tímto principem pracují. V mé práci jsem se snažil naznačit, že výskyt ankety v dokumentárním filmu může souviset i s hlubšími posuny a změny ve společnosti a nebojím se tvrdit, že do takového období momentálně vstupujeme. Dnes je sice anketa jako metoda okoukaná, ale její přednost ve sběru autentických názorů, které je možné zobecnit v autorský postoj, je stále aktuální a pro postihnutí některých zásadních společenských témat snad i nenahraditelná. Téma naší generace je nejistá budoucnost, nedůvěra v současný establishment a nejistota plynoucí z možného katastrofického vývoje spojeného klimatickými změnami.

Anketní film jsem v práci definoval mj. tak , že mu jde o přesvědčivost, nikoli klasifikaci nasbíraných odpovědí. Nabízí možnost, jak do filmu skrze větší objem různorodých promluv, vnést autorský názor. Toho může docílit využitím nejrůznějších formálních postupů, které předkládám nad rámec základních nástrojů jako výběr respondentů, způsob kladení otázek a následná selekce výpovědí při střihu. V práci jsem se blíže soustředil na tři oblasti, které považuji při tvorbě anketního filmu za podstatné – strukturovaná střihová skladba, práce s výpovědí a přítomnost otázky. Film, a to platí i pro ten anketní, “musí být pořád nový”, jak mi řekla v rozhovoru Olga Malířová Špátová. Na vybraných příkladech jsem tedy ukázal, jak tvůrci pracovali se způsobem struktury tak, aby film unesl své sdělení i přes opakující se anketní pasáže. Moderátor, reportér nebo jen autor kladoucí otázky zpoza kamery je podstatou součástí filmu a sdílí tentýž filmový prostor a čas jako ostatní aktéři. Kromě toho, že aktivně vstupuje do děje, může skrze pokládané otázky vnášet do filmu vlastní postoj. A konečně, vědomou prací s výpovědí a mluvící hlavou, například výpovědí mimo obraz, kombinováním či vrstvením různorodých respondentů nebo situováním výpovědí do zajímavých prostředí lze docílit působivého efektu, který jinak mluvící hlavy v dokumentárním filmu nenabízejí. Mnohost a opakování stále stejného principu, který zvládne unést různá témata, stojí podle mého zjištění v jádru anketní metody využití ve filmu. Podstatné je, aby byl režisér svým, je vůči svým subjektům maximálně všímavý a dával prostor nejen slovům, ale i dění okolo. Zmíněné filmové postupy jsem také reflektoval ve vztahu ke svému bakalářskému filmu *Hlas lidu*, který bych po prozkoumání celé této oblasti do kategorie anketních filmů zařadil.

Po podrobnějším srovnání legislativních zásad jsem se v příslušné kapitole věnoval tomu, zda je ve všech případech nutné mít podepsaný souhlas člověka, s kterým byl natočený anketní rozhovor. V této kapitole jsem se pokusil argumenty a věcnými citacemi zákona doložit, že při využití anketní metody během natáčení, zvláště pokud se týká společenských či politických témat, není ze strany tvůrců nutné získat od respondentů podepsaný souhlas s pořízením a dalším nakládáním podobizny. Dalším podstatným závěrem, který v práci také uvádím je, že nařízení

GDPR nijak nemůže ovlivnit natáčení filmů, tedy pořizování záznamu pod záštitou výše zmíněné umělecké licence, kterou v rámci všeobecné ochrany osobnosti vymezuje Občanský zákoník.

Závažnou oblastí i nadále zůstává etická rovina využití pořízeného záznamu, které jsem se nemohl v rámci rozsahu této práce věnovat a byla by vhodným rozšířením celého tématu. Způsob, jakým je anketní film tvořený, totiž vybízí k manipulaci a významu odpovědí a kontextů ve střížně k dosažení autorského (uměleckého) sdělení. Jakou odpovědnost má ve střížně autor vůči těm, kteří se před kamerou otevřeli ve svých názorech?

Fenomén anketních filmů má z mého pohledu před sebou ještě budoucnost. Možná opravdu záleží na době a tématech, které společnost bude řešit a také divácké ochotě se na podobné filmy dívat. Ztotožňuji se proto s odpovědí Olgy Malířové Špátové na moji otázku, zda má v dnešní době anketní film a jemu blízký způsob natáčení v dokumentární tvorbě místo: „Já bych se nebránila vůbec ničemu. I když říkáte, že tato forma není moderní, tak když ji udělá člověk moderním snovým pohledem, tak je to důležité. Jednou otázkou člověk zjistí hodně o lidech, to je silné. Zeptat se paní Pačesové, která tamhle v dálce čese jablka a pak se zeptat pána na poště a pak Babiše. To je neuvěřitelně silné sociologicky i filmařsky. Já myslím, že je dobré se ničemu nezavírat. Mně nepřijde nic staré, pokud to člověk dělá novým, odvážným očima (Malířová Špátová, 2022).“

SUMMARY

In this bachelor thesis, I examined the phenomena of a poll as a mean of expression in documentary films. Looking back to the history, especially to the 1960's, it is clear that this principle was part of a strong tendency of *cinéma vérité* and it also had a very determining impact on documentary film-makers in Czechoslovakia. The aim of this work was to look into some of the examples, how the poll has been used in documentary films and try to describe its main advantages and obstacles. Through this I described three main areas, which have effect on the overall voice of the film when using the poll. First of all it is the structure and order, which needs to be enhanced. Secondly, it is the way how creatively and innovatively can film-makers work with the talking heads and finally it is the position of the author's opinion through the questions that appear in the film. Apart from that, I also looked into the main law principles to argue, that one can use footage of another person who was in front of the camera without a written and signed consent. Under certain circumstances, it is defensible within the actual Czech law system. Using my own bachelor film *Hlas lidu* as one of the examples, I also incorporated some of the findings and obstacles of my own experience with a poll in documentary film. I suggest that this topic could be developed on the theme of ethics, as there was no more space for that in this work.

ZDROJE

Literatura

BARTOŇ, Michal, 2010. *Svoboda projevu: principy, garance, meze*. Praha: Leges, Teoretik. ISBN 978-80-87212-42-4.

DAVID, Ivan, 2020. *Filmové právo: autorskoprávní perspektiva*. Druhé, aktualizované a doplněné vydání. Praha: Nová beseda. ISBN 978-80-88383-20-8.

EFFENBERGER, Vratislav, 1969. *Státem řízený underground*. In: ULVER, Stanislav (ed.). *Film a doba. Antologie z textů z let 1962-1970*. 1. Vyd. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, s. 278-292

GAUTHIER, Guy, 2004. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění; přel. Ladislav Šerý (Le Documentaire un autre Cinéma, 2003)

GEIST, Bohumil, 1993. *Sociologický slovník*. Praha: Victoria Publishing. ISBN 80-85605-28-7.

