

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Kateřina Nosková

**HRANICE A ZPŮSOBY ZOBRAZENÍ NÁSILÍ V
DOKUMENTÁRNÍM FILMU NA PŘÍKLADU
MASAKRU V INDONÉSII 1965-1966**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Irena Řehořová, Ph.D.

Praha 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne

.....

Kateřina Nosková

Poděkování

Tímto bych ráda vyjádřila své upřímné poděkování všem, kteří mě při tvorbě této bakalářské práce podporovali a pomáhali mi. Ráda bych poděkovala své vedoucí práce Mgr. Irena Řehořová, Ph.D. za její cenné rady, trpělivost a odborné vedení, které mi velmi pomohlo při zpracování této práce. Děkuji také za konstruktivní kritiku a podporu v průběhu celého procesu psaní.

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu tří dokumentárních filmů *The Act of Killing* (2012) a *The Look of Silence* (2014) režiséra Joshuy Oppenheimera a *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* (2009) režiséra Roberta Lemelso. Cílem práce je prozkoumat různé techniky a narativní struktury, které tyto filmy používají k zobrazení násilí, a jak ovlivňují divákovu vnímání těchto událostí. Práce se také zabývá etickými hranicemi při zobrazování násilí a jak dokumentární filmy mohou přispět k procesu kolektivního vyrovnávání se s traumatem. Analýza se soustředí na přímé a nepřímé zobrazování násilí a jejich dopady na diváka, stejně jako na roli historického a kulturního kontextu v těchto filmech.

Klíčová slova: násilí, dokumentární film, filmová analýza, Indonésie, převrat, komunismus, masové zabíjení, genocida

Abstract

This bachelor thesis focuses on analyzing three documentary films: *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014) by Joshua Oppenheimer, and *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* (2009) by Robert Lemelson. The aim of the thesis is to explore various techniques and narrative structures these films use to depict violence and how they influence the viewer's perception of these events. The thesis also addresses the ethical boundaries in portraying violence and how documentary films can contribute to the process of collective trauma reconciliation. The analysis focuses on direct and indirect depictions of violence and their impact on the audience, as well as the role of historical and cultural context in these films.

Keywords: violence, documentary, film analysis, Indonesia, coup, communism, mass killing, genocide

Obsah

Úvod	7
1 Násilí a dokumentární film	8
1.1 Způsoby zobrazování násilí ve filmu	9
1.2 Působení násilného obsahu na diváka	11
1.3 Zacházení s traumatickou minulostí	14
2 Charakteristika dokumentárního filmu	17
2.1 Definice a základní vymezení.....	17
2.2 Hranice mezi fakty s fikcí.....	19
2.3 Příklady typologie dokumentárních filmů	21
2.3.1 Typologie podle Billa Nicholse	21
2.3.2 Typy dokumentárních filmů podle Davida Bordwella a Kristin Thompson	23
2.4 Kategorická a rétorická forma dokumentu	23
3 Historický kontext událostí masakru v Indonésii v roce 1965-1966.....	26
4 Metodologická část	30
4.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky.....	30
4.2 Výzkumná strategie a postup výzkumu	31
4.3 Výběr vzorku dokumentárních filmů	32
5 Empirická část	34
5.1 Představení vybraných dokumentárních filmů	34
5.2 Aktéři dokumentárních filmů	36
5.3 Hlavní témata dokumentárních filmů	39
5.4 Vizuální a zvukové efekty.....	42
5.5 Zahrnutí historicko-politického kontextu Indonéského masakru 1965 ..	44
5.6 Způsoby prezentace násilí ve filmové tvorbě	47
6 Závěr	51
Seznam odborné literatury	55
Prameny	56

Úvod

Násilí, jakožto zásadní aspekt lidské zkušenosti, bylo po staletí zkoumáno prostřednictvím různých médií. Dokumentární film se v tomto ohledu ukazuje jako jedinečný nástroj, který nejen zaznamenává a sděluje skutečnosti, ale také nabízí hlubší vhled do složitých historických a společenských událostí. Jedním z nejkontroverznějších a zároveň nejzásadnějších příkladů je masakr v Indonésii v letech 1965-1966, během kterého se staly terčem čistky statisíce lidí obviněných z podporování komunismu. Tato tragická kapitola indonéských dějin se stala předmětem několika významných dokumentárních filmů, které se svým způsobem pokouší zobrazit a interpretovat násilí.

Při zkoumání problematiky zobrazování násilí v dokumentárních filmech se tato práce opírá o několik klíčových autorů a koncepcí. Jednu z nich nabízí Patricia Aufderheide (2012), která se ve svém díle zabývá, jakým způsobem si tvůrci dokumentárních filmů dokáží poradit s etickými výzvami a zejména s důsledky zobrazování násilí, se kterými se mohou potýkat nejenom diváci, ale i samotné oběti. Dále Joanna Hay (2013) ve své práci *Recording Memories From Political Violence: A Film-Maker's Journey* se zaměřuje na různé přístupy dokumentární tvorby zaměřené na traumatické události. Dále práce mimo jiné vychází z historického přehledu přístupů k zobrazování násilí ve filmech, jak je popsáno například u Prince (2003), který sleduje vývoj od explicitních záběrů k symboličtějším formám prezentace.

