

# Dokument v animovaném film

BcA. Eva Marková

---

Diplomová práce  
2013



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovizuální tvorby  
akademický rok: 2012/2013

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Eva MARKOVÁ**  
Osobní číslo: **K10371**  
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Animovaná tvorba**  
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. teoretická část:  
Dokument v animovaném filmu**  
**2. praktická část:  
La loba - kreslený animovaný film**

Zásady pro vypracování:

### 1. teoretická část:

Rozsah práce a pokyny k vypracování: minimálně 30 normostran textu + přílohy, odevzdat v elektronické podobě 1 ks na CD nosiči ve formátu PDF, 1 ks pevná vazba v tištěné podobě (barevně) 2 ks v kroužkové vazbě (čb). Vypracujte výtvarné návrhy, obrázkový a pracovní technický scénář audiovizuálního díla jako přílohu teoretické části.

### 2. teoretická část:

Film realizujte v minimální délce 3 min a 30 vt. Praktickou část práce odevzdejte:

1) 1x data na médiu CD-R nebo DVD , výstup ze stříhového programu Premiere Pro 1.5: file-export-movie-settings: general: Microsoft DV AVI, video: pixel aspect ratio , dle formátu obrazu 720x576 D1/DV PAL 4:3 (1.067) nebo 720x576 D1/DV PAL 16:9 (1,422) 25fps anebo formát HDV codec mpeg2 , 1280x720 HDV 720p 16:9 (1,0) 25fps; audio: uncompressed, 48000 Hz

2) 1x formát DVD , pro stolní DVD přehrávač

Součástí prezentace praktické části je výtvarný návrh plakátu formát 70x100 cm, v digitální podobě PDF (příprava pro tisk, rozlišení: 300 dpi, režim: CMYK barva).





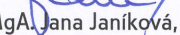
Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování  
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

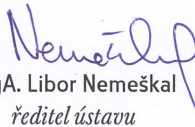
Jak číst film, Monaco James, Albatros Plus, Praha 2004, ISBN 80-00-01410-6  
12 pádů scénáristiky, Milena Mathausová, Victoria publishing 1996, ISBN 80-7187-071-4  
Tajemství obrazu a jazyk umění, Gombrich Ernst Hans, Barrister 2010, ISBN  
978-80-87029-86-2

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Lukáš Gregor**  
Kabinet teoretických studií  
Vedoucí praktické části: **prof. Mgr. Zuzana Gindl-Tatárová, ArtD.**  
Ústav animace a audiovize  
Datum zadání diplomové práce: **3. prosince 2012**  
Termín odevzdání diplomové práce: **17. května 2013**

Ve Zlíně dne 3. prosince 2012

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
MgA. Libor Nemeškal  
ředitel ústavu



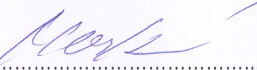
## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně .....17.12.2012.....

EVA MARKOVÁ



.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělčně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## Abstrakt

Abstrakt česky: Tato práce pojednává o dokumentu v animovaném filmu a objasňuje žánr animovaný dokument, který se zároveň snaží sumarizovat a hledat jeho vhodné využití.

Klíčová slova: animace, dokument, animovaný film, animovaný dokument, dokumenterní film, módy

## **ABSTRACT**

Abstrakt ve světovém jazyce : This text discusses document in animated movie and enlight animated documentary, which is also trying to summarize and find out it's appropriate use.

Keywords: animation, document, animated movie, documentary film, animated documentary, modus





## **OBSAH**

<b>ÚVOD - MLUVIT JINÝM SVÝM JAZYKEM.....</b>	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST.....</b>	<b>13</b>
<b>1 PŘIBLÍŽENÍ SE POJMŮM „ANIMOVANÝ FILM“ A „DOKUMENTÁRNÍ FILM“ A JEJICH SPOJENÍ V ŽÁNRU „ANIMOVANÝ DOKUMENT“ .....</b>	<b>14</b>
1.1 DEFINICE ANIMOVANÉHO FILMU .....	14
1.2 DEFINICE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU.....	16
1.3 ANIMOVANÝ FILM VERSUS DOKUMENTÁRNÍ FILM?.....	20
1.4 ŽÁNŘ ANIMOVANÝ DOKUMENT.....	22
1.4.1 Módy animovaného dokumentu.....	23
1.4.2 Důvody existence animovaného dokumentu.....	25
1.5 ANIMOVANÉ DOKUMENTY.....	27
1.5.1 Animace – zastoupení reality.....	27
1.5.2 Expresivní zobrazení a vyložení reality.....	30
1.5.3 Valčík s Bašírem.....	36
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>40</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:.....</b>	<b>41</b>
<b>PŘÍLOHA P1: OBRÁZKOVÝ SCÉNÁŘ.....</b>	<b>43</b>
<b>PŘÍLOHA 2P : VÝTVARNÉ NÁVRHY.....</b>	<b>61</b>



## ÚVOD - MLUVIT JINÝM SVÝM JAZYKEM

Hledání a znovu pojmenování na základě zvučně objeveného je dnes více než jasným rysem doby a umění zvláště. Je to hledání smyslu v přístupu, ne obsahu. Jak věci pojmenovávat, jak tvořit, ne co dělat nebo pojmenovávat na základě hotového. Hledání často bezcílné. Snad jde více o tápání než hledání, kde umělci jsou slepými mlhou procházejícími se lapači, na které je upřen zrak, ale pomoci se jim nedostává. Nemůže dostat. Jednoznačná pomoc, která se nabízela dříve v jasných cestách, žánrech, směrech, definicích a ismech je mrtvou pastí, od které umění právě utíká. Jasnost slov ztracená ve slovíčkaření, na místo toho kde má stát cit a zkušenost lidského vnímání, je zbytečná, nebo spíš nedůvěřivá. Jednotlivosti se mnohem více propojují a mizí jakési dřívější bezpečné hranice. Jasné hranice rácia, které je pro umění zároveň velmi bolestivé a snaha se mu vyhnout je revoltou umění, nepřináší nic nového. Racio přesto zůstává a vnímáme ho jako podstatnou esenci, jako existenci nutnou, aby se myšlenky nezhroutili. Přesto je často nenáviděné a záleží na uměleckém oboru, nakolik je pilíř rácia nutný.

Otazka zní, co existuje při tvorbě dříve, racionální myšlenka vytvořit věc tak či onak, nebo pocit vycházející ze zkušenosti a nutnost zachytit esenci této podstaty? Není milná představa, že racionální úsudek při jakékoli tvorbě je prvotní? Tento racionální úsudek, který pomáhá při samotné tvorbě a objevuje se v přístupech k ní, je už předem zahrnutý do provotního uměleckého popudu, ale není jeho tvůrcem. Chci se tím dostat k otázce, proč definice věcí dnes nestačí a proč dochází k tolika predefinování. Chladnost definicí jednoduše nepojme věc celou. Definice nemohou obsáhnout emoční lidské vnímání. Racionální pojmenování tak není určující a existuje tak přirozená nedůvěra v něj. Pomáhá, posunuje, ale netvoří, spíše suše kostatuje

Doba která věřila jednoznačné platnosti racionálnímu pojetí je pryč. Stejně tak i umění nesází na jasnost svých děl. Postmoderní doba mluví svým jazykem a definice nechává za sebou, nevěří v jejich platnost.

Filmová tvorba prodělala v poslední době obrovskou změnu. Žánry se prolínají, lidské vnímání je změněné a poučené z digitálního světa a vnímání různých realit. S vývojem filmu se vychovali noví diváci schopní stíhat změny filmové řeči a její nové významy. Můžeme tedy mluvit o tzv. poučené době a z ní i jistého strachu z definicí. Je to opět nedůvěřivost, která nás posedla, abychom neztratili svou jedinečnost. Jsme nedůvěřiví ke každé radě, k důvěře v pravdivost medií atd. Zdá se, že se vyhraňováním vůči pojmům bojíme nebo jsou natolik protivné, že je záměrně přehlízíme. Teoretici jsou si toho vědomi

a opět ze strachu se opatrně snaží definice obcházet. Tento strach vychází z nedůvěry a z obav, že definujeme-li hranice, stanou se skutečnými a dále nezměnitelnými. Ten pocit nesvobody, naprosto odlišný od doby modernistické, kde hledání definic bylo právě tím jasným světlem na cestě kupředu, staví umění do jisté izolace od teoretiků a tak se zde nachází mezera, která znamená, že umění chybí opravdoví teoretici umění. Je obecně nutné se vůči některým pojmům vymežit už kvůli jejich přehlednosti.

Tím se dostávám k animovanému filmu, který speciálně visí ve vzduchopráznu. Neexistuje mnoho teoretiků animovaného filmu. Naproti tomu například dokumentární film má poměrně rozsáhlou teoretickou základnu. Můžeme to pokládat za zcela přirozené, protože dokument vybízí k teoretickým esejím, sociologickým statím atd. Přesto definice dokumentárního filmu nejsou dnes zdaleka jednoznačné. Vzrůstající popularita dokumentu vzniká se zájmem alespoň malého pokusu zachytit střepiny žitého světa a neztratit se v něm zcela. Animovaný film má v současné době z hlediska pozornosti také lepší postavení, přesto teoretická obec jej reflektuje hůře než dokumentární film. Problémů je několik – za prvé animovaný film o to příliš nestojí, je mu přirozeným stát v pozadí, nemluvíme-li o tolik populárních 3D celovečerních rodiných filmech. Samozřejmě autorský animovaný film se pro svou nákladnost ani nemůžeme srovnávat s produkcí dokumentárních filmů a tím pádem vzniká mnohem méně animovaných filmů, které by mohly nabízet jiný filmový pohled. Celovečerních animovaných filmů pro náročného diváka nevzniklo zatím mnoho. Od obou - animace i dokumentu - se ale jakoby něco očekává, jsou to zažitá konvence, se kterými k animovanému filmu i dokumentárnímu filmu přistupujeme. A to je prvním spojením, které zdánlivě odlišné obory slučuje.

Animovaný film je zavedený jako příliš narativní, spojený s tvorbou pro děti a zaručeně zábavný. Aby kritici, novináři, umělecká obec k animovanému filmu zklonila hlavu, musí to být na základě paradoxu, že i tzv. dříve pokleslé umění viz. Komiks, si zaslouží umělecký náhled. Musíme být ale k tomu činu velmi vztřícní. Jeho začlenění do světa umění, je z pohledu teoretika spíše díky teoretikově prozíravosti, kterou pokládá za svoji vlastní zásluhu, než samotnou hodnotu animace jako takové. Stejně tak tomu bylo se „znovuobjevením“ komiksu. Komiks aj. se pak stal módou až fetišem povznesených „uměnilovných lidí“. Ve smyslu, že si tento poklesek jakoby sami dovolí v punkovém sestřihu, který mají jen oni, ale zároveň, podle mě, jen oni, opět všichni a budou komiksem a jiným mírně opovrhovat a zároveň jej považovat za docela roztomilý.

Existuje i uznávaný autorský animovaný film, ale není ho mnoho. Důvod existence malého množství kvalitních autorských animovaných filmů je díky osamocenosti tvůrců,



času, který vyžaduje, chybějící reflexe k filmům, ať vlastní, tak cizí a financování. Finance jsou velkým problémem krátkometrážních filmů. Kina a televize o ně díky krátkému času nemají zájem a distributoři tak nejsou z krátkometrážních filmů nadšení.

Autorská animace je náročná a mnohdy tato náročnost ubírá volnosti myšlenkám. Proto najít „vzduch“ u animovaného filmu a zároveň docílit přesahu k filmu je těžký úkol. Podle mě se tak dobře může stát v žánru animovaný dokument.

Animovaný dokument, zdánlivý paskvil, mě donutil k úvodním slovům o problematice, definici a racionálních řešení. Budeme-li se striktně držet racionálních domněnek, že animovaný dokument neexistuje, najdeme pro to mnoho argumentů a cestu k němu si uzavřeme. Vrátime-li se ale k prvotnímu popudu proč a jak film dělat, zjistíme, že je na nás, jaký přístup zvolíme a jak chceme vyprávět skutečnost. Volba animace pro dokumentární film je otázkou citu. Pokud máme představu, že dokážeme film zprostředkovat autenticky animací, pak je dobré ji použít. Jedno správné řešení neexistuje. Existuje jen individualistický přístup, ve kterém nám mohou pomoci metody, srozumitelné používání filmové řeči, atd. Představa, že animovaný svět nemůže být dokumentární, je hlavní polemikou mé práce. Umělecké přístupy obvykle nevychází z filozofie nebo teoretických statí, ale obsahují myšlenky doby, které nazývám citem pro věc. Proto žánr animovaný dokument vznikl dříve, než se o něm vedli polemiky a následně byl přijat jako věrohodný. Definice, co je a co není dokument, se tak musely pozměnit nebo stále nevznikly. Odtud ta má nedůvěra ke skeptickým hlasům, že něco neexistuje. Záměrně jsem ale práci nazvala dokument v animovaném filmu, abych animovaný dokument neuvrhla předem k názorovým předsudkům.

Ačkoli nejsem teoretik, budu patřit k těm, kteří se budou snažit vysledovat spojitosti mezi zdánlivě nespojitelnými a to animovaným filmem a filmem dokumentárním, od kterých čekáme protichůdné. Budu se snažit nalézt opodstatnění tohoto pojmu animovaný dokument. Primárně budu vycházet z pozice animovaného filmu, který je mi přirozeně bližší. Žánr animovaný dokument nabízí hodně slibného do budoucna, proto stojí za to jej zmapovat. Chci ve své práci pojem nejenom uchopit, ale snažit se vyzdvihnout jeho výsady a možnosti. Budu řešit nakolik je možné vnímat realitu, tj. dokumentární film jako dokumentární, při posunutí měřítko oné realističnosti do animace. Budu se snažit demonstrovat různé typy animovaného dokumentu a řadit jej a hledat důvod proč byla animace u dokumentu použita.