HÁDKOVÁ, Jana, 1993. *Mýtus cinéma-vérité v českém dokumentu první půle 60. let*. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let. Konference Praha 21.-22. března 1991*. Praha: NFA.

HÁDKOVÁ, Jana – BRDEČKOVÁ, Tereza, 1991. *Jan Špáta. Dívej se dolů*. Praha: Český filmový ústav.

JIREČ, Jaromil, 1965. *Vlna pravdy ve filmu*. In: ULVER, Stanislav (ed.). *Film a doba. Antologie z textů z let 1962-1970*. 1. Vyd. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, s. 61-62.

KOPANĚVOVÁ, Galina, 1963. *Proč film-pravda*. In: ULVER, Stanislav (ed.). *Film a doba. Antologie z textů z let 1962-1970*. 1. Vyd. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, s. 34-40.

NAVRÁTIL, Antonín, 2002. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění.

NAVRÁTIL, Antonín, 1985. *Přehled vývoje dokumentárního filmu v Československu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

NAVRÁTIL, Antonín, 1957. *K člověku, k životu! Po konferenci Dokumentárního filmu.* Film a doba, roč. 3, č. 11, s. 750-752.

NAVRÁTIL, Antonín, 1993. *Občanská, morální a tvůrčí renesance dokumentárního filmu.* In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let. Konference Praha 21.-22. března 1991.* Praha: NFA.

NICHOLS, Bill, 2010. *Úvod do dokumentárního filmu.* Vyd. 1. Praha: Namu. ISBN 978-80-7331-181-0

OSVALDOVÁ, Barbora a Jan HALADA, 2007. *Praktická encyklopedie žurnalistiky a marketingové komunikace.* 3., rozš. vyd. Praha: Libri. ISBN 978-80-7277-266-7.

PETRUSEK, Miloslav, Hana MAŘÍKOVÁ a Alena VODÁKOVÁ, 1996. *Velký sociologický slovník.* Praha: Karolinum. ISBN isbn80-7184-164-1.

SVOBODA, Jan, 1993. *Některé souvislosti českého nového filmu 60. Let.,* In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let. Konference Praha 21.-22. března 1991.* Praha: NFA.

ŠPÁTA, Jan – ŠTOLL, Martin, 2002. *Okamžiky radosti.* Praha: Malá Skála.

ŠTOLL, Martin, 2007. *Jan Špáta.* Praha: Malá Skála.

ŠTOLL, Martin, 2014. *Do you Like Smetana? Movie Poll as a Direct Diagnostic Tool of National Identity.* In: VYMĚTALOVÁ, Karla - JIRÁSEK, Zdeněk. *Historization of Central Europe.* 1 vyd. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Ústav historických věd. s. 283-296. ISBN 978-80-7510-098-6.

ŠTOLL, Martin, 2008. *Hodokvas autenticity v českém dokumentárním filmu,* in *Pražské jaro 1968,* Praha: Literární akademie.

ŠTOLL, Martin, 2014. *Sociální témata ve filmovém dokumentu - zrcadlo nastavené normalizací.* In *Film a Dějiny 4,* Praha: Casablanca.

ŠTOLL, Martin, 2016. *"Dýchej!" aneb odkaz "podvratné kamery" v dokumentárním filmu země východního bloku.* In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny. 5, Perestrojka/přestavba.* 1 vyd. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2016, s. 138-152. ISBN 978-80-87912-51-5.

TÁBORSKÝ, Václav, 2000. Paměti točomana. Veselé historky českého filmaře doma a v cizině. Praha: HAK – Humor a kvalita.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, 2011. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-207-7.

YU, Chang-Min Yu, 2017. *Ciné-méta-vérité: Le Joli Mai and the Politics of Fictionality*. Savannah College of Art and Design: The Cine-Files.

Elektronické zdroje

GARCIA, Lawrence. Futura offers a vivid COVID-era portrait of Italy's youth. *AV Club* [online]. 2022 [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: <https://www.avclub.com/futura-offers-a-vivid-covid-era-portrait-of-italy-s-you-1848406156>

JANEČEK, Vít. Dramatika mluvící hlavy. *Dok.Revue* [online]. 2014 [cit. 2022-07-12]. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/aktualne/dramatika-mluvici-hlavy>

LIU, Rebecca. 'We wanted to create a record': the three Italian directors capturing the feelings of Gen Z. *The Guardian* [online]. 2022 [cit. 2022-07-20]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2022/jul/12/futura-alice-rohrwacher-pietro-marcello-francesco-munzi>

Film sociologický. *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR [cit. 2022-08-01]. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Film_sociologick%C3%BD

Alice Rohrwacher, Pietro Marcello a Francesco Munzi. In: Youtube [online]. 29.09.2021 [cit. 2022-07-25]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BU7Y48d0SI4>. Kanál uživatele Film at Lincoln Center.

Ústní sdělení

MALÍŘOVÁ ŠPÁTOVÁ, Olga, filmová režisérka [ústní sdělení]. Praha, 28. 7. 2022

Periodika

CERVONI, Albert, 1962. *Od nové vlny k filmu-pravdě*. Film a doba, roč. 8, č. 7, s. 372.

Akademické práce

MAKOVIČKA, Petr, 1994. *Vývoj ankety jako svébytného útvaru dokumentární tvorby*. Praha: Akademie múzických umění. Filmová a televizní fakulta, rukopis.

REIF, Oskar, 1986. *Podoby Jiřího Papouška*. Praha: Akademie múzických umění. Filmová a televizní fakulta, rukopis.

PAPEŽOVÁ, Miroslava, 2015. *Proč? Analýza formátu filmu-anketa jako sociologického přístupu v československém dokumentárním filmu v 60. letech*. Brno: Masarykova univerzita: Filosofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury, rukopis

Citované filmy

A – Zahraničí

Bytové problémy (*Housing problems*, Arthur Elton, Edgar Anstey, Velká Británie, 1935)

C'mon C'mon (Mike Mills, USA, 2021)

Film z Balkónu (*Balkonowy Film*, Paweł Łoziński, Polsko, 2021)

Futura (Alice Rohrwacher, Pietro Marcello, Francesco Munzi, Itálie, 2021)

Hovory o lásce (*Comizi d'amore*, Pier Paolo Pasolini, Itálie, 1964)

Je lehké být mladý? (*Legko li byt molodym?*, Juris Podnieks, SSSR, 1986)

Kronika jednoho léta (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, Francie, 1961)

Pařížský máj (*Le Joli Mai*, Chris Marker, Pierre Lhomme, Francie, 1963)

Primárky (*Primary*, Richard Drew, USA 1960)

B – Česko (Československo)

Budoucnost (Josef Havran, Československo, 1989)

Máte rádi smetanu? (Olga Sommerová, Československo, 1989)

Moravská hellas (Karel Vachek, Československo, 1964)

Největší přání (Jan Špáta, Československo, 1964)

Největší přání 2 (Jan Špáta, Československo, 1990)

Největší přání 3 (Olga Malířová Špátová, Česko, 2012)

Nesvéprávní (Vladislav Kvasnička, Československo, 1994)

Odsun (Vladislav Kvasnička, Československo, 1990)

Proč? (Evald Schorm, Jan Špáta, Československo, 1963)

Slovo mají zemědělci (Václav Táborský, Československo, 1961)

Vlak do dospělosti (Fero Fenič, Československo, 1989)

Zapovězená láska (Vladislav Kvasnička, Československo, 1990)

Zrcadlení (Evald Schorm, Československo, 1965)

PŘÍLOHY

Příloha č. 1 Rozhovor s Olgou Malířovou Špátovou, 28. 7. 2022

Váš film Největší přání 3 jako jeden z mála po roce 2000 využívá metodu ankety. Proč myslíte, že tomu tak je? Proč je to tak osamocený jev?