Tato bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat hranice a způsoby zobrazování násilí v dokumentárním filmu na příkladu tří významných děl: *The Act of Killing* (2012) a *The Look of Silence* (2014) režiséra Joshuy Oppenheimer a *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* (2009) režiséra Roberta Lemelona. Tyto dokumentární filmy představují různé přístupy k zaznamenávání a interpretaci násilí, přičemž každý z nich nabízí jedinečný pohled na události, které měly devastující dopad na indonéskou společnost.

The Act of Killing představuje revoluční a poněkud nestandardní přístup k dokumentárnímu žánru, když nechává samotné pachatele násilí inscenovat své činy. *The Look of Silence* přináší intimnější perspektivu, kdy se zaměřuje na rodiny obětí a jejich snahu o nalezení pravdy a spravedlnosti. Tento film se soustředí na tiché, ale silné, vyprávění přeživších a jejich psychické následky, které v nich zanechalo temné období Indonésie. Na druhé straně *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* kombinuje osobní

příběhy přeživších s historickým kontextem, čímž poskytuje komplexní obraz této tragédie.

Prostřednictvím analýzy těchto tří filmů bude tato práce zkoumat, jak různé dokumentární techniky a narativní struktury ovlivňují divákovu vnímání a pochopení násilí. Zároveň se pokusí identifikovat etické hranice při zobrazování takto citlivého tématu a zvážit, jakým způsobem mohou dokumentární filmy přispět k procesu kolektivního vyrovnání se s traumatem.

Při zpracování tématu bude práce rozdělena do několika hlavních kapitol, které systematicky rozvinou problematiku zobrazování násilí v dokumentárním filmu. První kapitola se zaměří na definici a základní vymezení násilí a jeho různé formy zobrazení ve filmu. Následně bude pozornost věnována metodám zobrazování násilí, kde bude diskutována přímá a nepřímá prezentace násilí a jejich dopady na diváka. Tato práce neopomene ani teoretický úvod do dokumentární tvorby. Další kapitola se bude zabývat specifickým historickým kontextem masakru v Indonésii v letech 1965-1966, který je ústředním tématem analyzovaných dokumentárních filmů. Metodologická část se soustředí na výzkumný problém, otázky a zvolenou výzkumnou strategii, která zahrnuje srovnávací analýzu vybraných filmů. V empirické části budou jednotlivé filmy podrobně představeny a analyzovány z hlediska technik zobrazování násilí, narativní struktury a historického kontextu.

Závěr této práce nabídne reflexi nad tím, jak dokumentární film může sloužit nejen jako nástroj dokumentace a interpretace násilí, ale také jako prostředek pro podporu historické paměti a sociální spravedlnosti.

1 Násilí a dokumentární film

Na úvod bylo nejprve stanoveno, co vůbec pojem násilí je. Definice násilí může být totiž různá podle kontextu, ve kterém je použita. Na základě takového kontextu se může hovořit o konkrétní podobě násilí např. fyzické, sexuální, domácí, psychické, zahrnující deprivaci a zanedbávání (World Health Organization, 2002, str. 6). Celosvětová organizace WHO (World Health Organization) nabízí obecnou definici pojmu násilí, která jej popisuje jako "úmyslné použití fyzické síly nebo moci, výhrůžné nebo skutkové, proti vlastní osobě, jiné osobě nebo skupině či komunitě, které má za následek nebo s vysokou pravděpodobností bude mít za následek zranění, smrt, psychickou újmu, narušený vývoj nebo deprivaci." (World Health Organization, 2002, str. 5). Tato kapitola je zaměřena na různé způsoby, jakými jsou takové násilné činy zobrazovány v

dokumentárních filmech. Zkoumání těchto metod a technik umožní lépe pochopit nejen estetické a narativní strategie filmařů, ale také etické a psychologické důsledky, které zobrazení násilí může mít na diváky. Dokumentární filmy jsou specifické svým způsobem prezentace reality a také tím, jakým způsobem vyvolávají emoce a reflexe u svých diváků. Způsoby zobrazování násilí v dokumentárních filmech hrají klíčovou roli, mohou ovlivnit i celkové vnímání a interpretaci historických událostí.

1.1 Způsoby zobrazování násilí ve filmu

Zobrazování násilí na filmovém plátně, ať v dokumentárním filmu nebo fikčním filmu je často spojeno s morálními a etickými dilematy a tvůrci se musí zamýšlet, kde se nachází ta hranice, kterou již nelze překročit. Dokumentární filmy, které se zaměřují na násilí, mohou například neúmyslně posilovat negativní stereotypy o určitých komunitách nebo skupinách lidí, což může přispívat k jejich marginalizaci (Hay, 2013, p. 201). Filmaři se také potýkají i s úvahami, zda je vůbec morálně přijatelné zobrazovat násilí a jaké jsou potenciální důsledky pro oběti, které jsou zobrazovány. Patricia Aufderheide (2012) například zdůrazňuje, že filmoví tvůrci si musí být vědomi toho, jaké následky může mít zobrazování násilí nejen na diváky, ale také na samotné oběti. O tomto problému, kterému musel čelit i Cahal McLaughlin (filmový producent) při natáčení svědectví obětí násilí, diskutuje Joanna Hay (2013, str. 200) ve své práci *Recording Memories From Political Violence*. Hay (2013, str. 200) popisuje, že se během celého procesu natáčení kladl velký důraz na budování důvěry mezi oběťmi a tvůrci filmu a citlivý přístup a spolupráci s těmito jedinci. Filmaři musí pečlivě zvážit, jakým způsobem násilí zobrazují, aby nevyvolávali negativní sociální dopady.