Pokud mám být osobní, tak z animovaného filmu a filmu dokumentárního mě přepadá nepochopitelná samota. Nevím, jestli je to opodstatněný pocit, možná jsem jen v

současné době sentimentální, ale jde o filmové individualistické vyjádření, a to je osamocené. I když se budu snažit být ve své práci věcná, dovolím si nyní snažší vysvětlení existence animovaného dokumentu. Možná je proto totiž mnohem jednodušší důvod, možná se prostě potkal opuštěný animovaný film a introvertní dokument. Tak se stalo, že se ty dva začaly mít rádi. Možná na tom není nic zvláštního a přesto je to jedinečné, prostě se animace a dokument do sebe zamilovaly, snad pro jejich vzdálenost a snad díky jejich individualistické samotě a touze mluvit i s někým jiným a jinak. Mluvit po svém. Mluvit jiným svým jazykem.

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 PŘIBLÍŽENÍ SE POJMŮM „ANIMOVANÝ FILM“ A „DOKUMENTÁRNÍ FILM“ A JEJICH SPOJENÍ V ŽÁNRU „ANIMOVANÝ DOKUMENT“

I když jsem v úvodu své práce definicemi pohrdla, tak právě proto budu-li s pojmy zacházet, musím animovaný film a dokumentární film a jejich následné spojení přiblížit. Považuji to za zodpovědné. Bohužel, definice u animovaného filmu a ani dokumentárního nejsou jednotné, a tak představím alespoň některé z nich. Pomocí těchto definic se pokusím o vlastní obhájení animovaného dokumentu a zároveň budu hledat vztahy mezi animovaným a reálným filmem k jasnějšímu pochopení filmu dokumentárnímu.

## 1.1 Definice animovaného filmu

Podle producenta Jaromíra Kallisty *„animovaný film je obecně charakterizován jako souvislá řada postupně snímaných fází kresby, loutky, neživých i živých předmětů, jejichž poloha a tvar se mění mezi jednotlivými okénky filmu, ale iluzi plynulého pohybu lze vidět až při projekci. Zobrazovaná akce podléhá zcela záměrům autorů a realizátorů snímku. Na rozdíl od reálného filmu (hraného a dokumentárního) animovaný film nepracuje s čistě fotografickým záznamem skutečnosti a reálného pohybu, který se udál před objektivem kamery, ale je naopak založen na přetlumočení skutečnosti výtvarným názorem, vlastní tvůrčí koncepcí a pojetím reality i pohybu.“* (filmová prokudce, FAMU, Jaromír Kalista, [www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc](http://www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc))

Poslední věta této definice není úplně přesná. Mnohé digitální postprodukce hraného filmu se jistě nemohou řadit do animovaného filmu a přesto jsou již dost patrným přetlumočením reálného záznamu kamery. Přesto lze z teze této věty vycházet k pozdějšímu zamyšlení nad animovaným dokumentem a to nakolik poznávací složkou je u dokumentárního filmu snímání tzv. skutečné reality.

V osmdesátých letech 20. století členové výkonného výboru ASIFA7 (ASIFA – byla založena roku 1960, jde o mezinárodní organizaci pracovníků animovaného filmu, která sdružuje tvůrce animovaných filmů) zformulovali novou, dnes oficiálně platnou definici pro animovaný film.



„*Umění animovaného filmu je vytváření pohyblivých obrazů všemi způsoby s výjimkou živé akce.*“ (Jiří Kubíček, *Úvod do estetiky animace*. 1. vydání. Praha: AMU, 2004. 108 s. ISBN 80-7331-019-8 )

Tato definice v obecnosti zachycuje vše od kresby přímo do filmového pole až po počítačovou animaci. Jde o širší a v dnešní době obecně platnou definici, která ve své podstatě vychází z definic minulých, ale vyhýbá se formulaci - snímání po jednotlivých fázích, která se už nedá považovat za určující vzhledem k současným technologiím a možnostem vytváření animovaného filmu digitální formou. Od slova snímání se vracíme ke slovu vytváření. Technologie přenosu je zavádějící. Co kdyby obraz vzniknul přímo před našimi zraky, například jako nakreslený na zdi a jeho fáze by se měnily díky umu kreslíře nebo při tzv. živém kreslení, které se často přenáší přímo kamerou na promítací plochu. Pracovali bychom s pamětí, ale akce by se nám jistě následně v mozku spojila, ale nešlo by o nečekanou iluzi pohybu. Nejde tak už o spontánní okouzlení pohybem, ale dokazuje to problematiku definic a ukazuje, že animace je sama o sobě nekonečně otevřeným médiem a definice někdy opravdu zavírají vrátka jejím možnostem.

Americký teoretik Charles Salomon, se svou teorií o animovaném filmu snaží vymezit vůči reálnému filmu, tedy filmu hranému a dokumentárnímu. „*Iluze pohybu je vytvořena dříve, než je zachycena na záznamový materiál. Jednotlivé fáze pohybů jsou nejprve např. nakresleny a pak se snímají kamerou, fotoaparátem, scannerem apod. Platí to i pro techniku loutkového filmu, kdy je postava před zachycením kamerou vždy posunuta do požadované polohy. Časová prodleva mezi vytvořením fáze a snímáním může být libovolná.*“ (Furniss, Maureen. *Art in Motion: Animation Aesthetics*, 1998, s.5)

Tato teorie staví na počáteční ideji pohybu, která se rodí v hlavě animátora dříve než je snímána. Myšlenka je opět důležitější než samotné snímání, ale zároveň podtrhuje tvůrčí záměr.

Další možností definice pojmu animace je možná skze její samotný název z latinského slova *anima*, znamená to dávat něčemu duši, něco oživovat, to znamená, že animátor je autor který oživuje, tedy vytváří něco nového, nepracuje s již daným natočeným materiálem. Samotné snímání nekoordinovaného pohybu není animací, pokud zde není obsažena myšlenka a její záměr. Animátor má v rukou všechny své záměry, nedochází zde k náhodám a proměnám, vyjevením skutečností, které mohou být použity nebo ne, když pracujeme ve striktně s hrubým materiálem reálným.

Norman McLaren tvrdí „*Animace není umění kresby, která se hýbá ale umění pohybu které je nakresleno*“. (Furniss, Maureen. *Art in Motion: Animation Aesthetics*,

1998, s.5)

Problematika definování animovaného filmu, ale není úplná, například technika rotoskopie, která se řadí do animovaného filmu, vychází z reálné akce a míra oživení je tak částečná. Proto někteří považují animaci prioritně charakterovou animaci a technikou rotoskopie mírně opovrhují. Stejně tak pixilace, která může pracovat i s živými tvory tak, že jsou „zvonuobživení“. Uchopení animovaného filmu by mělo vždy vycházet z dané potřeby námětu filmu. Je tedy opět relevantní přemýšlet zda to či ono je hodnotnějším přístupem a upřednostňovat charakterovou animaci nad rotoskopii či pixelaci je jen otázkou priorit a klalitního zpracování. Problém je spíše v samotném zdání, že technika rotoskopie či pixelace je považována za jednodušší na zpracování.

## **1.2 Definice dokumentárního filmu**

Protože jsem animátor, nechci se ve své práci pokoušet o přesné definice dokumentárního filmu, přesto jak již jsem zmínila pro přehlednost a následné vyjasnění žánru animovaný dokument, musím nahlédnout i do těchto definicí.

Pojmem dokumentární film se prvně začal objevovat s krátkými filmy společnosti bratří Lumièreů natočené v exotických zemích, jejichž cílem bylo představit zemi a jiný způsob života v ní. V desátých letech je vedle cestopisů takto někdy označována ta část kinematografického představení, která obsahovala aktuality. Později se za dokumentární film považoval ten film, který je tzv. objektivní a přináší svědectví o místě, osobě, zemi či události. Je důležité si uvědomit důvěřivost dřívějších diváků. Míra objektivity či důvěřivosti se pojila a mnohdy ještě pojí s mírou realističnosti. Míru realističnosti udávala divákovi důvěra v technologii, která se neustále zlepšovala a jeho sugesce, že to co vidíme, je realita. Komentáře byly informativní a sugestivně vševědoucí. Postupem času se začalo diskutovat o objektivitě a to co mělo nálepku dokumentární se často začalo „odlepovat“ a nastal problém s oficiální definicí dokumentárního filmu. Tak jako každá snaha uchopit film je automaticky snahou tvůrčí, tak se automaticky odděluje objektivita od autorství. Dodnes se objevují některé definice Johna Griersona z třicátých let dvacátého století, kde tvrdí že „*Dokument je tvůrčí zpracování skutečnosti.*“ (*Úvod do dokumentu, Bill Nichols, Nakladatelství Akademie múzických umění & JSAF / MFDF Jihlava , 2010, 1. vydání, 26 s., ISBN 978-80-7331-181-0*)

Ta definice obsahuje jak uznání tvůrčího úsilí, tak obsahuje i slova „zpracování

skutečnosti“ to stojí vůči sobě v mírném protikladu.

Dokument má vztah k realitě, ale jeho zpracování je vždy tvůrčí, tak lze pochopit tuto starou definici, která se jeví jako stále použitelná. Míra objektivit, která se od dokumentárních filmů čeká, je kámen úrazu, proto se už Grierson snažil o posunutí definice do sféry tvůrčího procesu. Je paradoxní, že definice se snaží posunovat podle vývoje dokumentárního filmu, ale zdá se to přirozené a jistě vítané. Nelze lpět na definicích, které s sebou nesou myšlení staré doby. Jde tedy o jakýsi diskurz. To, co se očekává, pojmenovává a hodnotí v určité době, je jiné než co jsme schopni přijmout dnes. Dnešní tvůrci dokumentárního filmu jako například Jan Gogola mladší nebo Helena Třeštíková se také spíše vyhýbají definici dokumentu. Už název teoretické diplomové práce Jana Gogoly mladšího je příznačný „Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film!“ a závěr této práce zní stručně „*Dokumentární film – to není zvláště vhodný termín, takže ho přestaňme používat.*“ Důvody jsou různé, Dai Vaughan tvrdí, že definice dokumentárního filmu je tak těžká ne kvůli metodě nebo stylu, ale pro jeho odpovědnost k filmovému materiálu. To znamená, že dokument má splňovat určitá hlediska a to ho samozřejmě svazuje.

Slovníky přesto nabízí přesné definice jako například - *Dokumentární film - druh film. tvorby, který buď autenticky zachycuje reálnou situaci v jejím vývoji, nebo rekonstruuje st. skutečné události. Z hlediska formy využívá metody reportáže, ankety, interview ap. Stál na poč. kinematografie. (Encyklopedický slovník, Odeon, 1993, ISBN 80-7153-039-5)*

To se jeví jako dost nedostačující suché konstatování nadmíru děravé. Jak věřit, že dokument se skutečně bezprostředně spjatý s realitou a co můžeme označit za realitu? Existuje mnoho definicí realit, ale naše vnímání reality je založeno na našem smyslovém vnímání. Už zde dochází k interpretaci, interpretaci zkrze jedince, pokud nebudeme předpokládat, že jsme schopni vnímat realitu všichni jednotně. Stejně tak jako kdybychom chtěli pojmut historii v její celé obsáhlosti. Museli bychom jednu určitou hodinu žít několiknásobněkrát, abychom obsáhli alespoň jedno téma. Nakonec vše co nás přesahuje musí být interpretací. Možná by to šlo, ale museli bychom předpokládat, že jsme pochopili jednotu východních filozofií a jsme schopni ji používat či aplikovat do našeho západního jaksi rozděleného myšlení. Začarovaný kruh nemožnosti defínovat se spouští. Existují i jiné zdroje, které se snaží být v definicích aktuálnější a otevřenější. „*Dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a ctí známá fakta, neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo než alegoricky.*“ „*Dokumentární obrazy*

*obecně zachycují lidi a události, které patří k světu, jež sdílíme, spíše než že by ukazovaly postavy a děje vymyšlené kvůli příběhu, jež se k našemu světu vztahuje nepřímo či alegoricky. Důležité je, že tak činí s úctou vůči známým skutečnostem a poskytují ověřitelné důkazy.“* Tak definuje dokumentární film Bill Nichols v knize Úvod do dokumentárního filmu 2010 a dále tvrdí „*Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, kteří nehrají ani nepředstavují role*“. Tím je myšleno, že seberepresentují sami sebe, ale nehrají tak, jak to chápeme u filmového nebo divadelního herectví. Můžeme předpokládat, že „počítají“ s přítomností kamery, ale nehrají jiné charaktery záměrně. Velmi důležité se zdá slovo ctí, předpokládá se tak, že nelze vyhnout se pochybení, či manipulaci nebo nezáměrné desinformaci. Nichols pokračuje, „*Dokument vypráví příběh tak, aby byl věrohodnou reprezentací toho, co se stalo, spíše než obrazovou interpretací toho, co se mohlo stát.*“ (Úvod do dokumentu, Bill Nichols, Nakladatelství Akademie múzických umění & JSAF / MFDF Jihlava, 2010, 1. vydání, 26-29 s., ISBN 978-80-7331-181-0)

Zde se dotýká problému interpretace a upřednostňuje slovo reprezentace skutečnosti. Stále ale v první řadě počítá s tvůrcem a tak nelze dokument považovat za zpravodajství nebo filmovou žurnalistiku, je to výpověď o době. Dokument je kinematografický esej, jako takový má nárok na své tvůrčí přesahy. Není reprodukcí reality, ale realitu reprezentuje, jak píše Bill Nichols. Jeho trvalá hodnota a širší platnost spočívá právě v jeho prezentaci. Perspektiva pohledu, kterým dokumentarista prezentuje žitý svět je trvalejší než čisté shrnutí faktů, které se mohou stát časem i nedůležitými nebo nezajímavými. Zdá se, že pravá hodnota dokumentu je právě v tom, co nelze definovat. Hodnota faktů je jistě nezpochybnitelná, ale jako jakékoli umělecké dílo, zůstává zajímavé hlavně díky tvůrčímu pohledu jedince, který v sobě dobu, ve které žil zahrnuje. Prezentuje svět, kterého je součástí a vede s ním rozhovor, ať už jakoukoli cestou. Více než definice pomáhají dokumentárnímu filmu řazení do struktur nebo módů. Umožňují pochopit dokument z jeho vnitřní skladby a porozumět jejím důvodům.