Otázka na "největší přání" vede k zamyšlení po smyslu života a je silné sledovat reakci lidí všech možných vrstev nebo různých politických a občanských smýšlení na jednu otázku v tu danou chvíli. Ale je to něco, co se nedělá. On je trend, že mluvící hlava, nebo-li talking head, není tak filmová. Já si to nemyslím. Já myslím, že když mluvící hlava – člověk – reaguje nečekaně na otázku někde na ulici, tak je to úžasně autentické. To by vám žádný herec nezahrál. Takže proto jsou pro mě občas mluvící hlavy, a tuplem v tomto mém filmu, krásné, protože emoce v člověku je nádherná. Trend šel jiným směrem a říká se: Točte hlavně v situacích, filmově a žádné mluvící hlavy". Ale já jsem se rozhodla, že se nechci v životě nikdy ničemu vyhýbat, žádné formě. Takže i mluvící hlavy jsou pro mě vyjadřovacím prostředkem, stejně jako situace jako takové. Nebo hudební scény, kde se vyjadřuju jen hudbou a zvukem. Je to škoda, protože tahle forma je velice silná. Na jednu otázku odpoví řada lidí a vy si z toho můžete tak sociologicky udělat obrázek o člověku a vůbec o současné době. Tenkrát s tím "největším přáním", otázkou po smyslu života, přišel v roce 1964 můj táta. I v dalším filmu v roce 1989 byl totalitní režim. Lidi žili jako ve vězení, i tak často reagovali odvážně. Nebyla to jen touha po lásce nebo najít svoje místo na slunci, ale byla tam i velká odvaha politická. V té jedné otázce se může skrývat moc postojů k životu a to je na tom vzrušující.

Vy jste natočila Největší přání 3, když už jsme žili ve svobodné zemi. Dostala byste se k tomu, kdyby předchozí filmy vašeho otce neexistovaly?

Ona to byla kombinace. Můj táta mě k tomu navedl v době, kdy už netočil. Říkal mi: Jednou, za další generaci, bys měla pokračovat. Byla to doba krásná svobodou. Začala vyrůstat generace, která už neví, co je žít v útlaku. Generace narozená okolo roku 89'. Já jsem narozená 84', takže se mě to taky týkalo. Je to deset let starý film. Cítili jsme ale, že zároveň začíná být příliš mnoho možností, lidi nevědí, jak se rozhodovat, ve vztazích začínají být zmatení, jsou single, mění se role muže a ženy. Nám s producentem Adamem Polákem přišlo, že ta anketní otázka bude pro tuhle svobodnou generaci ohromně silná. Já to natáčení milovala, protože mě zajímalo, kdo jsme a co jsme za generaci. Jací jsme - jestli jsme odvážní, dokážeme se za něco postavit a bojovat jako generace předchozí. V té jedné otázce se vlastně skrývalo všechno. Když se zeptáte dvou zamilovaných na Petříně, tak vám odpoví jinak než neonacisti, kteří sprostě vykřikují proti homosexuálům a křesťanům na demonstracích. A jinak odpoví začínající herci hlásící se na školu a toužící po kariéře. Jinak lidi ve vězení, intelektuálové a lidi prostší. A z toho já jsem chtěla složit zprávu o mladém člověku jako takovém.

Jakou jste měli přípravu k filmu?

Já si pamatuji, jak bylo těžké dát dohromady všechny ty sociální vrstvy a různé skupiny lidí, aby to bylo pestrobarevné. Chodili jsme do věznic a do škol, za Tomášem Halíkem kvůli lidem, kteří se připravují ke křtu, nebo na různé události. Já jsem začala točit v roce 2009 - 17. Listopadu na výročí 20. let od demonstrace na Národní třídě. Tam najednou vidíte zajímavé kluky, kteří jsou angažovaní, tak za nimi jdete do školy. Pak jsem byla ve spojení s učiteli a ti mi doporučovali další žáky. My jsme ten film točili tři roky, protože jsme dlouho hledali lidi. Aby to byli typičtí zástupci jednotlivých témat a zároveň jsem chtěla, aby to byli lidi jenom do 30 let. Byli tam lidi nemocní i holka, která byla nemocná rakovinou a umírala – dotyk nespravedlnosti osudu, když odchází mladý člověk. Najednou jsou hodnoty úplně jiné, než u někoho, kdo chce dělat kariéru. Dlouho jsme stříhali, protože jak je to různorodé, tak nemáte příběh. Příběh je ten mladý člověk. Střih není tradiční, je to taková mozaika.

K tomu bych se rád dostal, ale zaujalo mě, že jste si dala omezení na výběr lidí jen do 30 let. Ještě tam bylo nějaké podobné omezení při výběru respondentů?

Pak jsem neměla žádná omezení. Naopak jsem si přála jít do extrémů. Když točíte neonacisty, tak tam panuje velký strach. A pamatuju si, že to byl pro mě, za těch 20 let, co točím filmy, opravdu velký strach, když jsme točili s neonacisty. Bylo to na demonstraci v Brně, kde oni šli proti Romům. Třeba mladí komunisté také nebyli lehcí, protože se báli, že je zesměšním. Ale já se snažila v tom filmu nijak neubližovat. Vždycky se snažím jednotlivé názory stavět v kontrastu k sobě. Buď se ty názory potvrzují nebo se staví v kontrastu k sobě. V tom si člověk uvědomí hodnoty a pestrobarevnost života.

Jak dlouho jste film natáčeli a jak dlouho stříhali?

Myslím, že dva roky se točilo a třetí rok stříhalo. V tý střížně jsme s střihačem Jakubem Vovsem byli určitě půl roku průběžně. Třeba 3 měsíce dohromady. Jak tam není chronologie, jasná linka od-do, tak stavba filmu jako mozaiky je vždycky nejtěžší.

Kdy jste si řekla, že už máte všechny hlasy zastoupené? Pouštěli jste si třeba materiál průběžně? Existovala nějaká mind map materiálu?