Historicky se přístup k zobrazování násilí ve filmech vyvíjel od zcela explicitních záběrů až po lehčí, symbolické formy prezentace (Prince, 2003). V počátcích kinematografie bylo násilí často zobrazováno přímo a bez zábran, což se postupem času měnilo, jak filmaři a společnosti začali více reflektovat etické důsledky takových zobrazení (Prince, 2003).

Mezi klíčové milníky můžeme řadit právě i filmy, které jsou předmětem této práce, a to *The Act of Killing* a *The Look of Silence* od Joshuy Oppenheimera, které inovativním způsobem rekonstruují násilné události a zapojují i samotné pachatele do procesu tvorby filmu. Oba tyto dokumenty jsou však z hlediska narace pojaty z jiného úhlu pohledu a tím se vzájemně doplňují. Hay (2013, str. 200-201) zmiňuje způsob McLaughlina, který „důsledně ukazuje, že dobrý filmař se snaží ukázat různorodé

příklady lidí postižených konflikty, což umožňuje najít paralely v lidské zkušenosti například mezi vězni a dozorci nebo vězni z obou stran nepokojů“. Tento přístup nejen, že přináší hlubší vhled do motivací a následků násilí, ale také vyvolává otázky o odpovědnosti a morálce při zprostředkování násilných činů formou svědeckých výpovědí (Hay, 2013, str. 204).

Dokumentární film využívá mimo výše zmíněné, i další techniky zprostředkování násilí, které mohou zahrnovat práci se zvukem, střihem, pohyb kamery, použití archivních materiálů jako například fotografií, videí a dalších. Zobrazování násilí také může být přímé či nepřímé.

Přímé zobrazení násilí zahrnuje explicitní záběry násilných činů, které jsou často používány k vytvoření silného emocionálního prožitku a k tomu, aby diváci pocítili intenzitu situace. Tento přístup však nese riziko opětovného vyvolání traumatu obětí a případného narušení etických zásad (Hay, 2013). Studie dále například jasně ukazují, že opakované vystavení násilí může vést k desenzitizaci a zvýšené toleranci vůči násilí v reálném životě (Eastin, 2013).

Nepřímé zobrazení násilí namísto explicitních záběrů využívá spíše symboliky, svědectví a archivních materiálů, které však přímo násilný akt nezobrazují. Tento způsob může být méně invazivní, ale i přesto efektivní při vytváření hlubšího pochopení kontextu a důsledků násilí. Hay (2013) uvádí, že tento přístup umožňuje divákům lépe porozumět historickému a osobnímu kontextu násilí, aniž by bylo nutné používat autentické násilné záběry.

Jednou z možností nepřímého zobrazení násilí v dokumentárním filmu je rekonstrukce násilných událostí, často za účasti přeživších nebo svědků, která umožňuje filmařům vizualizovat násilí i jiným způsobem. Rekonstrukce je složitý proces, který umožňuje nejen hlubší zkoumání těchto událostí, ale zároveň i upozorňuje na možné paralely mezi minulostí a současností (Brink & Oppenheimer, 2012). Film má dlouhodobě vliv na to, jak je politické násilí vnímáno a prováděno, je tedy důležité chápat, jak se film podílí na představách a činech pachatelů i přeživších (Brink & Oppenheimer, 2012). Rekonstrukce jako filmová strategie se využívá k prezentaci násilné minulosti, aby odhalila její dopad na přítomnost (Brink & Oppenheimer, 2012). Rekonstrukce představuje globální fenomén, který zahrnuje různé formy od živé historie po rekonstrukci bitev, divadlo ad., a zaměřuje se na autentičnost, ztělesnění a subjektivní prožitek minulosti (Agnew et al., 2023).

Mezi další filmové techniky, které filmoví tvůrci využívají je zvuk a hudba. Zvuk a hudba může výrazně ovlivnit vnímání násilných scén. Bordwell & Thompson (2011) se zvukem zabývají a podotýkají, že zvuk je mocným filmovým prvkem, který navozuje určitou emoci. Zvukové efekty a hudba mohou zesílit emocionální dopad a přispět k vytvoření napětí a atmosféry. Správně zvolená hudba může podtrhnout zobrazené události, čímž ovlivňuje nejen diváckou pozornost, ale i celkovou náladu filmu (Bordwell & Thompson, 2011).

Dále určitě stojí za zmínku práce s kamerou a střihem, které mohou zásadně ovlivnit vnímání násilí. Volba úhlu záběru, pohybu kamery a způsobu střihu může zvýšit intenzitu násilné scény, může vyjádřit blízkost, vzdálenost, ovlivňuje, co bude středem pozornosti diváka při pohledu na určitý záběr (Bordwell & Thompson, 2011). Například rychlé střihy a těsné záběry mohou zesílit dojem nebezpečí a napětí (Prince, 2003).