Nicholls dokumentární filmy rozděluje do tzv. módů, způsoby vyprávění, které se v dokumentární tvorbě opakují a vytváří tak určité kategorie – módy, které představují kinematografické postupy či metody.

Jde o šest hlavních dokumentárních filmových módů.

*Poetický modus*: klade důraz na vizuální asociace, hudební a rytmické aspekty, poetické pasáže a též formální uspořádání. Je blízko experimentálnímu a avatgardnímu filmu.

*Výkladový modus*: klade důraz na výkladový slovní komentář a argumentativní logiku.

Podle Nicholse sem patří například i televizní zprávy.



*Observační modus*: klade důraz na přímou účast v každodenním životě subjektů, které jsou pozorovány kamerou.

*Participační modus*: klade důraz na interakci mezi subjektem a filmařem.

*Rexlexivní modus*: upozorňuje na předpoklady a konvence vládnoucí dokumentární filmové tvorbě, prohlubuje naše vědomí vykonstruovanosti filmové reprezentace skutečnosti.

*Performativní modus*: klade důraz na subjektivní či expresivní aspekt filmařova vlastního vztahu k subjektu, snaží se tento vztah divákovi zřetelně přiblížit. Filmy natočené v tomto modu se v některých rysech shodují s filmy experimentálními, osobními a avantgardními, upřednostňují emocionální a společenský vztah na diváka. (*Úvod do dokumentu, Bill Nichols, Nakladatelství Akademie múzických umění & JSAF / MFDF Jihlava, 2010, 1. vydání, 50-51 s., ISBN 978-80-7331-181-0*)

Jiný filmový teoretik Eric Patrik rozděluje dokumentární filmy podle tzv. struktur - jsou to jakési kostry příběhu: *ilustrativní, narativní, na zvuku založená struktura a prodloužená struktura*.

*ilustrativní struktura* je postavena na historických a osobních faktech obvykle používá komentáře, který narativně popisuje děj.

*struktura postavená na zvukové stopě* je záznamem určité akce nebo rozhovoru a sama udává filmu charakter a dějovou linku. Tento tip dokumentárního filmu působí velmi naturalisticky a „opravdově“, tedy skutečně a nezmanipulativně.

„*Narativní struktura používá scénář k vyprávění příběhu. Tyto animované dokumenty často využívají komentář, který ličí a spojuje prvky příběhu.*“ Tak tvrdí Patric. (*Patrick, Eric. “Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-Fiction Animation,” Animac Magazine 3, 2004*)

*Prodloužená struktura* se snaží vyhybat se přímému komentování reality, jde o metaforický, symbolický, obvykle osobní přístup.

Tyto modusy a struktury můžeme později aplikovat i na animovaný dokument. Možná je to v dnešní postmoderní době zbytečné, ale snad je to dobré k jasnějšímu řazení myšlenek a později k autonimitě animovaného dokumentu.

Na závěr definicí dokumentárního filmu chci ještě připomenout, že skutečně platné řazení, zda je film či není dokumentární, může být i na samotném konečném rozhodnutí producenta nebo distributora nebo samozřejmě i diváka. To je nakonec ta nálepka, která se výrobku pro zpřehlednění dáti musí.

### 1.3 Animovaný film versus dokumentární film?

V této kapitole se pokusím o vlastní obhajobu údajného paskvilu a to animovaného dokumentu. Ačkoli tento pojem dávno existuje, přesto se najde mnoho názorů, že o paskvil jde. Budu se opírat o definice animovaného filmu, kde se zdá, že se vyhrazují vůči dokumentární tvorbě, která podle některých předpokladů spadá do čistě reálného filmu, což jsem uvedla v kapitole animovaný film a zároveň budu ve své argumentaci vycházet z definicí Billa Nicholse z Úvodu do dokumentárního filmu, abych pro ukázkou uvedla, že není důvod nepřijmout animovaný dokument jako další žánr. Vráťím se tedy k definici animovaného filmu: *„Na rozdíl od reálného filmu (hraného a dokumentárního) animovaný film nepracuje s čistě fotografickým záznamem skutečnosti a reálného pohybu, který se udál před objektivem kamery, ale je naopak založen na přetlumočení skutečnosti výtvarným názorem, vlastní tvůrčí koncepcí a pojetím reality i pohybu.“* (filmová produkce, FAMU, Jaromír Kalista, [www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc](http://www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc))

Animovaný film jistě nepracuje s čistě fotografickým záznamem, nýbrž tlumočí skutečnost. To je nepopíratelné, ale jak už jsem zmínila, podle Nicholse dokument reprezentuje skutečnost, využívá k tomu různé výrazové prostředky, střihovou skladbu, hudbu, ruchy aj. Kamera v dokumentárním filmu může být poetická, významová. Animace se může chovat jako výrazový prostředek, realita snímání nebo skutečný pohyb nejsou podmínkou, pokud vychází z dostupných faktů, kterých se téma týká. Míra realističnosti fotografického záznamu není u dokumentu tedy určující, závisí na rozhodnutí autora, který přístup zvolí, tak aby pomohl nejlepšímu zprostředkování svého tématu. Tato definice by tedy platila na hraný film, ale k dokumentárnímu se podle mě nevztahuje. Animovaný film není omezený na fikci. Je to pouze představa, že míra realističnosti ubírá dokumentu jeho autenticitu. Neznamená to, že nemůže být animace dokumentární. Obsah nebo zaměření animovaného filmu není pevně dané. Animovaný film si může zvolit své téma, žánr. Pokud se rozhodneme tlumočit skutečnost, bude animace jen výrazový prostředek. Tedy budeme-li vycházet z žitého světa, je to naše rozhodnutí. Kromě toho si myslím, že míra autentičnosti není závyslá ma míře realističnosti. Pokud dokumentární film má být autentický, pak je jeho volbou jakou míru realističnosti si sám zvolí. Bylo by nemístné, aby musel zprostředkovávat realitu jen zkrze realistické záběry, protože to stejně už dávno nedělá a hledá tu míru autenticity, která je mu potřebná. Tedy hledá správné filmové uchopení, aby mohl odvyprávět skutečnou podstatu dokumentárního prožitku. Ten prožitek se mi jeví jako podstatný. Pokud dokumentární film má mluvit o prožití události, pak by

bylo hloupé omezovat jej na formální zobrazení naší představy reality.

To, že dokumentární film vzniká tzv. tady a teď, jak někteří hlásají, se nedá vztahovat na všechny typy dokumentu a tak podle mě se animace nevylučuje s dokumentární tvorbou.

Dá se tedy říci, že animovaný dokument tlumočí skutečnost, ať myslíme skutečnost pojmovou nebo vizuální, ale nebrání dokumentárnímu sdělení. Tato definice tedy platí na hraný film versus animovaný, ale dokumentárního filmu se podle mě netýká.

*„Umění animovaného filmu je vytváření pohyblivých obrazů všemi způsoby s výjimkou živé akce.“ (Jiří Kubíček, Úvod do estetiky animace. 1. vydání. Praha: AMU, 2004. 108 s. ISBN 80-7331-019-8)*

Za předpokladu, že se zabývá skutečnými událostmi, ctí fakta, mluví o žitém světě, tak tato věta nepopírá existenci animovaného dokumentu. Živá akce pomáhá míře uvěřitelnosti, ale není pro dokumentární film zásadní a jediná možná. Rekonstrukce událostí, vzpomínky, které někdo zprostředkovává skrze scénář nebo přímou nahrávkou je možnou volbou pro natočení animovaného dokumentu.

*„Iluze pohybu je vytvořena dříve, než je zachycena na záznamový materiál.“ (Norman McLaren citace v Furniss, Maureen. Art in Motion: Animation Aesthetics, 1998, s.5)*

Tato věta rozhodně nepopírá možnost spojení animovaného filmu a dokumentu, ale nabízí polemiku, kterou jsem již zmiňovala, zda může být animovaný dokument dost autentický a zda je podmínkou dokumentárního filmu jeho zachycení tady a teď.

U animace je nezbytné přemýšlet předem, proto míra impovizace je u animovaného filmu nulová. Myšlenka u animovaného filmu je pevně daná. Struktura animovaného filmu musí být předem pevná a přesná, na rozdíl od práce s reálným filmovým materiálem dokumentárním. Jan Gogola ml. ve svém Manifestu dění ve své teoretické diplomové práci, se snaží obsáhnout vlastnosti dokumentu, zahrnuje tzv. proměnlivost, jako jeden předpoklad u tvorby dokumentárního filmu. Zde se zdá, že animace nemá tedy své místo, ale není tomu tak. U animovaného dokumentu můžeme najít proměnlivost buď v autentické nahrávce, nebo v komentáři, který obvykle podporuje sugesci a autenticitu dokumentu nebo při skládání faktů, kde se mohou vynořit nepředvídané skutečnosti, které ale před samotným zpracováním musíme roztřídit. Animace není nalézání ale tvoření, přesto může vycházet z daných faktů, jevů, zvuků a hlasů, které rozšiřují jeho časoprostorovost. Tedy iluze toho, co má být animované, je předem v hlavě animátora daná, ale dokumentární tvorba může být i jasně složená předem, záleží opět na úvaze

tvůrce, který v předstihu svou práci nachystá a animaci využije tak jako například stříhovou skladbu, která přichází na řadu také jako poslední a nelze jí začínat film.

Podle mě nestojí nic v překážce přijmout dokument jako žánr animovaného filmu. Budu se proto už nadále věnovat tomuto pojmu a připomenou jednotlivé animované dokumenty a důvody proč využívají právě tento žánr.

### 1.4 Žánr animovaný dokument

„*Má vlastní definice animovaného dokumentu je, že žádný animovaný film nepracuje s nonfikčním materiálem*“ ( *Frames per second magazine*, [www.fpsmagazine.com](http://www.fpsmagazine.com), *march 2005*, *Real animation for real people* ) Sheila Sofian, autorka mnoha animovaných dokumentů. To se po míře nesnadných vyjádření zdá jako velmi rozumná a pádná definice. Osobně bych se jí ráda držela. Názory, že animovaný dokument je prostě kombinací animovaného filmu a filmu dokumentárního, nejsou podle mě přesné. Podle teoretika animovaného filmu a animátora Gunnara Strøma „animovaný dokument může být ten, kde je obsaženo padesát procent animace a padesát procent reálné akce“. (Strøm, Gunnar. “The Animated Documentary,” *Animation Journal* 11 (2003). Toto tvrzení se zdá samozřejmě celkem logické, ale poněkud zjednodušené a vylučuje samotnou animaci z pozice dokumentární. Animace je zde spíše jako další žánr, ačkoli žánrem není. Reálná akce je opět považována za jediné možné dokumentární zachycení. Nakonec lze přijmout řazení animovaného dokumentu i z pozice producenta, kritiků či diváků, kteří jej za animovaný dokument prostě vydávají. Děje se tak z pohledu, ne percepce, ale recepce. Toto začlenění se objevuje ex post a je nutné pro zpřehlednění a distribuci filmu. Často o něm tvůrci filmů sami nerozhodují. Filmy jako *Nanuk, člověk primitivní (1922)* nebo *Tenká modrá linie (1995)* je obtížné řadit do dokumentárních, když popírají dokumentární „pravidla“ nebo spíše jejich konvence, kterými je divák zahrnuje. Přesto jsou s časovým odstupem vlídně přijímány jako dokumentární. Konec konců společnost si už citem určí, zda to a ono chce nazývat dokumentárním.

Přes nesnadné teoretické definování animovaného filmu, filmu dokumentárního a nakonec animovaného dokumentu, které bylo podle mě důležité pro pochopení mnohdy neexistujících hranic, jsem se konečně k tomuto žánru dostala a s úlevou se chci věnovat jednotlivým filmům a historii tohoto žánru.

Žánr animovaný dokument se objevuje až v poslední době jako nový termín.

Zdaleka ale novým není. Dokumentární animované filmy jsou dnes více na očích a to díky teoretické veřejnosti, která se jimi začala zabývat. Přesto se zdá být zvláštní, že animovaný dokument byl tak dlouho zanedbaným a vynechávaným tématem u teoretiků animovaného, ale i dokumentárního filmu. Důvod je možná i ten, jak jsem psala v úvodu práce, že samotní animátoři nejsou nadšení teoretici a svou práci často neradi kolonují a teoretici animovaného filmu často vychází z pozic animátorů, proto rozumí jejich specifické nátuře. Pro tvůrce animovaných filmů je důležité určité zmapování animovaného filmu, ale dělení do žánrů už se zdá být dost odvážné vzhledem k relativně malému množství nezávislých autorsky činných animátorů, od kterých bychom tento druh filmu asi očekávali. Skutečností také zůstává, že neexistovalo mnoho kvalitních animovaných dokumentů, což se v dnešní době podle mě mění. Animovaný dokument se ale stal v současnosti natolik svébytným, že si svou pozornost vybudoval sám. Na internetu existují blogy, týkající se animovaných dokumentů, internetové video canaly soustředí současné animované dokumenty a IMDb filmové světové databáze řadí filmy pod kolonku *animovaný, dokument*.

Gunnar Strøm, zaznamenal, že v roce 2001 *Visible Evidence conference* dokumentárních studií v Brisbane v Australii a *Sheffield International Documentary Festival* v Británii se zaměřili svou pozornost na pojem animovaný dokument. Od té doby se informace o animovaném dokumentu objevují pravidelně v diskusích, novinách, filmových konferencích a na filmových festivalech.

V roce 2007 *International Documentary Festival Amsterdam* věnoval hlavní program na „částečně nebo zcela obsahující animaci“ a o rok později *Leipzig Festival Documentary and Animated Film* zařadil program „Animadoc“ který spojuje animaci a dokumentární tvorbu.

Animovaný dokument tak vystupuje emancipovaně sám a sbližuje jak dokumentární tvorbu animované tak animaci dokumentární tvorbě.