Já si všechno píšu na lístečky. To je lístečková metoda, kterou zavedl už můj táta. Zjišťovala jsem, že mám hodně těch krásných zářných mladých lidí. Po filmu mi lidé říkali, že to není tak špatné s tou mladou generací, že to je takové naděje plné. To bylo tím, že já nejsem novinářka a dávám do toho svůj názor. Takže tam jsou lidi, co mě inspirovali. Třeba demokratické hnutí (*Inventura demokracie, pozn. autora*), které se zabývalo péčí o svobodu a demokracii. Mladých netypických lidí tam bylo až moc. Já jsem ale chtěla hledat i tu obyčejnost. To se méně daří, protože to je vždycky těžké udělat něco silného s někým obyčejnějším. Ale je to důležité. Uvědomuju si, že kdybych dělala čtvrtý díl, tak bych byla při výběru lidí víc přísná sociologicky a rozumově. Já tehdy šla po emocích, chtěla jsem tomu dodat sílu. Ale dneska bych šla možná přísněji po problematičtějších věcech, jako člověk, co je zmatený a neví si rady. Protože to všechno patří k životu.

Když už jste to natukla – je ve hře, abyste v tom pokračovala? Třeba za 10 let, když bude opět mezera 20 let mezi těmi filmy?

Jak jsem si dneska to téma obživila, tak si vzpomínám, že jsme si říkali s Adamem Polákem, že budeme pokračovat. Já bych se nikdy nevracela ke stejným tématům, to se mi v životě stalo asi dvakrát. Ale tím, jak se ta doba mění - covidem, válkou na Ukrajině, mění se i muži, ženy a vztahy. To mě vlastně láká, ale máte pravdu, že to je až za deset let. Takže tak za 5 let na tom začít pracovat. Na to je ještě čas. Ale možná bych v tom, jako takovém dědictví po tátovi, pokračovala.

Některé postavy ve vašem filmu mají větší prostor a je kolem nich vystavěná situace. Vybavuju si Anetu Langerovou nebo paní kominici. Proč jste ten postup volila a co vám to přineslo do výsledné stavby?

Anketní momenty, kdy jdou za sebou krátké odpovědi, jsou dobré při událostech. A pak jsem chtěla z jednotlivých myšlenek vzlétnout do témat, které se nebudou motat jen okolo jedné odpovědi, ale budou to příběhy toho filmu. Ty jsem chtěla, aby se to z té ankety měnilo v emoce. Třeba kominice byla symbol touhy po štěstí mladého člověka a jak si najít svoje místo na slunci. Já vím, že tu hodinu dvacet bych nezvládla, kdybych šla jen po té otázce. Chtěla jsem ty minipříběhy, takže jsem se pohroužila do nosných hrdinů. Vězeňské scény byly pro mě hodně silné. Jedna holka seděla za vraždu. Chtěla jsem to stavět v kontrastech, i obrazově jsem ten film tak barvila. Možná si při tom člověk uvědomí, jak by chtěl žít. Toužila bych, aby si po filmu člověk řekl, jak by chtěl dál žít. Vidíte paletu těch možností a jakým směrem se vydat.

První film vašeho otce je krátkometrážní, druhý už je celovečerní, ale využívá segmenty z toho prvního. Bylo ve hře udělat třetí díl jako krátkometrážní nebo jste od začátku chtěla celovečerní stopáž?

My jsme od začátku cítili, že chceme tu sympatickou minutáž hodinu dvacet, ale mohlo to být i delší. Troufale jsme věřili, že téma – smysl života, kam směřujem a proč – by mohlo být nosné. Mládí je nejvíc čisté a toužící po životě. Mají šanci si vybrat, jakým směrem se vydá. Hodně jsme to promítali ve školách – bylo to součástí Jeden svět na školách. Děti z toho měli různé práce na středních a základních školách. Studenti psali na toto téma různé slohovky či zamyšlení. Musím říct, že to je krásné, že to nekončí tím filmem.

Mimochodem nebavila jste se se svým otcem, jak ho v prvopočátku napadlo položit tuhle otázku lidem před kamerou?

To bych musela zavolat svojí mámě, která u toho byla v roce 89'. V roce 64' to byl tátův první režisérský film. Možná to vyšlo z té doby, která byla celá uzavřená. Jestli chcete, můžu ke konci zavolat mámě, proč se do toho táta vrhnul. Ale zajímavý u druhého filmu je, že když to táta začal točit, nikdo nevěděl, že skončí revolucí. A film končí demonstrací 17. listopadu na Národní třídě. Táta říkal, jak jeho reportéra zmlátili těžkooděnci. On byl úplně u nich. To má nečekanou sílu, že to končí tím vstupem do svobodného života.

Na jaký typ témat se anketní metoda hodí?

Já bych řekla, že na všechny typy témat. Moje máma točila anketní film Máte rádi Smetanu?. Otázka je vtipná v tom, že najednou někdo začal odpovídat, že mu chutná smetana. A člověk se může zeptat úplně na všechno. Největší přání mi přijde nádherné. To jsme si říkali od dětství. Ale víte, co je těžké? Často mi říkali: „To mám říct jenom jedno přání?“ Byli z toho vždycky v panice. To bylo silný, že si museli vybrat.

Vy jste stála za kamerou a zároveň kladla otázky? Jak to vlastně probíhalo? Vysvětlila jste nejdříve svůj záměr a pak začala točit?

Já se rozhodla, že to nebudu dělat metodou mikrofonu (*s reportérem, pozn. autora*) jako táta. Zamilované v parku nejprve natočíte, protože jsou ohromně autentičtí a šťastní. Ale pak musíte jít za nimi, vysvětlit jim, co točíte a získat svolení. Takže vždycky jsem svůj záměr vysvětlila, kromě natáčení na demonstracích.

Tam jste přišla, přistoupila a ptala se?

Přesně tak. Musím říct, že tam jsem byla nejšťastnější. Když nastala situace, že se setkali mladí křesťané, neonacisté a gayové, tak to pro mě bylo neuvěřitelné filmařsky. Běhala jsem mezi třemi světy, kteří vyjadřují svůj názor, a ptala se všech na jejich největší přání. Tam se odehrával celý život. Ale já jsem samozřejmě nezůstala jen u té otázky, to byl takový rozstřel. Funguje jako vstupenka k lidem, kteří se začnou otevírat a najednou s nimi mluvíte o životě, o lásce, o profesi, o jejich zmatenosti, bezradnosti nebo touze. Lidé ve vězení mají doma malé děti, rodiče a touží žít a dostat druhou šanci. Jinak mluví úspěšný dirigent Jakub Hrůša, který už je na vrcholu své kariéry. Zajímavé na tom je, když srovnáte ty tři generace u všech filmů, tak jsem si uvědomila, že kulisy se mění, ale mladý člověk se nemění. Touhy člověka, co odchází, jako třicetiletá Tereza umírající na rakovinu, nebo někoho ve vězení, se zúží na to nejzákladnější. A to je touha po lásce a najít si svoje místo na slunci. Něco udělat, někomu pomoci. To je všechno podobné. I pro ty frajery ve vězení. Já se tomu usmívala, jak je to podobné. A říkala si: „Ježíšmarja, o čem ten film bude - vždyť je to úplně stejný.“

Jak jste formálně pracovala s úryvky filmů vašeho otce?