Archivní materiály mohou také určitým způsobem zprostředkovat násilí divákům. Mezi archivní materiály můžeme řadit například „fotografická, filmová nebo jiná audiovizuální média“ (Baron, 2013). Fotografie a archivní záznamy bývají často součástí dokumentárního filmu, jejichž použití výrazně zvyšuje důvěryhodnost z pohledu diváka. Nicméně Almada (2023) naráží na problém, ke kterému může dojít, pokud autoři zneužijí svá privilegia, zamění subjektivitu s objektivitou. Z toho vyplývá, že archivy jsou plné jejich subjektivních pohledů na svět, což může přirozené vést k pochybení při interpretaci zachycených událostí (Almada, 2023). Archivní audiovizuální materiály zobrazující násilí jsou mocným prostředkem, který může sloužit jako důkaz a nástroj k vyvolání změn, nicméně musí být vytvořeny a zobrazovány s jasným záměrem a respektem k obětem (Almada, 2023).

1.2 Působení násilného obsahu na diváka

Ačkoliv se nejedná o psychologickou práci, přiblížení psychologických dopadů na diváka konzumujícího násilný obsah je pro tuto práci podstatné. Téma se věnuje porovnávání přímého a nepřímého zobrazování násilí v dokumentárním filmu a tudíž pochopení, jak různé formy násilí ovlivňují divácké prožitky a vnímání, je klíčové pro celkovou analýzu. Násilí v médiích je předmětem rozsáhlých debat a výzkumů již několik desetiletí. Předmětem této kapitoly je prozkoumat, jak násilný obsah ve filmech a dalších médiích ovlivňuje diváky. Zaměří se na různé reakce diváků na násilné scény, teoretické rámce, které vysvětlují účinky těchto obsahů, a na konkrétní příklady vlivu filmového

násilí na reálné chování, které do jisté míry souvisí právě s masakrem v Indonésii probíhající v letech 1965-1966.

Různé techniky zobrazování násilí ve filmech mohou vyvolávat široké spektrum reakcí u diváků. Ivo Pondělíček (1995) ve své přednášce analyzuje, jak tyto techniky ovlivňují diváky. Zmiňuje například Hitchcockův film *Psycho* (1960), u kterého diváci prožívali hrůzu a identifikovali se s obětí díky specifickým filmovým technikám, jako je nečekané zabití hlavní postavy, což „zintenzivňuje diváckou participaci a identifikaci s obětí“ (Pondělíček, 1995, str. 73-74).

Naopak ve filmu *Bonnie a Clyde* (1967) byly divácké reakce na násilí méně moralistické a více komplexní (Pondělíček, 1995). Mladší diváci převážně nepovažovali film za oslavu násilí, ale za morální příběh, což vedlo k oddělení vědomé a nevědomé reakce na násilí (Pondělíček, 1995, str. 73-74). Z toho vyplývá, že diváci jsou během konzumace filmového násilí nevědomě ovlivňováni, aniž by si aktivně uvědomovali jakékoliv změny.

Příkladem další možné divácké reakce je film *Případ Ox-Bow*, u kterého diváci nejprve sympatizovali s lynčující skupinou, ale když bylo lynčování nevinných odsouzeno, byli diváci šokováni a dezorientováni, což vedlo k únikové reakci formou zesměšňování filmu (Pondělíček, 1995, s. 74).

Pondělíček (1995) také zdůrazňuje, že různé techniky zobrazování násilí mohou vést k různým psychologickým účinkům na diváky. Například filmy jako *Persona* od Bergmana nebo *Loni v Marienbadu* od Resnais používají neobvyklé narativní vzorce a vizuální techniky, které mohou vyvolávat pocity úzkosti či frustrace, což je způsobeno právě samotnou absencí tradičního vyprávění (Pondělíček, 1995, s. 79-80). Z toho vyplývá, že pokud je divákovo očekávání záměrně narušováno, tak se u něj mohou projevit negativní reakce.

Další pohled na tuto problematiku nabízí Matthew S. Eastin (2013), který se ve své práci zabývá účinky filmového násilí na diváky a zároveň analyzuje teoretické rámce jako teorie katarzního symbolismu, desinhibice, desenzitizace a teorie sociálního učení, aby vysvětlil, jakým způsobem vystavení násilnému obsahu může ovlivnit agresivní chování a postoje diváků.

První z teorií, které Eastin (2013) popisuje je teorie katarzního symbolismu. Tato teorie předpokládá, že sledování násilí v médiích může sloužit jako bezpečný způsob uvolnění agresivních impulzů (Eastin, 2013). Předpokládá však, že toto uvolnění by mělo vést ke snížení pravděpodobnosti toho, že budou tyto impulzy diváci projevovat v

reálném životě. Eastin (2013) však uvádí, že výzkumy ukázaly pravý opak. Pondělíček (1995) také upozorňuje, že katarzní účinek je pouze krátkodobý. Ukázalo se, že když jsou jedinci vystavováni násilným obsahům, jejich agresivní sklony se naopak zvyšují, například agresivní jedinci mohou „uvolnit svůj hněv tím, že se ztotožní s postavami ve filmech, které bijí a/nebo zabíjejí oběti určené k tomuto katarznímu účelu.“ (Eastin, 2013, str. 161). To znamená, že se zvyšuje i pravděpodobnost, že diváci budou jednat agresivně v reálném životě (Pondělíček, 1995, s. 74).

Dalším teoretickým rámcem je dezinhibice, která způsobuje, že diváci konzumující násilí na obrazovce mohou považovat násilí za adekvátní reakci na frustraci a stres, a za přijatelné řešení situací (Eastin, 2013). Výsledkem je, že toto vnímání mění morální postoje jednotlivce k používání násilí (Eastin, 2013).