### 1.4.1 Módy animovaného dokumentu

U dokumentárního filmu jsme mluvili o jeho tzv. módech, které sestavil Bill Nichols, animovaný dokument řadí prioritně do módu *performativního*. Performativní modus podle Nicholse „*Podobně jako poetický modus dokumentární reprezentace, tak i performativní modus v nás vyvolává otázku, co vlastně vědění obnáší. Co znamená porozumět, či pochopit? Co je kromě faktických informací součástí našeho světa? Lze*

vědění nejlépe popsat jako abstraktní a nevyjádřené, založené na zobecňování a typizaci v souladu s tradicí západní filozofie? Z tohoto hlediska si lze poznání volně předávat či vyměňovat, a ti kteří takové přesuny provádějí, jsou pouhými zprostředkovateli, vědění však zůstává navzdory jejich účasti nezměněno. Nelze však vědění lépe popsat jako konkrétní a ukotvené, založené na osobní zkušenosti, v souladu s tradicí poezie, literatury a rétoriky? Z tohoto hlediska je možné vědění znázornit či naznačit, při tom však ti, kteří se o to pokoušejí, do této činnosti přinášejí svou osobitost, kterou nelze jednoduše kopírovat. Performativní dokument upřednostňuje druhé hledisko. Jeho cílem je ukazovat jak díky ukotvenému vědění můžeme nalézt cestu k obecnějším porozuměním sociálních procesům.“ (Úvod do dokumentu, Bill Nichols, Nakladatelství Akademie múzických umění & JSAF / MFDF Jihlava , 2010, 1. vydání, 203-204s., ISBN 978-80-7331-181-0)

Performativní modus zdůrazňuje subjektivitu a komplexivitu našeho chápání světa, zahrnuje emoční chápání filmaře. Ve filmu *Valčík s Baširem* (2008) animace potrhne emoční chápání a reálné vzpomínky, které se prokládají s imaginárními. Nesnaží se o aktivní přístup dokumentaristy, pokud ano, pak jen proto, aby přiblížil pocit. Jaké to je, když bych byl tím či oním. Jaké je to být matkou, která se dozví o postřelení svého syna tak jako v animovaném dokumentu *His Mother Voice* (1997) Denise Tupicoffa. V performativním modusu se mísí expresivní postupy, klade menší důraz na formální rytmus filmu. Neustále nás upozorňuje, že svět není složený z jednotlivostí. Záběry katastrofy, děsivé události aj. často provází hlas, který dodává filmu emocionalitu. Obvykle se tak děje u událostí, které nelze jednoduše pochopit. Situace které je nutné chápat skrze osobu, která si je prožila. Podle Nicholse performativní modus nechce vysvětlovat, přit se, polemizovat nebo posuzovat, ale vyvolávat pocity, které prožili konkrétní lidé. Jde o jakési hledání subjektivní pravdy. Tedy nemůže fungovat obecně nebo zahrnovat vše. "performativní dokument zdůrazňuje složitost našich znalostí o světě tím, že zdůrazňuje její subjektivní a efektivní rozměry.", (Úvod do dokumentu, Bill Nichols, Nakladatelství Akademie múzických umění & JSAF / MFDF Jihlava , 2010, 1. vydání, 204s., ISBN 978-80-7331-181-0) tvrdí další teoretik Eric Patric.

Producentka a teoretička animovaného filmu soustředící se na animovaný dokument Sybil DelGaudio upřednostňuje řadit animovaný dokument do *reflexivního modu*. Reflexivní modus mluví nejenom o žitém světě, ale zabývá se tím, jak je tento svět možné ztvárnit. Chce být viděn takový jaký je. Nemá potřebu zprostředkovat svět divákovi, tak aby cítil totéž co osoby v dokumentu. Drží si reflexivní nadhled. Podle Nicholse nepočítá reflexivní modus s tím, že dokument je natolik působivý jako jeho obsah.



Přiznává si svoji existenci a dává tak divákovi možnost vlastní interpretace. Sybil DelGaudio tvrdí, že „*animace se sama chová jako forma 'metacommentary' jakéhosi meta výkladu v rámci dokumentu.*“ (Sybil DelGaudio, „*If Truth Be Told, can 'Toons Tell it? Documentary and Animation.*“ *Film History*, 1997)

Nichols se však striktně nedrží performativního módu, ale některé filmy řadí do *poetického módu* jako například film *Silence (1998)* Silvie Bringasové a Orly Yadimové nebo *Feeling my way (1997)* Jonathana Hodgsona pro jejich naléhavou atmosféru žité reality. *Silence* z období holokaustu je nepopsatelný hrůzný zážitek, kde zvolená animovaná forma je tak lepší variantou než reálné záběry.

Tato řazení samozřejmě nepočítají s výkladovými dokumentárními filmy, kde animace má edukativní účel a mohli bychom ji tak řadit do *výkladového módu*.

Řazení animovaného filmu do Nicholsonových módů nebo jiných struktur je možná nedůležité, ale je vhodné k uspořádání a pochopení způsobu vyprávění animovaného dokumentu. Navíc možnost řazení dokazuje, že animace je skutečně pouze nástroj a ne samotný žánr a lze jej řadit do jiných žánrů, módů a struktur. V tomto ohledu se zdá být až nádherně panensky neprozkoumané a nabízí mnoho nového do budoucna, pokud budeme schopni vnímat film i s tím tzv. dvojitým kódováním, které je překážkou, ale i předností animovaného filmu. Zároveň je jeho charakteristickým hlavním poznávacím prvkem.

### 1.4.2 Důvody existence animovaného dokumentu

Posledním dělením, kterým animovaný dokument chci podrobit, je podle mého názoru ten, který se pokouší zastoupit realitu a to buď z důvodu rekonstrukce neexistujících dokumentárních záběrů *Potopení Luisitanie (1918)* či novější *Walking With Dinosaurs (1999)* či důvodů etických, například film *Balkan Erotic Epico (2006)* o sexuálních zvycích na Balkáně od Mariny Abramović a na druhý, kde animace vhodným a jediným možným způsobem se pokouší vyložit svět a realitu expresivním způsobem.

Zastoupení reality z důvodu neexistujících záběrů je celkem logické a v další kapitole se o některých filmech zmíním. Zastoupení reality animací z etických a morálních důvodů vede k obsáhlejším diskusím. Často se tvůrci uchylují k zastínění některých skutečně naturalistických záběrů, využívají k tomu některých počítačových filtrů, rotskopiie či nechávají záběry zcela „přanimovat“, tedy pracují pouze s referencemi. Toto etické rozhodnutí či tvůrčí záměr s sebou nese už i nutnost estetické hodnoty nově vzniklých záběrů. Film by měl odpovídat estetice, kráse kamery nebo estetice pohybu a

výtvarné kvalitě u animovného filmu. Proto zvolí-li tvůrce pro výpověď animaci, měla by být kvalitní a ne jen neestetickou záměnou za reálné záběry. Stává se, že tyto záměny za reálné záběry vypadají z hlediska kvality animace a obrazu velmi nepovedeně.

Estetika může být pro některé u dokumentárního filmu zavádějící, protože předpokládají autentický naturalistický pohled. Stejně jako není realita méně realistická než v nesouvislé mnohosti neroztříděných neestetických momentů a záběrů. Jakýkoli reálný materiál nás vede k nutnosti třídit a vybírat, hledat a vytvářet systémy, symboly, hledat estetiku. Toto třídění už naznačuje nás umělecký vklad. Je přirozené, že tíhneme k selekci, interpretaci a touze po kráse. Nejsme schopni pojmout svět takový jaký je. Náš výklad světa ale autentický je. Proto pokud dokument vyprávíme skrze sebe, estetika a výtvarné pojetí dokumentu není daleko od autenticity. Je přirozenou touhou člověka. Estetika, která zároveň vyvolává vjemy, emoce je přirozená při tvorbě filmu. Je nutností stejně proto, aby film měl svůj rytmus. Tedy považujeme-li animaci za součást přirozeného estetického vnímání a dokáže-li podle nás přenést obsah nejlépe možně, není animace překážkou k autentickému vnímání sdělovací události.

Předpoklad, že dokument nemá odbíhat od faktů a držet se jej jako publicistika, je asi přežitek. Popírali bychom tím mnohé poeticky laděné dokumentární filmy. Opět závisí na samotném tvůrci a jeho úsudku zda míra estetická, symbolismu a jiného výtvarného ztvárnění pomůže nejlepšímu přenesení skutečného příběhu. Naopak se mi jeví, že obraznost a symbolika dokumentu hraného nebo fotografie je to, co nás dnes nejvíce vzrušuje. Představa bystrého přenesení informací a jeho emoční nebo estetický výklad je velmi příjemná. Bystrost a hmatatelný svět pomáhá neutopit se animaci ve své imaginaci. Animovaný film získává nadhled.

Ale existuje i potřeba doby mít svůj animovaný dokument. Reálné televizní záběry nás otupily o náš vlastní prožitek. Naturalismus jako haptické zaznamenání, které nese s sebou ale i něco sprostého. Není dnes potřeba bořit tabu skrze šokující naturalistickou skutečnost.

Expresivní zobrazení a vyložení reality je už svobodnějším tvůrčím procesem. Obvykle je film režírován samotným animátorem a estetika, citové vyjádření je primárně stejně důležitá jako obsah filmu. Animace a její výtvarná složka neslouží tedy pouze k zastoupení reality, ale je právoplatným partnerem. Animace celý dokumentární film jakoby rámuje a zasazuje do svého prostoru, do svého emocionálního světa. Tento druhý typ se zdá být od podstaty více věrný tomu, co si pod pojmem animovaný dokument představují.

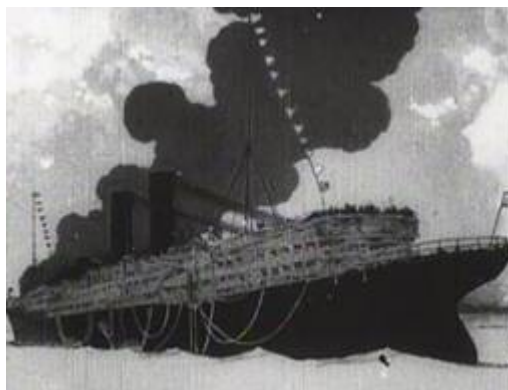
Animovaný dokument má být podle mého názoru esencí animačního emocionální výpovědi a dokumentární střízlivosti. Skutečná doména animace je v její iluzi a nadsázce, její fantazii a schopnosti nemožného. Spojení animovaného filmu a dokumentárního v animovaném dokumentu má být spojení v nejlepším slova smyslu. Tedy vystavět příběh na faktech, zkušenostech, ale nechat ho občas volně „ilustrovat“ a svobodně dýchat pod hlavičkou animace. Tak se děje ve filmu *Valčík s Baširem (2008)*. To samé popisuje performativní modus i u čistě dokumentárního filmu složeného z reálných záběrů. Svoboda animačního výpovědi by měla být vystavěna na tvůrčím zodpovědném rozhodnutí autora, že to je ten nejlepší způsob jak látku divákovi předat.

Předností animovaného dokumentu je i jeho divácká reflexe, díky existenci vědomí, že obraz je animovaný. Tím se i vracím k reflexivnímu módu a možnosti animovaný dokument řadit tam. Divák animovaného dokumentu je schopem dešifrovat skutečný příběh filmu a zároveň jej samotný animovaný styl udržuje v pozornosti nakolik si může skutečnost, uvěřitelnost dokumentu připustit. Tím animovaný dokument osvobozuje ze strachu z manipulace a divák nechává do sebe více vpouštět vjemy a emocionální sdělení příběhu. Stejně tak je tomu u mnoha poetických dokumentů, například od Karla Vachka či Jana Špáty. Vjemy nejsou nic cizího u současného dokumentárního filmu. Naopak emoce od reality téměř vyžadujeme a je na škodu, když od nich autor upustí z pocitu, že jsou zavádějící. Míra emocionality jistě záleží na tématu a jisté odosobnění často přináší dokumentární tvorbě mnohdy nové percepční vjemy spojené například se zmíněnou reflexivitou.

### 1.5 Animované dokumenty

V následujících kapitolách se zmíním o několika konkrétních animovaných dokumentárních filmech. Ve výběru a řazení filmů do tohoto žánru jsem vycházela z odborných publikací a článků a internetových blogů, ale i dle mého osobního úsudku. Kapitulu dělím do: Animace – zastoupení reality a Expresivní zobrazení a vyložení reality.

#### 1.5.1 Animace – zastoupení reality



(*Potopení Luisitanie, Winsor McKay, 1918*)

První film, který je řazen do žánru animovaný dokument je dvanáctiminutový film z roku 1918 od Winsora McKaye *Potopení Lusitanie*. Animovaný kreslený film podle skutečné události potopení RMS Lusitanie, lodi která byla zasažena torpédy z Německé ponorky. Je to film propagandistický, vytvořený během První světové války. Film dokumentárně zachycuje moment potopení lodi, která vezla 2000 pasažérů z toho 200 Američanů. Dvě německá torpéda zasáhla loď. Mezi pasažéry byli čtyři světově proslulí prominenti. Tento němý film je animovaný a záběrován velmi reálně, chce navodit aktuální situaci, jakoby snímanou skutečnou kamerou při samotném potopení. Animace je velmi pečlivá a realistická a záběry jsou rozděleny textem, který oznamuje fakta o množství pasažérů a zásazích torpéd. Místy se animace i díky starému a špatnému technickému stavu filmu dá zaměnit s natočenou akcí. Tehdejší technologie kamer nedosahovala dokonalosti a postupem času se filmový pás opotřeboval, a tak se animace dá zaměnit s reálnou akcí. Což je dle mého názoru zajímavé z hlediska vnímání reality. Tato animovaná rekonstrukce potopení lodi měla působit emocioně silným dojmem, který umocňuje působivá hudba. Použití animace bylo zcela logickým krokem. Oživení této hrůzy mělo diváky utvrdit v boji proti zrádnému Německu. Tento animovaný film pracuje tedy s animací výsostně realisticky a animace slouží jako zástupné zobrazení místo skutečných záběrů. Klade důraz na maximální realističnost. Ačkoli záměr filmu je propagandistický, měl být objektivní až publicistický.