Byly to takové dotečky, jen asi třikrát. Já si představovala, že toho bude víc. Původní myšlenka byla dohledat i stejné lidi. Ale já měla pocit, že tam jsou důležitější věci a že táta přinesl hlubší myšlenku, než jen srovnávat, co bylo. Řekla jsem si, že se spíš budu věnovat současným lidem. Bude silné srovnávat jednotlivé hodnoty mezi sebou v 21. století, než je srovnávat s hodnotami předchozích generací. A úryvky budou jen odkaz, takové koření toho filmu.

Měla jste u rozhovorů připravené i nějaké podotázky nebo jste reagovala instinktivně a doptávala se?

Já měla vždycky připravené body, abych se od toho „největšího přání“ dostávala dál. Ono by to bylo únavné to založit jenom na anketní otázce. To může unést nějaká krátká

reportáž. Ale u takhle dlouhého filmu to musí člověk nějak rozvíjet. Například do vězení jsem měla téma viny, lítosti, touhy po další šanci.

Je anketa v něčem omezující? Na co si dát pozor, když se člověk rozhodne tuhle metodu použít?

Omezující není, je velice inspirativní. Zajímavý pro mě byl jev, že intelektuálové a lidi vzdělaní, měli s tou odpovědí větší problém, než lidi prostší nebo v davech na ulici. Ti, co rozumem vládnou, tak si to chtěli promyslet – pro ně to byla těžká otázka. Naopak ten, kdo je spontánní, to ze sebe vychrlí. Táta měl na fotbale scénu, kde chlap křičel, že chce, aby Sparta vyhrála a kupodivu jsem zažila podobnou scénu. Kluk na hokeji říkal, že chce, abychom vyhráli. A partnerka mu říkala: „Ne dnešní přání, ale životní.“ A on zase - abychom vyhráli. Přinášelo to vtipné absurdní momenty.

Jaký byl váš postup při střihu filmu?

My jsme měli 80 hodin materiálu, takže si pamatuju, že jsme tam byli fakt dlouho. Já měla připravený různá témata jako láska, profese, která jsem stavěla. Ale pak jsem se snažila vytvořit příběh člověka, aby to bylo co nejdramatičtější. A nejvíc mě při stavbě inspirovaly silné kontrasty. Neonacisti křičí sprostě na gay pride a pak je scéna na vsi, kde vychází prase a mazlí se s ním mladý kluk. Neustále vytvářet kontrasty. Umře mladá dívka a pak je malicherná scéna. Jedna věc je, aby to táhlo jako příběh, aby to bylo pořád napínavý. A druhá věc je stavět jednotlivé scény k sobě jako kontrasty.

Teoretik Antonín Navrátil říkal, že anketa není všelék a že podstatný je autorský názor. Měla jste takový názor předem daný a rozmyšlený nebo se postupně během práce ve střižně formoval?

Autorský názor je důležitý v dokumentaristice i filmu obecně. Tady jsem malinko chtěla dát víc prostoru lidem, s kterými třeba nesouhlasím - mladí komunisté, neonacisti nebo holka, co se hlásí na herectví a je našlápnutá pro kariéru. Byly to názory pro mě překvapivé, ale všechny jsem tam moc ráda komponovala. Bez ohledu na to, co si myslím. Chtěla jsem dát slovo všem možným skupinám. Jen podnikatele jsem nedokázala vybudovat. To byla sekvence, která šla pryč. Nebylo to silné. Nějak jsem to nedokázala natočit tak, aby to byl symbol touhy po kariéře a nebylo to dostatečně filmové. Bylo to nudné. Jinak já dopředu vím, proč film dělám. Moje velká touha je filmem otevírat diskuse a motivovat lidi k podnikavému, naplněnému a nadějnému životu. Inspirovat diváky, posouvat je a k něčemu navést. Negativního je v dnešní době hodně. Pořád slyšíme, že mladí nejsou jako dřív, nezdraví a nejsou slušní. Já si to nemyslím. Já jsem zjistila, jak jsou skvělí, jenom jsou zmatenější. Mají více možností, nevědí si rady a nevědí co chtějí. Dřív měli jasného nepřítele a méně možností. Takže to jsem tím chtěla říct a za tím jsem šla. Ale také v průběhu cesty raguji na lidi a měním své názory. Nechci být uzavřená.

Byly tam kromě podnikatelů další skupiny, co se do finálního střihu nedostali?

Vím, že jsem umenšovala téma nemocných a nevidomých. Že jsem to rozjela moc a bylo moc nelehkých situací. Já sem si řekla, že to tam musí být jen jendou - jedna

nevidomá dívka, jednou člověk odchází ze života atd. Musela jsem zohledňovat, aby se to neopakovalo.

Co pro vás samotnou bylo nejvíce inspirativní?

Setkání s Jakubem Hrůšou. On přinesl myšlenku, která je i moje největší přání. Aby život byl balanc a v rovnováze – to znamená dobře vyvážit profesi a rodinu. Zároveň dirigoval Mou Vlast a já díky tomu mohla vybudovat celý závěr, dramatickou část na Vltavě. Dirigent ve filmu je štěstí filmaře.

Vzpomínáte, jak jste řešili souhlasy lidí během natáčení?

Vzpomínám si moc dobře. Hodně často to bylo na kameru – třeba lidi líbající se pod stromem. Člověk nikdy neví, jestli jim to vydrží, vztahy jsou složité. Když to natočíte na kameru a nemáte to podepsaný, tak mám pocit, že to nestačí. Takže jsme měli papíry a souhlasy. U některých lidí jsme jim to pustili k autorizaci - např. Jakubu Hrůšovi nebo té kominici Martině Wimmerové. Pamatuju si, že můj táta tohle neměl a točil nejružnější lidi na ulicích. Svoboda byla tenkrát úplně jiná. Neexistovalo, že člověk nemůže nikoho natočit, aniž by měl souhlas. Netýká se to veřejných událostí, koncertů a tak.

Ona naštěstí existuje výjimka v občanském zákoníku pro umělecký záměr. Ale ideální je mít podepsaný papír.

Řešili jsme s producentem Adamem Polákem, když na mě řvou neonacisti, jestli to tam můžeme dát. Oni jsou zrovna lidi, kteří by nás mohli žalovat. Tak jsme si řekli, že budeme odvážní a že to třeba neuvidí. To jsme riskli, s těma jsme žádný souhlas mít nemohli. To byla veřejná událost, kde se na to lze odvolat.

Ještě k producentskému pohledu. Bylo složité prosadit před Státním fondem kinematografie celovečerní anketní film?