Desenzitizace je jev, který způsobuje, že diváci požadují stále extrémnější formy násilí na obrazovce (Eastin, 2013). To přirozeně podněcuje filmaře k vytváření stále více grafického a násilného obsahu (Eastin, 2013). Tento jev může zapříčinit, že diváci budou sami jednat agresivně a budou méně citliví vůči násilí páchanému na druhých (Eastin, 2013, s. 7).

Eastin (2013) ve svém díle zmiňuje revoluční teorii Alberta Bandury, která pojednává o tom, že se lidé učí pomocí tzv. observačního učení. Lidé pozorují své okolí, které mají tendenci napodobovat. Albert Bandura prováděl experimenty s dětmi, z nichž se ten nejznámější jmenuje Bobo Doll experiment, ve kterém děti pozorovaly agresora, jestli je po agresivním chování vůči panence potrestán nebo odměněn (Eastin, 2013). Děti, které viděly agresora bez následků, projevovaly více agresivního chování než děti, které viděly, jak je agresor potrestán (Eastin, 2013). Tato teorie naznačuje, že sledování násilí v médiích může vést i k reálnému násilí, zejména pokud jednotlivci napodobují násilí, které vidí na obrazovce (Eastin, 2013).

Jeden z příkladů vlivu filmového násilí na reálné chování může být pozorováno na příkladu masakru v Indonésii během vyhlazování příslušníků komunistické strany v letech 1965-66. Brink a Oppenheimer (2012) popisují, že část členů popravčích čet byla z řad kriminálních, kteří byli součástí černého trhu s filmovými tikety. Armáda si je vybrala záměrně kvůli tomu, že chovali vůči levicově smýšlejícím jistou míru nenávisť, protože bojkotovali distribuci amerických filmů, které byly jedny z těch nejvýnosnějších (Brink & Oppenheimer, 2012). Z rozhovorů s těmito vrahy bylo patrné, že při vedení výslechů, mučení a samotných vraždách napodobovali hollywoodské hvězdy, které pozorovali na filmových plátnech (Brink & Oppenheimer, 2012). Po představeních „se

vydali přes bulvár do své kanceláře a zabíjeli své noční kvóty vězňů pomocí technik vypůjčených přímo z filmů“ (Brink & Oppenheimer, 2012, s. 2). Tento příklad ilustruje teoretické rámce popsané výše, které jasně uvádí, že pozorování násilného chování na obrazovce vede k jeho napodobování i v reálném životě (Eastin, 2013).

Násilný obsah ve filmech a jiných médiích může mít na diváky různé účinky, od vyvolání silných emocionálních reakcí až po ovlivnění jejich chování a postojů k násilí. Teoretické rámce, jako je teorie katarze, dezinhibice, desenzitizace a teorie sociálního učení, poskytují různé pohledy na to, jak a proč násilí v médiích ovlivňuje diváky (Eastin, 2013). Příklady z historie, jako je případ indonéských vrahů, ukazují, že vliv filmového násilí může mít velmi reálné a závažné důsledky. Příklad z Indonésie, kde armáda rekrutovala svá komanda smrti z řad kriminálních zločinců z kin, lze přirovnat k více než jedné teoretické koncepci vysvětlující účinky násilného obsahu na diváky. Tato kapitola může přispět ke komplexnějšímu a informovanějšímu pohledu na roli médií ve společnosti.

1.3 Zacházení s traumatickou minulostí

Zobrazování násilí v dokumentárním filmu je komplexní problematikou, která vyžaduje hluboké pochopení nejen technik a metod používaných filmaři, ale také širších společenských, historických a humanitních kontextů. Tato bakalářská práce se zaměřuje na specifický případ kulturního traumatu, a to masakru v Indonésii v letech 1965-66, kdy bylo zabito několik set tisíc lidí v rámci protikomunistických čistek. Zkoumání tohoto tématu nabízí příležitost analyzovat, jak dokumentární filmy zprostředkovávají traumatické události a jaké strategie používají, aby divákům přiblížily hrůzy těchto událostí. Kulturní paměť hraje při reflektování a interpretaci těchto událostí důležitou roli. Přiblížení tohoto konceptu umožní lépe pochopit, jak film může sloužit jako médium pro zpracování a reflektování kolektivních vzpomínek na tragické události.

Naše minulost, i ta, která nás přesahuje, do značné míry utváří pojetí člověka o tom, kdo je a odkud pochází. S tím souvisí i utváření kulturní identity, která se podle Assmanna (2001) nepřenáší geneticky, ale prostřednictvím socializace a předávání vědomostí. Kulturní paměť tak funguje jako nástroj k zachování kulturní identity napříč generacemi, podobně jako genetická výbava zachovává druh ve zvířecí říši (Assmann, 2001). Na rozdíl od „komunikativní“ nebo „všednodenní“ paměti, která nemá specifické vlastnosti kulturní paměti, kulturní paměť zahrnuje veškeré vědění, které řídí jednání a prožívání společnosti a je předáváno opakovaným učením a zasvěcováním (Assmann, 2001). Musí se brát na vědomí, kdo určuje, jakým způsobem bude kulturní paměť dalším

generacím předávána. Ne nadarmo Winston Churchill pronesl, že „Dějiny píšou vítězové.“ Kulturní paměť je i podle Assmannové (2007, str. 17-18) „neoddělitelně spjata s otázkou moci“, to znamená, že i utváření a udržování vlastních vzpomínek a národních mýtů je projevem svrchovanosti. „Paměti nejenže mohou přispívat k jednotě, ale mohou také tuto jednotu narušovat. Mohou podporovat kritičtější sebepojetí, ale současně mají potenciál vyvolávat konflikty tím, že otevírají staré rány a znovu oživují hluboko zakořeněné spory.“ (Assmann, 2007, s. 18).