Od roku 1920 se animace začíná používat v edukativních filmech, které „pomáhají“ nebo zastupují neuskutečnitelnou hranou akcí, filmy jako *The Einstein Theory of Relativity (1923)* a *Evolution (1925)* od Maxe a Davida Fleisherových vysvětlují pomocí animace fyzikální procesy. Bratři Fleischrovci pracovali s animací velmi inovativně a stojí u zrodu rotoskopie, která vychází z hrané akce.

Walt Disney užíval animace jako vysvětlujícího a edukativního způsobu ve filmech

*Victory Trought Air Power (1943)*, *How to Catch a Cold (1951)* and *Our Friend the Atom (1957)*. Edukativní filmy sice záměrně používají animace k jednoduššímu sdělení, ale jsou omezené dobou, kde některé záběry nebylo možné natočit. *Victory Trought Air Power* vznikl za války a představuje historii amerického letectví. Jde o velmi dobře a sofistikovaně vyrobený animovaný film. Tyto filmy byly samozřejmě velmi dobře placené, tak aby podporovaly snahy americké letecké armády. Nesnaží se být jen striktně informativní, ale obsahují i animační humor a zkratku. Snaží se zatraktivnět svět vojenského letectví.

Ve filmech jako *Sea Monster and Prehistoric Adventure (2007)*, které znovu obživují události dávno mrtvé, je přirozené použití animace. Prehistorická zvířata jsou tak znovu obživena. Současná technologie je neuvěřitelně realistická a dokáže přesvědčivě zvíře obživnout i díky výborné práci charakterových animátorů.

Filmy, kde animace zastupuje realitu, například některé válečné rekonstrukce, letecké bitvy, mají za úkol být co nejskutečnější. Tedy míra uvěřitelnosti je závislá na naší zkušenosti s technologií. Víme-li, že ten či onen záběr by se kamerou snímat nedal, ubírá to naší iluzi a touze po ní a jsme zklamáni. Je tedy paradoxní nakolik se naše zkušenost, že vnímáme film zkrze kameru a její možnosti, zažila a je určující pro uvěřitelnost situace. Dá se téměř mluvit o touze po uvěřitelnosti. Animace jako zastoupení reality se v současných animovaných filmech kromě těchto rekonstrukcí příliš nevyskytuje. Více než to, pracuje se svým pojetím reality. Film *Valčík s Bašírem (2008)* sice také rekonstruuje některé události, ale to nebylo jeho jediným záměrem, proč si Ari Folman vybral animované zpracování.

Existující zvuková nahrávka, ale neexistující video nahrávka je případ filmu *Chicago 10 (2007)*. Byl natočen podle znovu nalezených prepisů záznamů z procesu a zvukové nahrávky, kde osm mužů bylo obviněno za spiknutí a podněcování vzpoury, protože nesouhlasili s válkou ve Vietnamu a bouřili se proti ní. Film natočil Brett Morgen jako připomenutí této události v souvislosti nesouhlasu s válkou v Afganistanu. Jde o film složený částečně z reálných záběrů a částečně animovaný. Sountrack k filmu vytvořilo mnoho současných známých hudebníků, aby film rezonoval hlavně s mladými lidmi. Důvodů, proč je animace často zaměňována za hranou akci, je ale více než z nedostatku reálného materiálu.

Jako první mohu uvést již zmiňovanou etiku. Ve filmu *One Alcoholic To Another (2011)*, odehrávající se na protialkoholním sezení, jsou obličejové postavy přeanimované tak, aby výpověď byla dokumentární, ale chránila své protagonisty. Etika je při tvorbě dokumentu velmi podstatnou součástí a tvůrci musí citlivě zacházet s protagonisty i

tématy. Dokumentarista musí vzbudit důvěru v protagonistovi svého dokumentu. Stejně tak musí zvažovat prozrazení všech citlivých faktů, které díky své důvěře dostal. Animace tak může fungovat jako filtr, který chrání anonymitu jedince, ale neubírá nám emoční prožitek. Tyto filmy často využívají techniky rotoskopie tj. překreslení podle reálného záběru. Například krátký film *Balkan Erotic Epico* (2006) umělkyně Mariny Abramović o sexuálních pověrách či zvycích pocházejících z Balkánu je částečně hraný a částečně animovaný, rotoskopovaný. Abramović demonstruje tyto zvyky v esteticky pojatých záběrech skutečných osob. Jsou to herci a Abramović prokládá tyto hrané části svým komentářem. Sekvence, kde například muži onanují do půdy, aby byla urodná, jsou ještě hrané ve chvíli kde Abramović vypráví o zvyku, že žena pomůže své dítě prsty, kterými si před tím setřela vagínu, aby bylo dítě odolné a zdravé, je už hraná akce animovaná. Animace zde neslouží jako estetická nadhodnota nebo emocionální záměr a je poněkud nevýtvarná. Nepočítá prvořadě s percepcí estetickou, je informativní a zastupuje už neeticky zobrazovatelné téma. Alespoň to téma, které autorka považovala za neetické k vizuálnímu naturalistickému zobrazení. Pravidla pro etiku zobrazení neexistují a mění se s dobou a její morálkou. Jsou závislá na vnitřní morálce autora nebo podléhají distributorovi či obecné společensko kulturní situaci, která je vnímatelná.

### 1.5.2 Expresivní zobrazení a vyložení reality

Filmy spadající do této části jsou autorsky svébytné animační díla, založená na historickém příběhu, zkušenosti či zvukové nahrávce, často spojují více přístupů. Tento přístup se mi jeví jako ten více diskutabilní a více novátorský.

Mezi prvními takto vzniklými filmy jsou filmy od manželů John a Fait Hublej, kteří podle svých nahrávek svých dcer, vytvořili dokumentární animované filmy. Dívky na nahrávce si hrají, přirozeně diskutují o svém vnímání světa a jejich rodiče se snaží ho reprezentovat. Je to velmi milé spojení. O to více poutavé, že jde o spojení rodinné a tak snad v nás vyvolává důvěryhodnost. Napojení na vnímání svých dcer je sugestivní a jistě ne jen formální. Tak jak se tomu stává u některých dětských nahrávek spojených s animací. Osobně tento přístup formálního využití dětské nahrávky a k ní animace animované jakoby dětmi považuji až za účelný tah, který má za cíl pouze rozněžnit maminky a tatínky. Tak se ale neděje ve filmech manželů Hublejových. Film *Of Stars and Men* (1964) získal hlavní cenu v roce 1964 v kategorii dokument na filmovém festivalu v San Francisku. Animovaný



snímek *Windy day* (1968), byl nominovaný na Cenu filmové americké akademie.



*(Windy day, John a Fait Hubley 1964)*

Dokumentární animované filmy založené na nahrávce jsou nejčastějšími animovanými dokumenty. Například studio Ardan's animation založené Peterem Lord a Davidem Sproxtinem, kteří už v osmdesátých letech natáčeli osoby mluvící o důležitých tématech jejich života a následně nahrávky animovali. Promluvy tak získávaly nový rozměr, oproštěný od vizuálně skutečných lidí. Získávaly na absurdních významech. Film se jmenoval *LipSynch: Going Equipped* (1987). Celé Ardanovské snažení vyústilo v známých *Creature Comforts*, prve jako krátký animovaný film (1989), který v roce 1990 získal Cenu filmové americké akademie a posléze (2003 - 2007) v serii minutových animovaných filmů. Šlo o animované rozhovory „skutečných“ lidí, kde místo nich zde prezentují tyto názory animovaná zvířata. Posunuli téměř celé vyznění do podoby bajkovitého schématu. Jde o velmi nenásilný Ardanovský cynický humor. Hovory jsou neskutečně všední, jdou napříč různých sociálních skupin a nářečí anglického jazyka. Animace je statická, ale v dobrém slova smyslu. Výsadou Ardanovské animace je jejich práce s lipsyngem. Serie *Creature Comforts* je dokumentární sondou společnosti s přesahem interpretace skrz animaci.

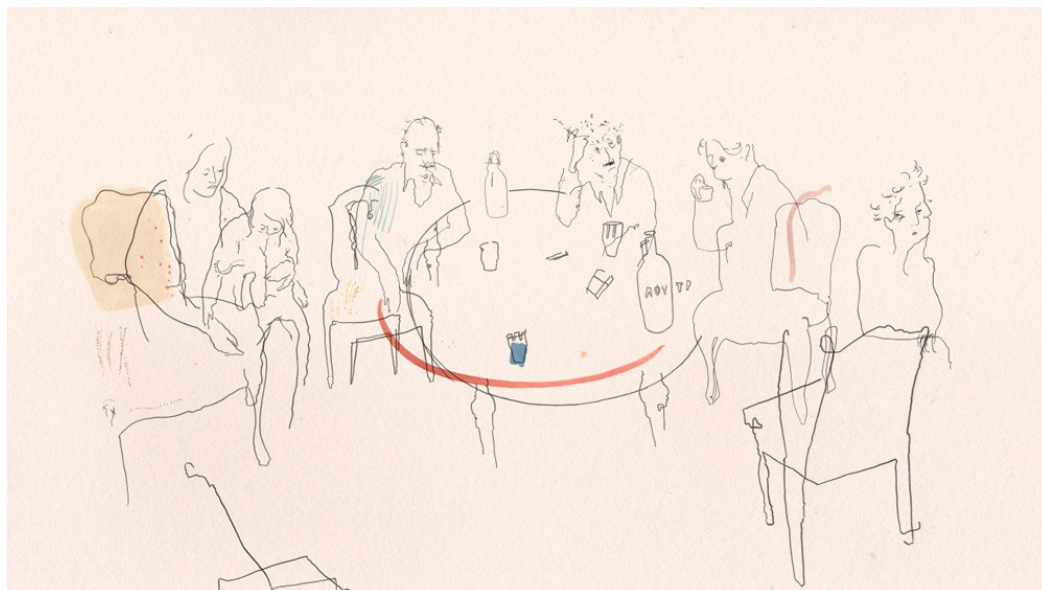
*(Aardman animation, Creature Comforts, 2003 - 2007)*



Na nahrávce je stejně tak vystavěný animovaný film *Ryan* (2004). Tento film byl také v roce 2004 oceněn Cenou akademie amerických kritiků za krátký animovaný film. Jde o rozhovor mezi tvůrcem filmu Chrisem Landrethem a legendou animované tvorby Ryanem Larkinem. Larkin byl velmi zajímavou, ale i problematickou osobností. Jeho závislosti ho ničily a jeho osobnost byla destruktivní. Film je animovaný 3D animací a vychází z téměř rotskopických referencí ze skutečných schůzek mezi Landrethem a Larkinem. Jde o zvláště stylizovaný a přesto hodně realistický animovaný film. Postavám chybí například části obličejů, jsou jakoby sežrané svými problémy. Charakter Landretha se ve filmu mění a destruuje. Rozhovor tak dostává na dramatičnosti. Realističnost, která se mísí v přehnaném destruování postav, má zvláštní punc skutečnosti. Ve filmu hrají dvě roviny - a to rovina rozhovorů dvou mužů o životě a těžkosti animace a zároveň samotný animovaný film, který tento rozhovor zahrnuje. Dá se mluvit o reflexi z natočeného zvukového materiálu.

Další nahrávka, díky které vznikl příjemný animovaný dokument je *I Met the Walrus* (2007). Zachycuje slova Johna Lenona v roce 1969, ta jsou ilustována gagovitou animací. Vzniká tak rozhovor mezi tvůrcem filmu a Lenonem napříč stářím nahrávky a my můžeme reflektovat dobu, kdy byl natočen.

Jonatan Hodson ve filmu *Feeling my way* (1997) komentuje svoji procházku městem a hranou akcí kombinuje s rotskopií, která upozorňuje na konkrétní předměty a osoby. Místům a věcem dává svá jména a interpretuje tak reálný svět zkrze sebe.



(*My Mother's coat*, Marie Margaux Tsakery Scanatovit, 2010)

Vizuálně velmi povedený film *My Mother's coat* (2010) od Marie Margaux Tsakery Scanatovit vznikl z rozhovorů drery a matky, která přišla z Británie do Řecka se svým mužem a musela se vypořádat s cizí zemí a kulturou. Jde o výtvarně vytříbený film, animovaný čistými liniemi, které působí jako kresby z osobního deníku. Animované dokumenty mají často formu osobní deníkovité výpovědi a vypořádávají se často s osudy své rodiny.

Film *Heirlooms* (2009) Susany Danta a Wendy Chadler je seskládaný z života lidí z různých zemí během těžkého času války. Tyto příběhy jsou vyprávěny jejich dětmi. Existence vědomí, že jde o rodinný vztah, je o to silnější ve svém vyznění.



(*Still Life with Animated Dogs*, Paul Fierlinger 2001)

Velmi působivý a osobní je film *Still Life with Animated Dogs (2001)* od známého animátora Paula Fierlingera. Jde o film složený ze vzpomínek na své psy, které během života Fierlinger měl. Fierlinger skze to, co je mu nejbližší - animace - představuje své vzpomínky. Osobní vztah člověka a psa je jedinečně neuchopitelný, ale animovaný film si jeho nuance může dovolit s lehkostí.



(*Paměti národa, 2012, Jan Svěrák*)

V České republice se minulý rok objevil první počín vyprávění historie jinak a to díky cenám *Paměti národa*, které pořádá občanské sdružení *Post Bellum*. Tyto ceny vznikly jako dík osobnostem postiženým režimem. V rámci udělovacího večera se promítaly animované dokumenty, vytvořené různými mladými výtvarníky a animátory na nahrávky výpovědí těchto osobností. Celou sérii filmů režíroval Jan Svěrák. Zbystření diváků, které díky těmto filmům vzniklo, bylo podle mě velké a příjemné. Výpovědi o historických událostech spojené komunistickým režimem se často ztrácí v jakési všednosti a ignoraci „podobných zkušeností“, které se nás přestávají týkat. Animace tak osvěžila skutečné životy. Dodala osobám punc hrdinů, protože v komiksové a animované tvorbě často předpokládáme přítomnost hrdiny.