Když se řekne anketní film, v tomto případě film založený na otázce "největší přání", kde není žádný hrdina, tak moc lidí neví, jak si to představit. Když je to život Karla Gotta, tak si to dokážete představit. Ale tady si řeknete: „Největší přání, 100 mladých lidí - o čem to bude, nebude se to opakovat? Bude to někoho zajímat?“ Kupodivu mě překvapilo, že ten film byl snad nejnavštěvovanějším dokumentárním filmem toho roku, pokud si dobře pamatuju. To bylo moc hezké, ta návštěvnost byla nečekaná. My tenkrát fond nejprve nedostali a pak jsme dostali asi milion korun, bylo to hodně. Někdy se člověk nesmí vzdávat. Podruhé jsme to asi konkrétněji popsali, aby si to lidi představili.

Kdo další se na filmu producentsky podílel?

Česká televize a slovenská produkce D.N.A. Petra Bebjaka, takže to mělo koprodukcii i na Slovensku. My jsme točili i na Slovensku, protože jsem to vnímala jako československý film. Takže jsme byli v Bratislavě, pak v romský osadě v Hermanovcích a pak silně věřící na východě Slovenska.

Bylo finanční zázemí filmu dostatečné?

My točíme ve třech lidech, někdy ve dvou, takže máme malý štáb. Bylo to ok, jen jsme se šíleně naježdili. To bylo velmi aktivní – navštívili jsme plno míst po celé republice. To se taky hodně děje u filmu, kde máte hodně prostředí. Tím, že jsme měli finance lepší, tak jsem si mohla dovolit i vysněnou komponovanou hudbu od Aleše Březiny, což je výborný filmový skladatel.

Jak jste hudbu do filmu zapracovali?

Já pracuji oběma metodami - někdy mám sestříhaný film a hudební skladatel tvoří podle toho, jak potřebuju. Tady to bylo opačně. Aleš Březina se mnou udělal motivy na témata, když jsme měli asi 80% filmu od konce. Já věděla, co kde chci - tady radostnou, jinde dojemnou. Pak jsem měla demo nahrávky už ve střižně. Mimochodem, vím, že se nám nedařila ta radostná. To byl oříšek. Smutný muzikantský pohled je někdy jednodušší než ten veselý.

Hudba je další výrazový prostředek, který je v tom filmu zásadní. Jaké další výrazové prostředky jste ještě využívala?

Celý film je kombinace živých situací s talking heads, které jsou samy v situacích. Všichni jsou v autentických prostředích. Já nemám s žádnou formou nebo vyjadřovacím prostředkem, který je možný ve filmu, problém. Ať je to zpomalení, celek, zrychlování nebo situace – mě to je blízké. Použiji takovou formu, jakou můžu tu myšlenku vyjádřit nejlíp. Navíc mně ohromně nahrála ta vizuální stránka. Prostředí byla vděčná pro film. Na Ruzyni ve tmě ve vězení na Štědrý den, v kostele na Velikonoce u Salvátora s panem Halíkem. Na vsi jezdí holka na koni, která miluje přírodu. Všechno bylo vizuální.

Hrálo to velkou roli při výběru prostřed? Aby hrálo obrazově?

To taky. Ale já bych se příště chtěla snažit zachytit různé skupiny, které v tom filmu chybí. Ty současné, kterým já moc nerozumím. Kdybych dělala ten čtvrtý díl, tak třeba témata různých pohlaví. Mě se novináři ptali, proč jsem netočila s hipstery a já to slovo slyšela v té chvíli poprvé. Kdybych to dělala podruhé, tak bych třeba spolupracovala s nějakým sociologem nebo odborníkem. Subkultury příliš neznám. Můj výběr byl takový z 19. století - víra, láska, pravda, demokracie, svoboda. Věděla jsem, že mi tam chyběl trochu moderní prvek. Nedělala bych ten původní film jinak, ale ten nový ano.

Jak jste zmínila situace a střídání prostředí, tak mi připadá, že to je jeden z hlavních rysů anketního filmu, který ho divácky táhne dopředu.

Tady to bylo vyloženě založené na střídání prostředí, což každý anketní film ale mít nemusí. Mně to tam vneslo filmovost, protože jsme byli v lákavých místech. Já obecně toužím po méně slovech ve filmu, ale tady je slovo důležité.

Je něco, s čím jste vyloženě bojovali ve stříhu? Třeba právě to neustálé mluvení?

Samozřejmě. Film musí být pořád nový, aby se nevracel zpátky a šlo se kupředu. To vede k tomu, že člověk musí vyřadit materiál, který je sám o sobě dobrý, ale už tam

prostě byl. Už tu emoci známe. Takže to bylo nejtěžší - vystavět film v hodině dvacet, aby byl napínavý a zajímal diváka.

Mám ještě otázku na technologické možnosti - lehká kamera, zvuk, malý štáb. Je to podstatné pro tuhle metodu?

Rozhodně to hraje velikou roli. Ale nejen v anketním filmu, kde běháte po různých akcích a potřebujete malou kameru. Dřív to dělal táta s těžkou CamiFlexou, to je pro mě nepředstavitelné. Malý štáb ve dvou je velká výhoda. Ale to platí ve všech filmech, které děláme. Já si to uvědomuji, když se mě lidi ptají: „Na tak malou kameru točíte celovečerní film?“ V průběhu na to zapomenou a spíš jim vadí zvuk, je to pro ně větší zásah. Já tenkrát točila s kamerou XD cam, která neměla výměnné objektivy a umožňovala jít do širokého záběru a pak udělat velký detail v rychlosti. Taková trochu reportážní kamera, bylo to senzační. Můj muž Honza Malíř to miluje a říká, že je škoda, že ty možnosti dneska už nepoužíváme. Pořád musí vyměňovat objektivy.

Myslíte, že v dnešní době má anketní film a jemu blízký způsob natáčení v dokumentární tvorbě místo?

Já bych se nebránila vůbec ničemu. I když říkáte, že tato forma není moderní, tak když ji udělá člověk moderním a novým pohledem, tak je to důležité. Jednou otázkou člověk zjistí hodně o lidech, to je silné. Zeptat se paní Pačesové, která tamhle v dálce čese jablka a pak se zeptat pána na poště a pak Babiše. To je neuvěřitelně silné sociologicky i filmařsky. Já myslím, že je dobré se ničemu nezavírat. Mně nepřijde nic staré, pokud to člověk dělá nově, odvážněma očima.

Martin Štoll píše, že Největší přání považuje za nedůležitější film vaší kariéry. Jak se k tomu stavíte vy?

Považuji ho za jeden ze dvou svých nejmilejších a možná nejdůležitější po stránce obsahu. Já se nechci ve své tvorbě specializovat na známé lidi, i když to teď dělám. Poslední dobou to chodí samo a vážím si toho. Ale najít si krásu v neznámých je silné. Druhý takový film se jmenuje Daleko za sluncem – ten je o zdravotníkovi Aleši Bártovi, který vybudoval v Africe nemocnici. Točila jsem ho pro HBO před sedmi lety. To jsou filmy o neznámých lidech, ale řekla bych, že tematicky důležité.