Kulturní trauma označuje kolektivní vliv katastrofických událostí na společenské vědomí, což často vede k rozkladu kulturních symbolů a odkazuje na nutnost širšího socio-historického porozumění destruktivním silám moderní doby (Kaplan & Wang, 2004). Kulturní trauma má trvalé dopady na identitu a paměť kultury. "Holocaust se nestal jednou univerzálně sdílenou pamětí, ale stal se paradigmatickým nebo vzorem, skrze který jsou často vnímány a prezentovány jiné genocidy a historická traumata." (Assmann, 2007, s. 13). Toto tvrzení lze aplikovat i na masakr v Indonésii v letech 1965-1966, kdy se během antikomunistických čistek stal obětí odhadem až milion lidí. Tento masakr je často přehlížen nebo zlehčován ve srovnání s Holocaustem, ačkoli i zde došlo k masovému násilí a zabíjení na základě politických a ideologických důvodů. Holocaust se tak stal jakýmsi referenčním bodem, vůči němuž jsou jiná utrpení a genocidy posuzovány, což může vést k relativizaci a nedostatečnému uznání těchto tragédií.

Zájem o historická traumata vzrostl v 80. a 90. letech, kdy se vědci začali více zabývat minulostí než budoucností (Assmann, 2007, str. 11). Tento zájem o studium kulturního traumatu se v průběhu času měnil, střídala se období intenzivního zkoumání a zapomnění (Kaplan & Wang, 2004). Významný vzrůst byl ovlivněn velkými historickými událostmi, jako byla válka ve Vietnamu, feministické hnutí, Holocaust a události 11. září 2001 (Kaplan & Wang, 2004).

Ve filmu je kulturní trauma zobrazeno různými způsoby. Některé filmy diváky zasvěčují do traumatu pomocí témat a technik, které nakonec přinášejí jakési řešení, které má uklidňující efekt (Kaplan & Wang, 2004). Jiné filmy naopak diváky zprostředkovane traumaticky traumatizují, což pro ně může být šokující, ale zároveň jim tímto způsobem poskytují prostor k hlubšímu porozumění problému (Kaplan & Wang, 2004). Z toho vyplývá, že dokumentární filmy jako médium hrají klíčovou roli při vyjádření a reflexi historických traumat a kolektivních vzpomínek. Použité filmové techniky jsou zásadní, protože narace a reprezentace výrazně ovlivňují formování veřejného porozumění a identity.

Při zprostředkování kulturního traumatu se objevují různé problémy. Například, že dojde ke zjednodušení událostí, nebo k jejich přehnané dramatizaci, což může vést k nevědomému zapomínání na skutečnou bolest a hrůzy daných zkušeností (Kaplan & Wang, 2004). Pokud se při zkoumání traumatu naopak příliš zdůrazňují jeho nevyslovitelné a nepopsatelné aspekty, může to vést k tomu, že trauma bude vnímáno jako něco, co nelze plně pochopit nebo čeho nelze plně dosáhnout, což omezí jeho potenciál pro hlubokou a kritickou historickou analýzu. (Kaplan & Wang, 2004, s. 9).

Stručným přiblížením toho, co je kulturní paměť a kulturní trauma, jsme si nastínili, s jakými nástrahami se filmaři při zprostředkovávání kulturního traumatu potýkají. Pochopení těchto dynamik je klíčové pro kritickou analýzu toho, jak dokumentární filmy mohou sloužit jako nástroje pro zpracování a zachování kolektivní paměti. Tato kapitola přispívá k širšímu diskurzu o roli filmu ve společnosti a nabízí pohled na to, jak vizuální média mohou ovlivnit naše vnímání a interpretaci historických traumat.

2 Charakteristika dokumentárního filmu

Definovat dokumentární film je velice složité a jednotnou definici se pravděpodobně v této práci nepovede stanovit. Každopádně v této kapitole bude představeno alespoň jeho základní vyznačení, které by mělo být pro představu dokumentárního filmu dostačující.

2.1 Definice a základní vymezení

Dokumentární film představuje specifický žánr kinematografie, který má za cíl zachytit a prezentovat skutečnost autentickým způsobem. Prvotní předpoklad, že se jedná o dokumentární film převážně pramení z reklamy, samotného tématu filmu a ze způsobů, jakými se o filmu mluví v tisku nebo mezi lidmi (Bordwell & Thompson, 2011). Ve chvíli, kdy je film označen za dokumentární, očekává se, že osoby, místa a události ve filmu skutečně existují a že prezentované informace budou věrohodné (Bordwell & Thompson, 2011, s. 449). Nicméně musí být bráno v potaz, že pouhé prezentování faktů by bylo poněkud nezáživné, a proto filmoví tvůrci využívají různé filmové techniky, které upoutají divákovu pozornost. Každopádně musí existovat hranice, která jasně odděluje dokumentární filmy od filmů fikčních. Tyto hranice budou pak následně detailněji rozebrány v jedné z následujících kapitol.