Animované dokumenty nejvíce vypráví o nedemokratických režimech, válce, tak jako film *Silence (1998)* Sylvie Bringas a Orly Yadin, o dívce, která přežila holocaust. Další film *Conversation with Haris (2001)* Sheili Sofian o Bosenském konfliktu. Sheila Sofian se přímo zaměřuje na dokumentární animaci. Animuje na sklo. Snaží se o osobní křehkou výpověď. Podobně funguje příjemně poetický a výtvarně sofistikovaný animovaný dokument od *Prayers for Peace (2004)* Boaze Lederera, který vytvořil bratr zabitého vojáka narukovaného do války v Iráku. Vypořádává se se ztrátou bratra, ne vojáka, ale bratra. Na konci pouští poslední nahrávku kterou jim bratr natočil. Emocionalita, kterou

film vyvolává je velmi silná. Reálná výpověď by nedokázala zhmotnit tolik citu a působila by buď pateticky nebo lacině. Animovaný dokument si může dovolit svoji introverzi rozvinout a nečekáme od něj žádné vyústění, řešení nebo odsouzení. Je tím, co chce sdělit. Je čistou výpovědí například o ztrátě. Známý tvůrce Dennis Tupicoff tak vytvořil film *His Mother Voice (1997)*, který je animovaný na základě telefonické nahrávky, kde se matka dozví o postřelení svého syna. Rotoskopická animace se náhle stává velmi chaotickou a výpověď tím podpoří ve své zmatenosti. *It's like that (2003)* Diany Ward byl vytvořen na základě telefonických rozhovorů s dětmi, které byly v povinné vazbě, díky zákonu o emigraci z roku 1958. Ward si zvolila jednoduchá pletená a kreslená kuřátka, která vypráví své příběhy. Předpokládali bychom, že by tak mohlo jít o pěkný film pro děti, ale je naopak spíše posmutnělým příběhem o dětech.

Snahy seznámit společnost se společensky těžko přijatelným tématem nebo ji o něm poučit je v žánru animovaný dokument také dostatek. Například projekt *Animated Minds* od Andyho Glynnna, který zahrnuje několik animací a výpovědí lidí, kteří trpí různými psychickými poruchami. Stejně jako film *A Is For Autism* Tima Webba z roku 1992 film animovaný z dětských kreseb autistů a vysvětlující vnímání světa autistů.

Animované dokumenty představují velmi široké pole a jeho zmapování jsem udělala velmi zběžně, záměrně jsem se ale vyhýbala filmu *Valčík s Bašírem (2008)*. Poslední část chci věnovat právě jemu. Osobně jej považuji za mistrovství a velmi sofistikované využití animovaného filmu.





(*Valčík s Baširem*, Ari Folman, 2008)

### 1.5.3 Valčík s Baširem

Animovaný dokument jsem osobně jako žánr začala registrovat po shlédnutí filmu *Valčík s Baširem* (2008). *Valčík s Baširem* se v tomto žánru stal průkopnický a debata o animovaném dokumentu tak díky němu pronikla i mezi širší veřejnost.

Film Ariho Folmana vychází ze skutečných událostí kolem masakru v Sabře a Šatile, kde křesťanské milice zmasakrovaly Libanonce. Folmanův film není primárně filmem jen o válečném konfliktu. V první řadě hledá pamět. Zkoumá, co je skutečné. Proč sny vystupují zcela svévolně z volné mysli dříve než sami racionálně skutečnost poskládáme dohromady. Folman staví téma války skrz svou vlastní osobu. Neuhybá, nevypráví příběh bolestně. Snaží se nalézt skutečnou pravdu, svou skutečnou v mysli potlačenou událost. *Valčík s Baširem* svým názvem plně představuje samotný film, tanec se smrtí. Mluví metaforyckým jazykem plným těžké melodramatické podmanivosti a přitom si drží střízlivost a přehlednost. Jde o zastavení, první ohlédnutí, které spouští lavinu podvědomí a my odkrýváme další a další vrstvy s každým příběhem a jeho majitelem. Hledáme moment, který nikdy neexistoval, ale přenáší podvědomí do vědomí a s ním vzpomínku na potlačený masakr. Válka zde reprezentuje něco jako zasvěcení, iniciaci chlapce v muže ve velmi tvrdé zkoušce. Hrůza masakru se usadila někde hluboko v mysli, kam míří jen naše původní jednání a symboly. Celý film je prokládán živly přírody,



kteří působí na naše podvědomí. Moře, které se objevuje ve snech, moře které vyplavilo vzpomínku nebo její náznak. Celý film je v podstatě mužskou záležitostí, ale vnímám jej silně žensky jako návrat k ženskému obětí a to podtrhuje užasný výjev velké ženy, která si odváží chlapce z lodě plné zkázy pryč na širé moře. Velká milenka je teplá a krásná jako princip matky a síly pevné země, kterou hluboko v sobě nosíme. Celý tento film využívá mnoho přístupů esejistických či deníkový model typický pro performativní modus, až k čistě „mluvícím hlavám“. Objevuje se v něm i jakási groteska ve formě hudebního klipu. Celek tak funguje. Folman dokázal na základě zmiňovaných přístupů dojít detektivně po stopách imaginace k uvědomění si a smíření se.

Výtvarná koncepce filmu Davida Polanského vychází z reálného prostředí a jakési komixové stylizace. Výtvarná stylizace je přijatelná, jak pro široké publikum tak pro náročnějšího diváka. Charaktery přesně vychází z realistických podob skutečných osobností a animace je rovněž velice civilní. U filmu s námětem tohoto typu je to dobrá volba. V první řadě jde o celovečerní film, takže udržení pozornosti docilují díky konkrétní stylizaci vycházející z reálného prostředí. Zároveň jsme schopni více připustit, že skutečné osoby a místa existují. Film mluví o konkrétním válečném konfliktu, takže informace o skutečných místech a lidech jsou na místě. Prokládání imaginárními sny je spojené s hledáním ztraceného zážitku, umocňuje jeho emocionalitu. Nakonec volba animace u válečných záběrů je velmi inteligentní tah. V první řadě dokáže zprostředkovat zážitek divákům, kteří obvykle válečné filmy nevyhledávají, buď z důvodu, že se jim hnusí nebo jsou pro ně jaksi prázdné. V druhé řadě reálné záběry mohou svou naturalističností odtrhávat od duše vojáka, která je podle mě ve chvíli konfliktu zcela zmatená a zatemnělá a objektivní realita není tou skutečnou realitou, kterou právě vnímá. Animace tak zprostředkovává emoci přes vojáka.

Jako velmi dobrá se jeví práce hlavního animátora Yoniho Goodmana, který s Folmanem už před Valčíkem s Basirem spolupracoval, například také na dokumentární serii o původu lásky *The Material That Love Is Made Of (2004)* a jeho poslední film je opět edukativní dokument *The story of Cholera (2011)*, kde vysvětluje prevenci léčby bakteriální nemoci. Goodman animaci nepřehrává, ale zároveň podtrhává charaktery. Realistická animace může často vést k charakterově nečitelné z důvodu složitosti pohybu a neujasnění si jeho priorit. Proto rotoskopie, která k reálné akci svádí není nejvhodnější pro animaci realistického pohybu.

Hudba Maxe Richtera dokonale podporuje animaci. Její hlavní motiv se vynořuje a zaniká jako hledané vzpomínky. Odlehčuje momenty odpočinku a pak nás znovu vtahuje

do hlubin. Ve filmu se často opakuje neukončený motiv – hudba jako by směřuje ke gradaci, ale následně mizí a vytváří tak dojem čehosi vzdáleného, potlačeného, nedořečeného.

Konečná pasáž filmu, kde jsou použity dokumentární záběry z masakru je jakýmsi uvědoměním si, sebráním zodpovědnosti. Hudba ztichla, je slyšet jenom pláč a konečně jen amaterské skutečné tiché snímky mrvých lidí a dětí. Nic víc nás nečeká. Hudba hrající u titulků už také nepřehlučí mlčení z kamery.

*Valčík s Bašírem* odstartoval největší boom s animovaným dokumentem. Ary Folman se otázkou, zda jde o dokument, netrápí. Sám tvrdí, že na tom nezáleží, a že volba animace byla u tohoto filmu jediná možná.



*(Valčík s Bašírem, Ary Folman, 2008)*



## ZÁVĚR

Mým cílem v této práci bylo sumarizovat žánr animovaný dokument, protože jsem nezaznamenala, že by v České republice existoval materiál o animovaném dokumentu. Primární bylo nahlížet na animovaný dokument skrze pozici animátora, ne dokumentaristy. Dále jsem se snažila vyzdvihnout některé postupy dokumentárního filmu, které jsou aplikované v animovaném dokumentu a nalézt odpovědi, co může přinést nebo přineslo spojení animace a dokumentu dobrého.

Diskuse o animovaném dokumentu nemůže být jednoduše ukončena. Obecně se dá říct, že každý film musí hledat svůj tvůrčí zodpovědný způsob výpovědi. Animovaný dokument, ale podle mého názoru jednoznačně existuje. Je to vzrušující spojení, které nutí animátory k jasnějším vizím a dokumentaristy k volnější imaginárnější výpovědi. Je ho dnes potřeba.

Jediným přáním je, aby dosáhl nejlepší kvality. Během psaní své teoretické práce jsem viděla mnoho animovaných dokumentů a musím se přiznat, že jak bývá často animovaným filmům vyčítán nejasný nebo špatný námět, tak animovaným dokumentům někdy chybí estetická a animační kvalita. Tvůrci animovaných dokumentů jsou více scénáristi, dramaturgové, režiséři, ale méně výtvarníci a animátoři.

Úvod mé práce se nazýval „mluvte jinak svým jazykem“, chci na závěr úsměvně říct: mluvte spolu.

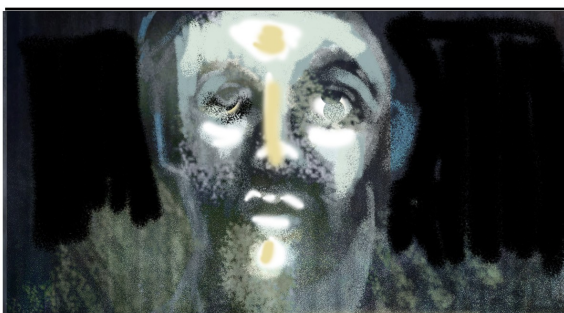
## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- Úvod do dokumentu*, Bill Nichols, Nakladatelství Akademie múzických umění & JSAF / MFDF Jihlava , 2010, 1. vydání, 26 s., ISBN 978-80-7331-181-0
- Jan Gogola ,*Teoretická diplomová práce, SMRT DOKUMENTÁRNÍMU FILMU!*, *At' žije film!*, *Od díla k dění!*, Akademie múzických umění, Katedra dokumentární tvorby, Filmové a televizní fakulty AMU v Praze , 2001
- Judith Kriger, *A Behind The Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, Amsterdam · Boston · Heidelberg · London · New York · Oxford · Paris · San Diego · San Francisco · Singapore · Sydney · Tokyo, Focal Press, 2012 Elsevier Inc.
- Annabelle Honess Roe, *Animating Documentary*, Faculty of the Graduate School, University of Southern California, in *Partial Fulfillment of the, Requirements for the Degree, Doctor of Philosophy, (CINEMATIC Arts—Critical Studies)*, December 2009
- Frames per second magazine*, [www.fpsmagazine.com](http://www.fpsmagazine.com), march 2005 , *Real animation for real people*
- Strøm, Gunnar. "The Animated Documentary," *Animation Journal* 11 (2003)
- Patrick, Eric. "Representing Reality: Structural/Conceptual Design in Non-Fiction Animation," *Animac Magazine* 3(2004): 36-47.
- Renov, Michael. "Animation: Documentary's Imaginary Signifier." Paper presented at *Visible Evidence conference X, Marseilles, France, Dec 2002.*
- Sybil DelGaudio, "If Truth Be Told, can 'Toons Tell it? Documentary and Animation." *Film History*, 1997
- Jiří Kubíček, *Úvod do estetiky animace*. 1. vydání. Praha: AMU, 2004. 108 s. ISBN 80-7331-019-8
- Bill Nichols, *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001
- Furniss, Maureen. *Art in Motion: Animation Aesthetics*, 1998
- Animation Now! Anima Mundi*, editor: Wiedemann Julius, Taschen 2004, IABN 3-8228-2588-3
- The Animator's Survival Kit*, Williams Richard, 1999
- Dějiny animovaného filmu I.*, Urc Rudolf, Benešová Marie, VŠMU Bratislava 1995
- Dějiny animovaného filmu I.*, Urc Rudolf, VŠMU Bratislava 1999
- Jak číst film*, Monaco James, Albatros Plus, Praha 2004, ISBN 80-00-01410-6
- 12 pádů scénáristiky*, Milena Mathausová, Victoria publishing 1996, ISBN 80-7187-071-4
- Rozhovory Hitchcock, Truffaut* Čs. Filmový ústav, Praha 1987
- Kant a ptakopysk*, Eco Umberto, Argo 2011, ISBN 978-80-257-0377



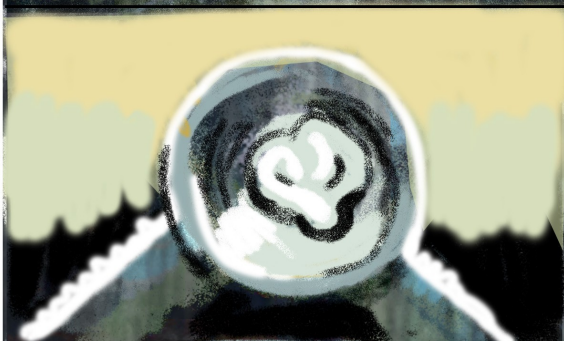


## **PŘÍLOHA P1: OBRÁZKOVÝ SCÉNÁŘ – FILM LA LOBA**



01 - PD - muž stojí venku, je tma, smutně hledí přímo před sebe na tváři se mu odráží plápolající oheň. Zklání hlavu dolů.

ZVUK - praskající oheň



02 - PD - v rukou drží poloprázdné vedro s vodou, nahýbá jej, je skoro prázdné. Ve předu hoří.