Ještě mě zaujalo, jak jste o kameře, na kterou točil váš otec mluvila jako o šíleně těžké. Paradoxní je, že z historického pohledu se tyto kamery považují za zlomovú „lehkou“ techniku.

Můj muž také říkal, že to byla senzační dokumentární kamera. My jsme tu kameru, na kterou točil Největší přání, měli tady na půdě v Jevanech, kde táta žil. Kdyby tu byla, tak vám ji ukážu, ale má ji teď můj brácha Kuba vystavenou doma. Na tu dobu to byla úžasná kamera, ale pamatuju si, jak byl táta celoživotně fyzicky zničený - kolena, ramena, tenisové lokty. Navíc, jak při natáčení i ptal, tak říkal, že měl pocit, jakoby žil dvakrát. Když mu bylo těch 66 let, tak prostě řekl, že už nemůže, že musí končit. Po fyzické i psychické stránce byl ohromně unavený.

Poslední věc, kterou jste mi teď připomněla. Jak jste řešila oční kontakt s lidmi, když jste se sama jako kameramanka zároveň dívala do hledáčku?

Je to trochu problém. Můj táta koukal pravým okem do hledáčku a levým okem na život. Což je šílený, to prostě nejde. Já se naučila točit, koukat, ostřit, clonit a reagovat i na člověka. Lidi jsou často zapálení a hoří, tak třeba tolik oční kontakt nepotřebují. Tady vám ještě ukážu fotku mého táty, když se o něm tak hezky bavíme.

To je pěkná fotka. Děkuju.

Já taky děkuju. Byl to hezký návrat k důležitým tématům. Také jste mě navedl k tomu, že bych to možná docela ráda udělala znova.

Příloha č. 2 - Dohoda o svolení k užití osobnostních atributů při vytvoření audiovizuálního díla - Studio FAMU

Akademie múzických umění v Praze, veřejná vysoká škola dle zák. č. 111/1998 Sb., v platném znění

Sídlo: Malostranské nám. 12, 118 00 Praha 1, Česká republika

Součást: Filmová a televizní fakulta (FAMU)

Pracoviště: Studio FAMU

Adresa: Klimentská 4, 110 00 Praha 1, Česká republika

IČ: 61384984

DIČ: CZ61384984

Bankovní spojení: Komerční banka, a.s., č.ú. 195373180297/0100

Jednatel: *Ondřej Šejnoha, ředitel Studia FAMU*

Osoba oprávněná k věcným jednáním:

(dále jen „výrobce“)

a

Jméno a příjmení:

Datum narození:

Trvalé bydliště (ulice, PSČ, město, stát):

Telefon:

E-mail:

(dále jen „účinkující“)

uzavírají

Dohodu o svolení k užití osobnostních atributů při vytvoření audiovizuálního díla

podle ust. § 84 a násl. zákona č. 89/2012 Sb., občanského zákoníku:

I. Předmět dohody

1. Výrobce je ve smyslu §79 a násl. autorského zákona výrobcem zvukově obrazového záznamu audiovizuálního díla vytvářeného (též) studenty FAMU dle z.č. 111/1998 Sb., ve znění pozdějších předpisů, jako dílo školní ke splnění školních povinností, jež má následující povahu a je charakterizováno následujícími specifikacemi:

- /hrané/animované/multimediální audiovizuální dílo
- název:
- typ cvičení:
- režisér:

(dále jen „AVD“)

2. Výrobce má zájem, aby účinkující vystoupil v AVD, nikoli však jako výkonný umělec. Vzhledem k tomu, že předmětem účasti účinkujícího v AVD není vytvoření uměleckého výkonu ani autorského díla, nesjednávají účastníci dohodu smlouvu podle autorského zákona, ale pouze tuto dohodu ve smyslu příslušných ustanovení občanského zákoníku o podobě a soukromí fyzické osoby.

II. Svolení účinkujícího

Účinkující uděluje výrobci svolení podle § 84 až § 90 zákona č. 89/2012 Sb.(občanský zákoník) k pořízení jeho podobizen, obrazových a zvukových záznamů, k zaznamenání jeho projevů osobní povahy a dalších atributů jeho osobnosti pro účely výroby AVD a jeho dalšího užití. Způsob ani rozsah užití AVD, ke kterému je výrobce na základě tohoto svolení oprávněn, nejsou nijak omezeny. Výrobce je oprávněn plně dle svého rozhodnutí výpovědi účinkujícího a jiné zaznamenané osobnostní atributy pro účely AVD zpracovat, zejména je zkrátit, stříhově seřadit, technicky korigovat, opatřit komentářem, hudebním podkresem, doplnit prostřihy, spojit s jinými prvky autorské i neautorské povahy apod. tak, jak vyžaduje námět AVD a tvůrčí záměr režiséra AVD.

Účinkující je ve smyslu § 87 občanského zákoníku oprávněn výše uvedené svolení odvolat. Bylo-li účinkujícím svolení odvoláno, aniž to odůvodňuje podstatná změna okolností nebo jiný rozumný důvod, je účinkující povinen nahradit výrobci z toho vzniklou škodu.

III. Podmínky účasti účinkujícího na výrobě AVD

Účinkující se zavazuje zúčastnit se natáčení AVD v termínu a řídit se v této době pokyny režiséra a vedoucího produkce AVD. Účinkující je povinen účastnit se natáčení v dohodnutých termínech a to ve stavu způsobilém k řádnému plnění této smlouvy. Výrobce se zavazuje zaplatit účinkujícímu za účast při natáčení AVD a svolení poskytnuté dle čl. II. této dohody jednorázovou odměnu ve výši **0,- Kč** z důvodu povahy studentského cvičení. Účastníci této dohody výslovně sjednávají, že zaplacením této odměny jsou veškeré vzájemné nároky výrobce a účinkujícího plynoucí z této dohody vyrovnány. Zdanění příjmů a případné další odvody vyplývající z této dohody provede účinkující sám podle platných předpisů.