Každý dokumentární film tvrdí, že poskytuje skutečné informace o světě, přičemž způsoby, jakými toho dosahuje, mohou být stejně různorodé jako u fikčních filmů (Bordwell & Thompson, 2011, s. 449). Hrané filmy, které ze své podstaty nelze považovat za dokumentární, mohou také tvrdit, že byly natočeny podle skutečných událostí. Nicméně se těmito událostmi nebo i osobami ve většině případů pouze inspirují a nemusí se držet skutečných faktů a informací, které bychom si mohly ověřit.

Filmaři dokumentárních filmů nejen zaznamenávají události, jak se skutečně odehrávají, ale i doplňují záznam o různé vizuální materiály, jako jsou například mapy, archivní fotografie a videa, a podobně. Někdy mohou i určité události pro kameru inscenovat (Bordwell & Thompson, 2011, s. 449). Toto inscenování však nemusí nutně znamenat, že se film automaticky řadí do žánru fikce, a může dokonce posílit svou dokumentární hodnotu (Bordwell & Thompson, 2011, s. 450). Přestože někteří diváci mohou vnímat dokumentární film jako méně věrohodný, pokud ovlivňuje natáčené události, filmaři a diváci obecně inscenování považují za legitimní nástroj (Bordwell & Thompson, 2011, s. 449). Podstatné je, že filmaři například nediktují svědkům, co a jak mají vypovědět, ani nekontrolují prostředí a osvětlení, ale stále usilují o co nejvěrnější

zachycení reality (Bordwell & Thompson, 2011, s. 449). Aktéři například nemají daný scénář a nehrají roli jako ve fikčních filmech (Nichols, 2017, str. 6). Dokumentární filmy jsou jinými slovy o skutečných lidech, kteří nehrají role jako herci, ale prezentují sami sebe (Nichols, 2017, s. 6). Svědci událostí by měli být sami sebou a vypovídat o daném tématu ze svého úhlu pohledu, čímž se zvyšuje důvěryhodnost dokumentárního filmu.

Dokumentární filmy se prezentují jako věrné realitě a mají podávat důvěryhodné informace. Každopádně to neznámá, že by nutně musely být názorově neutrální. Mohou zaujímat postoj, vyslovovat názory nebo prosazovat řešení nějakého problému (Bordwell & Thompson, 2011, s. 450). Aby filmaři přesvědčili diváky, uspořádávají důkazy, které předkládají jako věrohodné a založené na faktech, i když mohou být i silně předpojaté (Bordwell & Thompson, 2011, s. 450). Bill Nichols (2017) uvádí, že filmy představují výzvu k zamyšlení a mění vnímání světa. Tvůrci často prostřednictvím dokumentárního filmu poukazují na různé problematiky, nastavují zrcadlo společnosti a podněcují k její reflexi. Často jsou dokumentární filmy strukturovány jako příběhy, které vycházejí ze světa, jenž všichni sdílíme (Nichols, 2017, s. 1).

Ačkoliv můžeme v dokumentárním filmu často sledovat různé příběhy, tak ale není vytvářen stejně jako fikce a ani se nejedná o prostou reprodukci faktů, ale čerpá z historické reality a nabízí ji z jiné perspektivy (Nichols, 2017, s. 5). Každý dokumentarista využívá různé přístupy a techniky při tvorbě svého díla, kdy zároveň volba konkrétních metod může výrazně ovlivnit celkový charakter a poselství filmu. Dokumentarista se může zaměřit na různé aspekty společenského dění, například na oběti válečného konfliktu nebo naopak na viníky těchto konfliktů. Rozmanitost přístupů zahrnuje také určitou míru zaměření na historický nebo politický kontext, což může výrazně ovlivnit divákovu pochopení a interpretaci daného tématu. Například filmař může zvolit přístup, který se soustředí na osobní příběhy a zkušenosti jednotlivců, čímž poskytne hlubší emoční vhléd do dopadů válečného konfliktu na konkrétní osoby. Na druhé straně může jiný dokumentarista zvolit širší perspektivu, která naopak zdůrazní historické a politické souvislosti konfliktu, a tak nabídnout komplexnější pohled na události. Tyto různé přístupy reflektují nejen osobní preference a vize jednotlivých filmařů, ale také jejich záměr ovlivnit diváky určitým způsobem. Dokumentární filmy mohou nabídnout různorodé perspektivy na totožnou událost či problém, což přispívá k bohatosti a rozmanitosti dokumentárního žánru.

Nicméně to, co zůstává pro všechny tyto filmy společné je, že vypovídají o situacích a událostech, ctí známá fakta a neuvádějí nová, která nelze ověřit (Nichols,

2017, s. 5). Dokumentární filmy mohou být přínosné tím, že u diváků podněcují touhu po poznání, vyprávějí poutavé příběhy, předkládají přesvědčivé argumenty a poskytují nové pohledy na svět (Nichols, 2017, s. 27). Tímto způsobem dokumentární filmy naplňují své poslání poskytovat divákům informace, znalosti a vhled (Nichols, 2017, str. 27).