ZVUK - praskající oheň, voda ve vedru



03 - PD - muž se ohlíží dolů do strany na zem.

ZVUK - praskající oheň



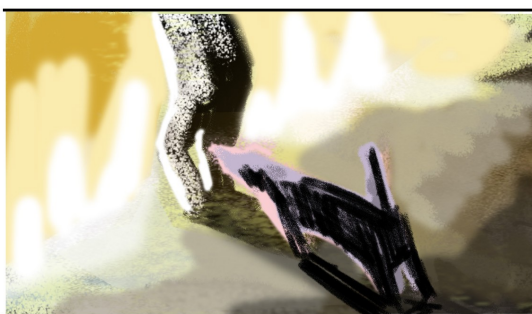
04 - PD - vedle nohou muže stojí pes, smutně a tázavě mu hledí do očí. Oheň se mu odráží v očích. Světlo ozařuje zem a háže ostré stíny.

ZVUK - praskající oheň, kňučení psa



05 - PD - muž se znovu upřeně dívá před sebe.

ZVUK - praskající oheň



06 - PC - muž stojí zády k ohni, couvne, pes netrpělivě přešlápne.

ZVUK - praskající oheň



07 - PD - pohled do ohně, nejisté rozhodnutí.

ZVUK - praskající oheň



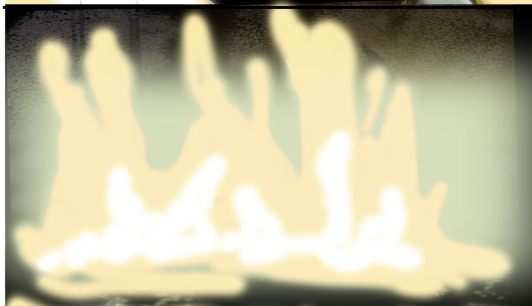
07 - PC - rozpřahuje se a mírně se vzdaluje kameře.

ZVUK - praskající oheň



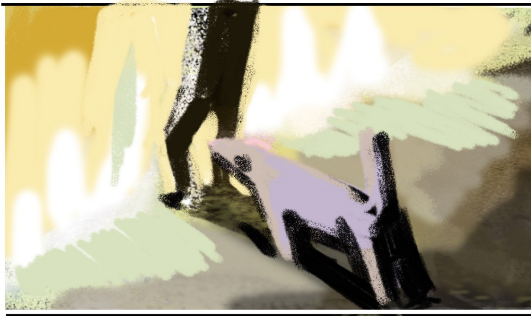
08 - PC - s velkým rozpřáhnutím otočí vedro do ohně, vylétne malé množství vody, které jen zasyčí a oheň se nepatrně rozplápolá.

ZVUK - praskající oheň, syčení ohně, vedro



09 - C - subjektivní pohled muže na hořící les.

ZVUK - praskající oheň



10 - PC - muž a pes stojí zády k ohni. Muž se pokusí udělat krok vpřed.

ZVUK - praskající oheň



11 - PD - odvážný výraz se mění ve vylekaný, když vyšlehne plamen těsně před jeho obličejem.

ZVUK - praskající oheň, plamen



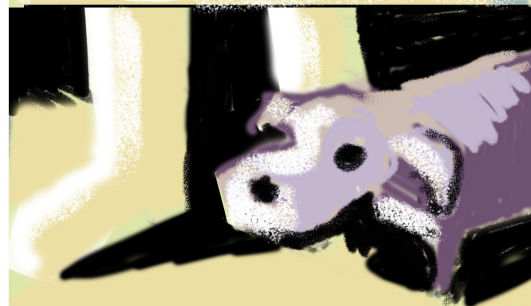
11 - PC - odevzdaně se odklání...

ZVUK - praskající oheň



11 - C - ...kamera odjíždí na celek a silně perspektivní záběr na ruku, která pouští vědro (podhled), to padá na zem, před kameru. Oheň ozařuje celou siluetu postavy muže.

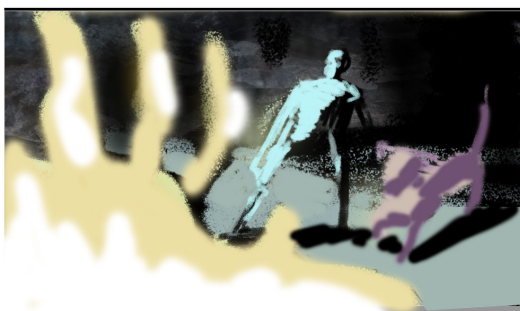
ZVUK - praskající oheň, padající zvuk vědra



12 - PD - pohled na smutného, netrpělivého psa, který stojí věrně u nohou pána. (nadhled)

ZVUK - praskající oheň, kňučení psa





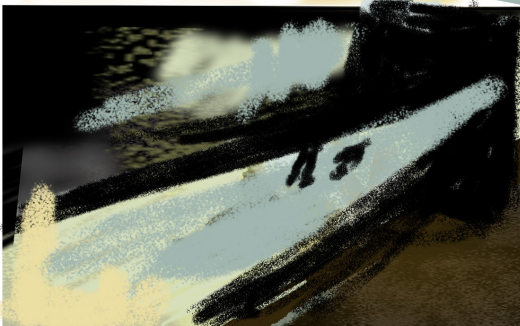
13 - C - muž a pes stojí mlčky čelem k ohni, který plápolá před kamerou. (mírný pohled)

ZVUK - praskající oheň

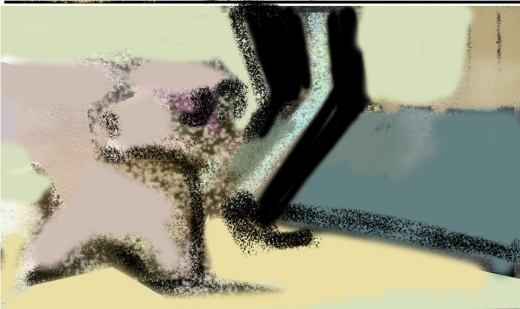


13 - C - oba se otáčí zády k ohni a vychází pomalu a vyčerpaně ze záběru.

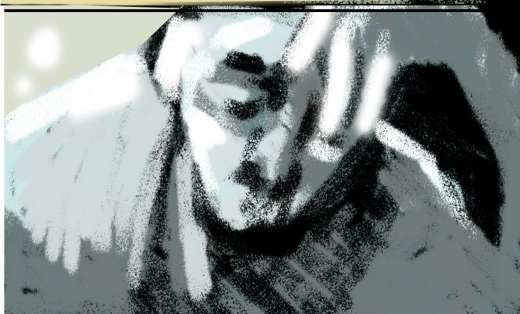
ZVUK - praskající oheň



14 - VC - dvě siluety, člověka a psa se vlečou unaveně po dlouhé cestě směrem do tmy trosek tušícího města. (nadhled)



15 - PC - pes hledí ještě za ohněm, otáčí hlavu a oba jdou pomalu dál ulicí.

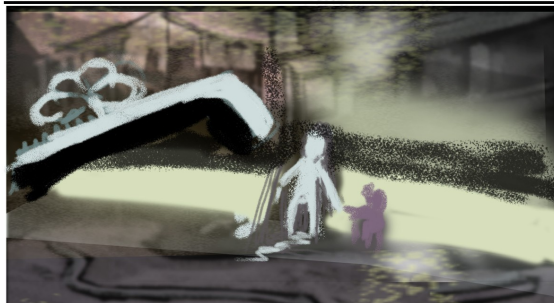


16 - PD - muž přichází ke kameře, hledí vyčerpaně dolů a utírá si pot z čela.

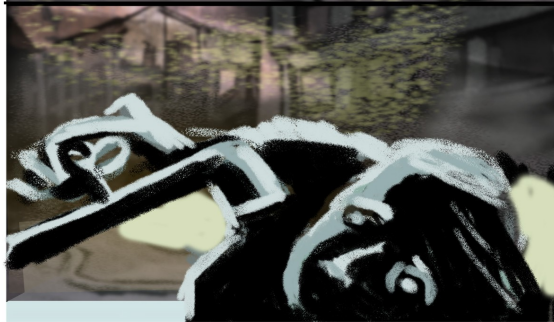
ZVUK - vzdech?



16 - PD - zvedá hlavu a nadějně pohlédne před sebe.

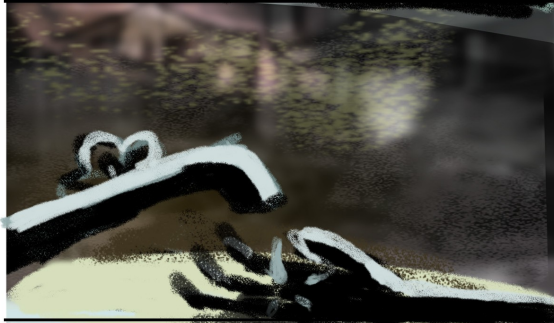


17 - C - před kamerou je vidět kohoutek na vodu, vzadu silueta muže, který se po chvíli rozbíhá vpřed ke kohoutku.



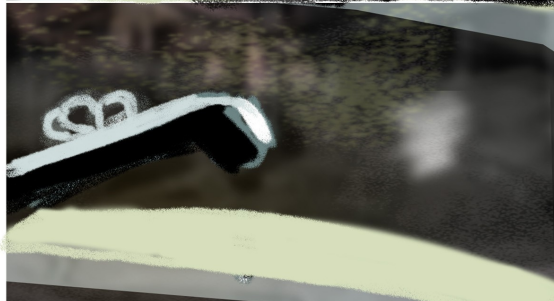
17 - PD - přidřepne, otáčí radostně uzávěrem dokola, druhá ruka je nachystaná pod kohoutkem. Nic nevyteče. Nesnesitelné zklamání. Muž únavou padá mimo záběr do prava, zůstává jen ruka.

ZVUK - točení rezavým kohoutkem

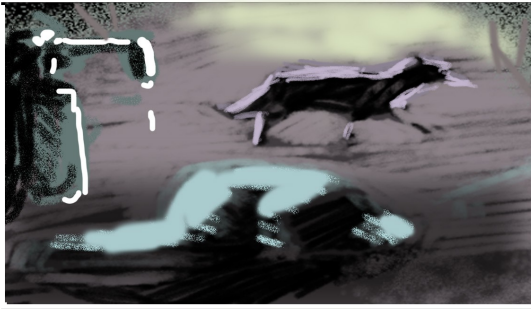


17 - PD - na dlaň vykápne jen jedna kapka. ruka mizí ze záběru.

ZVUK - kapka vody na dlani

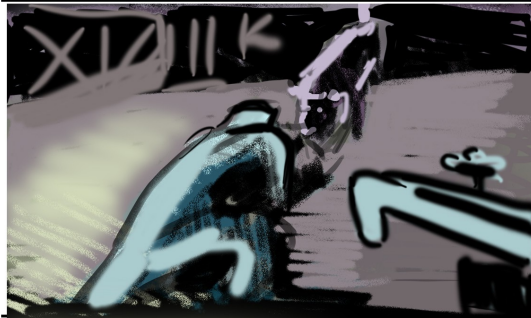


17 - PD - záběr na uzávěr na vodu.



18 - C - muž leží na ulici, pes zmateně pána obíhá a čuchá k němu. Běží blíž ke kameře a zády od ní ho začíná tahat za rameno.

ZVUK - kňučící pes, jeho cupitání, dech



19 - C - pes táhne vláčné tělo člověka po široké pusté smutné ulici opuštěného města.

ZVUK - tah těla, zvuky psa



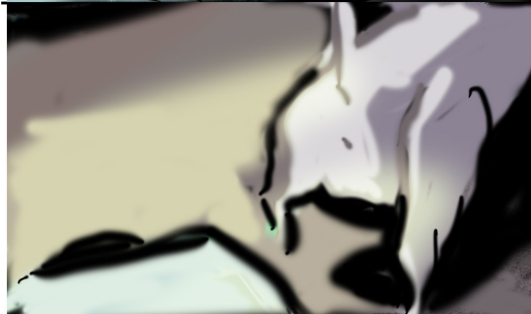
20 - PD - pes tahá pána za rameno.

ZVUK - šubání psa tělem člověka



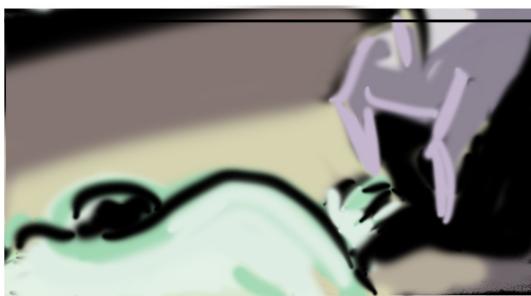
20 - PD - odpočívá, dýchá, ohlíží se za sebe, radostně zbystří a vyběhává pryč od muže.

ZVUK - dech psa



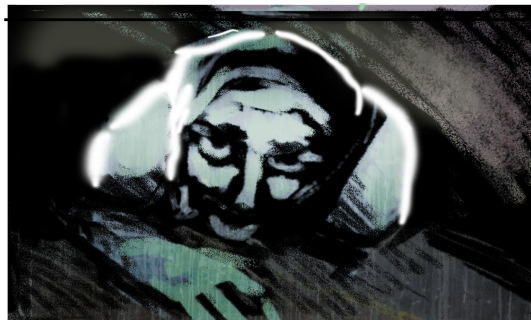
21 - PC - pes zády, vidíme jen mužovo rameno - pes běží pryč mimo záběr.





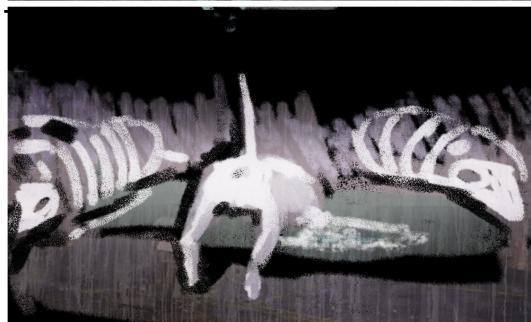
21 - PC - muž se probírá, vytahuje ruku z pod sebe.