IV. Zpracování osobních údajů

1. Výrobce zpracovává jakožto správce ve smyslu nařízení Evropského parlamentu a Rady (EU) 2016/679 o ochraně fyzických osob v souvislosti se zpracováním osobních údajů a volném pohybu těchto údajů (dále jen „Nařízení“) osobní údaje autora uvedené v záhlaví této smlouvy (společně dále jen „osobní údaje“).
2. Výrobce zpracovává osobní údaje za účelem (i) plnění této smlouvy, (ii) plnění právních povinností výrobce v oblasti daní a účetnictví a (iii) případného budoucího uplatnění a obrany svých práv a povinností.
3. Doba uchování osobních údajů je dle jednotlivých účelů: (i) po dobu trvání majetkových autorských práv autora k jeho dílu, (ii) po dobu stanovenou příslušným právním předpisem a (iii) po dobu tří let po zániku majetkových autorských práv autora k jeho dílu.
4. Právním titulem zpracování dle jednotlivých účelů je: (i) plnění smlouvy na základě čl. 6 odst. 1 písm. b) Nařízení, (ii) plnění právní povinnosti na základě čl. 6 odst. 1 písm. c) Nařízení a (iii) oprávněný zájem na ochraně práv výrobce na základě čl. 6 odst. 1 písm. f) Nařízení.
5. Osobní údaje může výrobce zpracovávat prostřednictvím zpracovatelů v podobě dodavatelů účetních, IT a právních služeb, externích auditorů a dodavatelů zajišťujících poštovní a tiskové služby. Dalšími příjemci osobních údajů jsou tyto subjekty:.....
6. Autor bere na vědomí, že jako subjekt osobních údajů má podle Nařízení zejména tato práva:
 - vznést námitku proti zpracování na základě oprávněného zájmu správce,
 - právo na přístup = požadovat po správci informaci, jaké osobní údaje správce zpracovává,
 - právo na omezení zpracování,
 - právo na opravu nebo aktualizaci osobních údajů,
 - požadovat po správci výmaz jeho osobních údajů; výmaz správce provede, pokud to nebude v rozporu s platnými právními předpisy nebo oprávněnými zájmy správce,
 - požadovat kopii zpracovávaných osobních údajů,
 - na účinnou soudní ochranu, pokud má za to, že jeho práva podle Nařízení byla porušena v důsledku zpracování jeho osobních údajů v rozporu s Nařízením.

V. Závěrečná ustanovení

Tato dohoda se uzavírá na dobu Dohoda se řídí právem ČR.

Změny této dohody mohou být učiněny pouze v písemné formě formou písemných dodatků po vzájemné dohodě obou účastníků dohody. Dodatky musí být jako takové označeny, číslovány nepřerušenou číselnou řadou a podepsány oprávněnou osobou výrobce a účinkujícím. Dodatky musí obsahovat dohodu o celém textu dohody. Změny dohody provedené v jiné než takto sjednané formě účastníci dohody vylučují. Za písemnou formu nebude pro tento účel považována výměna e-mailových, nebo jiných elektronických zpráv. Veškeré údaje, které tato dohoda obsahuje, jsou důvěrnou záležitostí jejích účastníků a po vzájemné dohodě není žádný z účastníků zmocněn k jakémukoliv zveřejňování obsahu této dohody s výjimkou případů, kdy mu to ukládá zákon.

Tato dohoda vyvolává právní následky, které jsou v ní vyjádřeny, jakož i právní následky plynoucí ze zákona a dobrých mravů. Jiné následky účastníci dohody vylučují. Účastníci dohody vylučují pro závazkový vztah založený touto dohodou použití obchodních zvyklostí zachovávaných obecně i obchodních zvyklostí zachovávaných v daném odvětví i použití zavedené praxe účastníků. Vedle shora uvedeného si účastníci dohody potvrzují, že si nejsou vědomi žádných dosud mezi nimi zavedených obchodních zvyklostí či praxe.

Účastníci dohody výslovně potvrzují, že základní podmínky této dohody jsou výsledkem jednání účastníků a každý z nich měl příležitost ovlivnit obsah základních podmínek této dohody.

Tato dohoda se sepisuje ve dvou vyhotoveních, z nichž každé, jestliže obsahuje podpis oprávněné osoby výrobce a podpis účinkujícího, bude považováno za originál. Jedno vyhotovení obdrží výrobce a druhé účinkující.

Účastníci potvrzují, že tato dohoda je projevem jejich svobodné a vážné vůle, byla sjednána určitě a srozumitelně, nikoliv v tísní a/nebo za zvláště nevýhodných podmínek.

Tato dohoda nabývá platnosti a účinnosti dnem podpisu druhého z účastníků.

V Praze dne

V Praze dne

Výrobce:

.....

Účinkující:

.....

Strana 1



V Praze dne 25. 7. 2022

- 1) Film se vyjadřuje k bezesporu důležité problematice, která jednoznačně je předmětem oprávněného veřejného zájmu.
- 2) Všechny osoby, které ve filmu vystupují, jsou zde zachyceny na veřejných demonstracích, tedy v místech, kam se dostavily cíleně a dobrovolně, a kde měly a mohly důvodně očekávat, že se stanou objektem mediální pozornosti – včetně pozornosti fotografů a filmařů. Na tyto demonstrace přišly veřejně projevit svůj politický názor, přičemž (jak plyne i z filmu) věděly, že účast na těchto demonstracích může v aktuální situaci vést i k významně podstatnějším následkům (vč. trestněprávních), než je „pouze“ zachycení jejich osoby na umělecké a jiné záznamy.
- 3) Z filmu je dále patrné, že všechny osoby, které zde aktivně vystupují (zejména tím, že zde vyjadřují na kameru nějaký názor) věděly, že jsou natáčeny, a proti tomuto natáčení se neohradily. Naopak tento názor do kamery „hrdě“ prezentovaly. Tedy lze předpokládat, že těmto osobám nevadilo další šíření záznamu s takto projeveným názorem, a tedy že ani toto nešíření není v rozporu s jejich oprávněnými zájmy. V rozporu s jejich oprávněnými zájmy by mohla být až situace, kdy by jejich názor byl filmem podstatně zkreslen, překroucen či jinak znehodnocen – k čemuž však zjevně nedošlo.
- 4) I v případě vystupujících osob, které v běžném životě nejsou osobami veřejného zájmu (nejedná se o aktivisty, politiky atd.) lze konstatovat, že se staly osobami veřejného

zájmu ad hoc, a to právě svojí vědomou účastí na značně kontroverzní, mediálně sledované a politicky důležité veřejné demonstraci.

- 5) Na případ je též, i s ohledem na shora zmíněné okolnosti, možné podpůrně vztáhnout ust. § 89 zák. č. 89/2012 Sb., občanského zákoníku, které uvádí: „*Podobizna nebo zvukový či obrazový záznam se mohou bez svolení člověka také pořídit nebo použít přiměřeným způsobem též k vědeckému nebo uměleckému účelu a pro tiskové, rozhlasové, televizní nebo obdobné zpravodajství.*“ V daném případě má výsledný film charakter uměleckého díla a současně i nepopíratelnou zpravodajskou (informační) hodnotu. Záznamy osob v rámci tohoto filmu jsou užity přiměřeným způsobem a film samotný vzhledem ke svému účelu bude pravděpodobně šířen obvyklými a jeho charakteru odpovídajícími distribučními kanály (např. formou festivalových projekcí), které lze rovněž z hlediska zákona považovat za „přiměřené“.

Tolik ve stručnosti k Vámi položenému dotazu.

V případě jakýchkoliv dalších dotazů jsem Vám samozřejmě plně k dispozici.

S pozdravem,



JUDr. Ivan David, advokát
KMVS, advokátní kancelář, s.r.o.