ZVUK - námaha člověka



22 - PD - vyčerpaně zvedá hlavu a hledí na místo kam zmizel pes.

ZVUK - námaha



23 - C - pohled na psa, pijícího vodu z kalné kaluže kolem níž je hromada velkých koňských kostí, které zasahují do vody.

ZVUK -



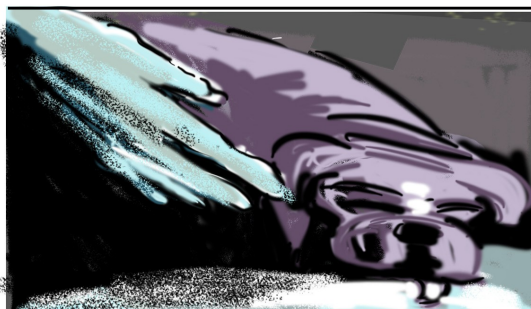
24 - C - pes pije, člověk vyděšeně z dálky křičí na psa a leze za ním. (podhled)

ZVUK - chlemstání vody



25 - C - pes pije, člověk se snaží všemi silami doplazít k psovi. (nadhled na ulici)

ZVUK -



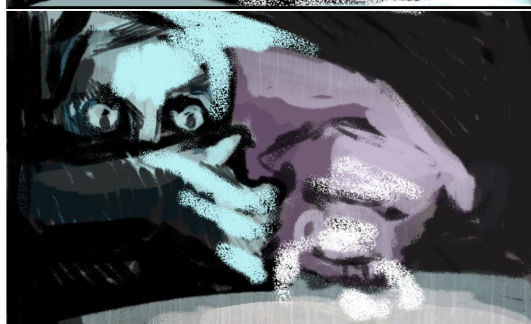
26 - PD - pijící pes, objevuje se ruka, která ho chce odtáhnout od nakažené vody.

ZVUK - pes pije



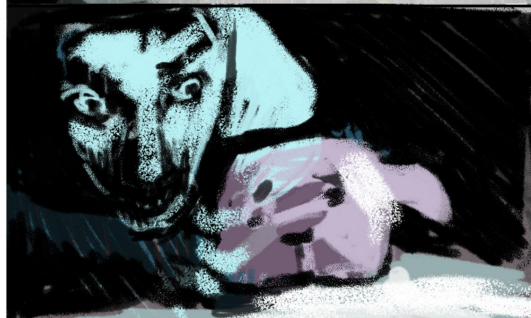
26 - PD - člověk přitahuje psa k sobě, pes začíná vrčet, ohání se...

ZVUK - vrčení psa



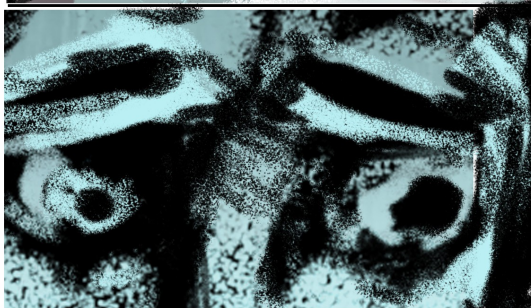
26 - PD - ...začíná se dávit, kňučí, pěna mu jde od tlamy...

ZVUK - kňučení psa a dávení se



26 - PD - ...odevzdaně pokládá hlavu. Muž na něj vylekaně a soucitně hledí.

ZVUK - kňučení

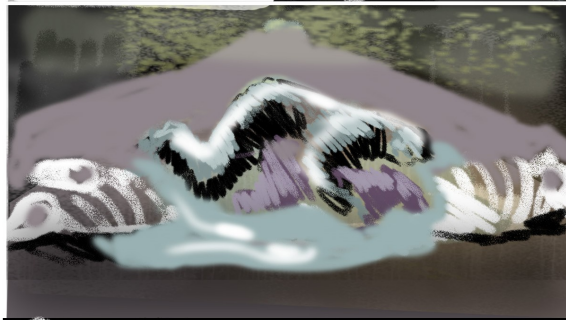


27 - D - oči dívající se po umírajícím psovi.



28 - PD - pes klesá a umírá.

ZVUK - vydechnutí muže



29 - VC - odjezd nahoru - člověk drřící psa leží u kaluže okolo jsou koňské kosti.

ZATMÍVAČKA

ZVUK - vrčení psa



30 - D - tmavá silueta ruky, možná více pařátu než lidské ruky, chmatá po krku mrtvého psa, kterého objímá ležící muž. je vidět jen jejich plynulé dýchání. Je to víc stín než skutečnost. Škubne se srstí psa. (spojit s pohybem záberu 31)

ZVUK - švich ruky



31 - PD - muž se leknutím nadzvedne, vyděšený výraz směrem na kameru (na přízrak). Přitáhne si psa.

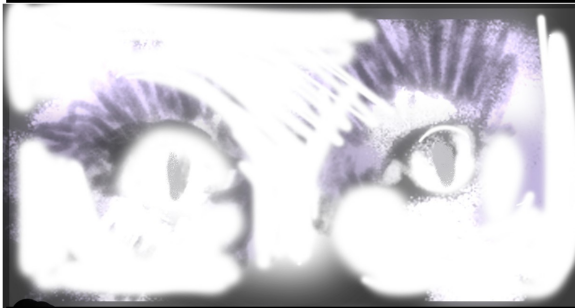
ZVUK - úlek muže



32 - D - flesh - zubící se vlčí tlama.

ZVUK - flash





33 - D - flesh - vlčí oči.

ZVUK - flesh



34 - D - oči zmateného vylekaného muže (setkávají se s vlčími).

ZVUK -



35 - PD - muž nedá té divné pařátě psa a ještě více jej sevře. Perspektivně kreslená ruka se vzdává a vzaluje se od dvojice.

ZVUK -



36 - PC - (pohybem spojené s předešlým záběrem) Odporná stará tlustá žena se vzdaluje od ležící dvojice a odchází směrem do kamery.

ZVUK - vrčení stařeny?



37 - C - La Loba - stojí mezi kostmi koňů a ohlíží se za mužem. Je to tvrdý, hrdý pohled. Poslední výzva.

ZVUK -



38 - PD - on reaguje, zamračení.

ZVUK - flesh



39 - C - La loba se na proměňuje na krásnou mladou ženu, okolí se mění v čistou přírodu, koňe ožívají.

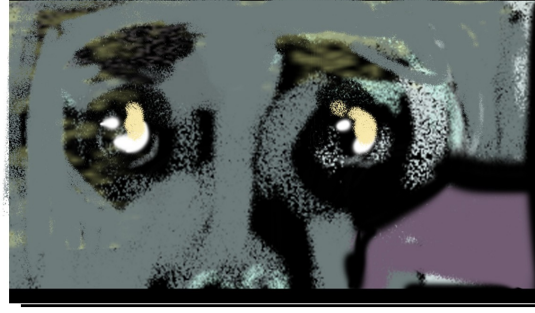
ZVUK - koňské frkání, atmo přírody



40 - PD - mužův překvapený dlouhý pohled.



41 - C - opět apokalyptická krajina s kostmi v popředí. Vzadu v dálce hoří nějaké trámy, la Loba mizí mezi nimi.



42 - D - rozhodnutí. Dost dlouhý záběr, plamínky se odráží v jeho očích.



43 - PC - silueta muže držícího psa. Vchází s posledními silami do záběru, před ním hoří.

ZVUK - oheň



44 - PD - dlouhý záběr, vyšlehne oheň, lekne se. Jednou rukou drží psa, druhou si chrání obličej.

ZVUK - oheň



45 - VC - ve předu hoří, mezi trámy v dálce je vidět silueta la Loby.

ZVUK - oheň



46 - AZ - mužovo odhodlání, rozhodnutí, překryje kabátem psa a proskakuje ohněm.

ZVUK - oheň



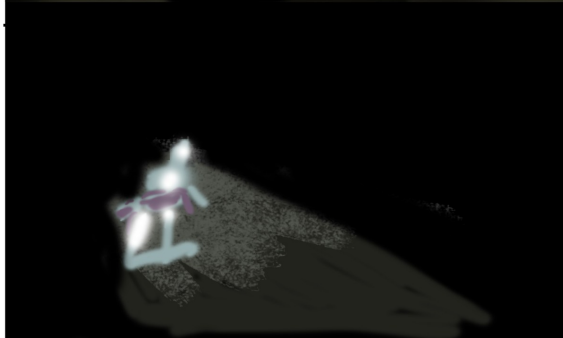
46 - PC - proskakuje ohněm směrem do kamery.

ZVUK - oheň, námaha a proskočení



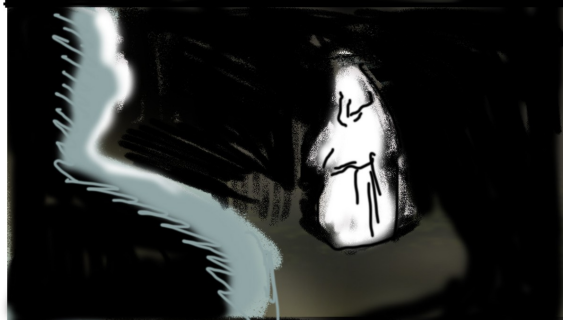
47 - PD - dopad nohou do nového prostředí.

ZVUK - žádný, ani atmosféra, jen ticho



48 - VC - muž držící psa v náruči. Oheň zmizel. Jsou v úplné tmě.

ZVUK - ticho



49 - C - přes rameno muže vidíme la Loba. Stojí zády. Jediná háže světlo.

ZVUK - ticho



49 - C - la Loba se otáčí, dívá se na muže.

ZVUK - ticho



50 - PD - on hledí tiše na ni.

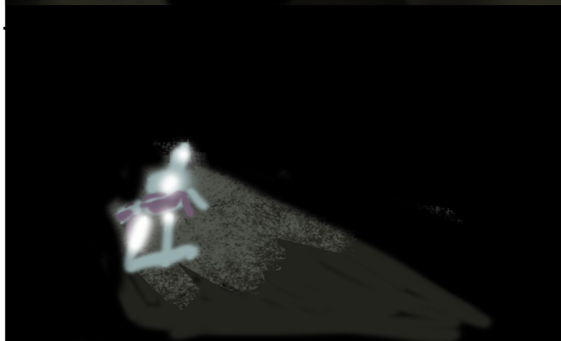
ZVUK - ticho





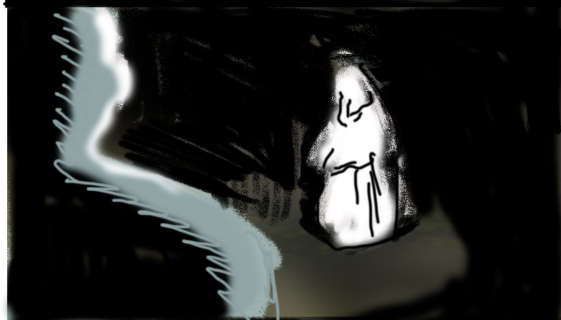
47 - PD - dopad nohou do nového prostředí.

ZVUK - žádný, ani atmosféra, jen ticho



48 - VC - muž držící psa v náruči. Oheň zmizel. Jsou v úplné tmě.

ZVUK - ticho



49 - C - přes rameno muže vidíme la Loba. Stojí zády. Jediná háže světlo.

ZVUK - ticho



49 - C - la Loba se otáčí, dívá se na muže.

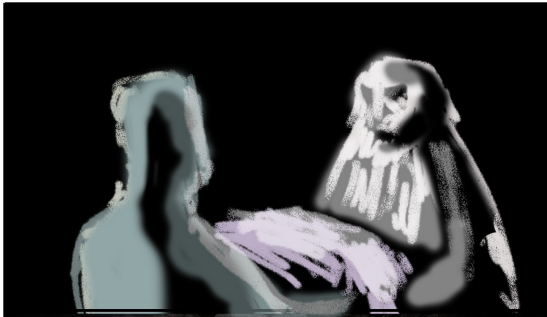
ZVUK - ticho



50 - PD - on hledí tiše na ni.

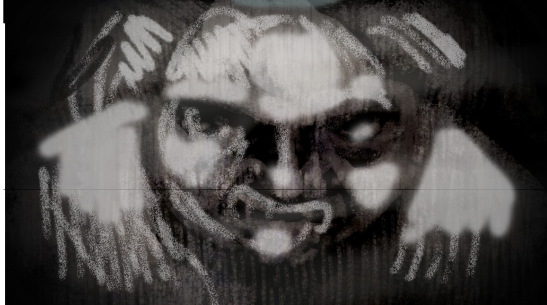
ZVUK - ticho





51 - PC - La loba stojí sama, on vchází do záběru. Dává jí psa do rukou, ona ho pomalu přijímá.

ZVUK - ticho



52 - PD - pohled na la Lobu. Je přísná a soustředěná.

ZVUK - ticho



53 - PD - flash - vlčice.

ZVUK - flash, vlčí křik!



54 - PC - pes leží sám na černé zemi.

ZVUK - ticho

54 - C - odjezd nahoru - začíná přšet, kapky se perspektivně svažují k psovi.

ZVUK - prší



54 - C - z kapek se morfuji stromy.

ZVUK - dešt', rostoucí les, čisté zvuky



54 - VC - krásný les - objevuje se postava muže a la Loby, pes stojí na trávě a radostně pozoruje svého pána.

ZVUK - atmo lesa



55 - D - muž - radostný a překvapený výraz...

ZVUK - atmo lesa



56 - PC - ...padá na kolena přibíhá pes a vítají se.

ZVUK - atmo lesa, radostné zvuky muže a psa



57 - PD - La loba se mění ve smějící se mladou krasavici. (podhled)

ZVUK - atmo lesa, její usmání se



57 - PC - La loba se otáčí. (navázat s pohybem 58z.)

ZVUK - atmo lesa

---



58 - C - La loba se změnila ve vlčici a běží pryč z lesa. Člověk a pes jí tiše teskně pozorují.

---



Závěr - (asi) běžící vlk po pustině...

---

---

---



**PŘÍLOHA 2P : VÝTVARNÉ NÁVRHY K FILMU LA LOBA**