Definice dokumentárního filmu se neustále vyvíjí a je ovlivněna několika klíčovými faktory. Nichols (2017, str. 11) zdůrazňuje, že změny v pojetí dokumentárního filmu jsou často důsledkem vývoje v jedné nebo více z následujících čtyř oblastí: instituce podporující produkci a přípravu dokumentů, tvůrčí snahy filmařů, vliv významných filmů a očekávání diváků. Tyto faktory společně formují to, jak je dokumentární film chápán a interpretován (Nichols, 2017, str. 11). Tyto čtyři složky nejen udržují aktuální pojetí toho, co je dokumentární film, ale také přispívají k jeho průběžné proměně (Nichols, 2017, str. 11). Navíc tyto faktory zajišťují, že definice dokumentárního filmu není statická, ale dynamická. Udržují její význam v určitém čase a místě, zatímco zároveň podporují neustálou evoluci této definice v různých obdobích a na různých místech (Nichols, 2017, str. 11-12). Tento neustálý vývoj je klíčový pro pochopení toho, jak se dokumentární film přizpůsobuje novým technologiím, změnám ve společnosti a novým estetickým a vyprávěcím přístupům.

2.2 Hranice mezi fakty s fikcí

Vzhledem k vybranému vzorku dokumentů, které užívají specifických technik a způsobů zobrazování násilí, je pro nás klíčové si nastínit, kde se nachází hranice mezi fikčním a dokumentárním filmem. Odlišné metodologické přístupy k zobrazování násilí totiž ovlivňují způsob, jakým divák vnímá realitu. Rozostření hranic mezi fikčním a dokumentárním filmem, tedy fikcí a fakty, bývá často předmětem debat a podrobných studií.

Pokud si představíme fikční film, typicky se nám vybaví příběhy, které prezentují smyšlený příběh, bytosti, místa nebo události. Nicméně bude v průběhu této kapitoly ukázáno, že ne vše ve fikčním filmu musí pocházet z imaginárního světa. Navzdory svému imaginárnímu základu fikční filmy často odkazují na reálné události, místa, a dokonce i postavy. To znamená, že i když je většina událostí inscenovaná, mohou tyto filmy obsahovat reálné prvky, které jim dodávají autenticitu.

Například postavy a jejich činy mohou být zcela vymyšlené, ale příběh se filmový tvůrce rozhodne zasadit do reálného historického a geografického kontextu (Bordwell & Thompson, 2011, str. 452). Fikční filmy za pomoci tohoto kontextu poskytnou divákovi

komentáře ke skutečnému světu (Bordwell & Thompson, 2011, str. 452). Reálné lokality se tak ve fikčních filmech využívají pouze jako kulisy pro imaginativní příběhy, což jasně vymezuje hranice mezi fikcí a dokumentární tvorbou (Gauthier & Šerý, 2004, str. 26).

Gauthier & Šerý (2004) také upozorňuje na to, že fikční filmy, které jsou založeny na reálných historických událostech, stále zůstávají fikcí, protože často obsahují vymyšlené dialogy a scény, které hlavně nelze historicky ověřit. Bordwell a Thompson (2017, str. 452) doplňují, že jejich fiktivní povaha se nemění ani v případě, že používají autentické dokumenty jako zdroje. Tyto filmy tudíž nepředstírají, že jsou dokumentární, ale prezentují se jako historické rekonstrukce (Gauthier & Šerý, 2004, str. 27). Stejně tak dokumentární filmy, které využívají dramatické techniky, stále respektují známá fakta a poskytují ověřitelné důkazy, čímž udržují svou dokumentární integritu (Nichols, 2017, str. 6).

Dramatických technik se však bohatě využívá právě ve fikčních filmech. Například tím způsobem, že postavy jsou ztělesněny herci a všechny akce jsou pečlivě naplánované a natočené (Bordwell & Thompson, 2011, str. 452). Tento přístup je odlišný od dokumentárního filmu, který záměrně udržuje věrnost známým faktům a skutečným událostem (Nichols, 2017, str. 8). U fikčních filmů, které mají smyšlený příběh, jej může „všemocný autor všelijak posunovat, měnit jeho rytmus nebo zachránit hlavního hrdinu před zkáзой“ (Gauthier & Šerý, 2004, str. 42). V dokumentárních filmech postavy zázračně neožívají, proto je toto jedním z dalších znaků fikce (Gauthier & Šerý, 2004, str. 26).

Naproti tomu se v opozici nachází dokumentární filmy, na které je vyvíjen tlak, aby použité informace v dokumentu odpovídali faktům. Dokumentární film je z tohoto pohledu lehce napadnutelný a při případném odchýlení ho můžeme falsifikovat (Gauthier & Šerý, 2004, str. 36). Pokud například tvůrce opomine časové uspořádání filmu, dostává se mimo vytyčené hranice dokumentárního filmu (Gauthier & Šerý, 2004, str. 42). Z toho vyplývá, že historický svět a reprezentace postav a událostí, nejsou pouhé prvky doplňující kontext, ale obsah utvářející dokumentární film. Zkrátka pokud dokument zkresluje fakta, mění realitu nebo falšuje důkazy, ztrácí tím svůj status dokumentu (Nichols, 2017, str. 6). Dokumentární filmy vyprávějí příběhy nebo komentují situace prostřednictvím nástrojů vyprávění a rétoriky, což jim umožňuje poskytovat věrohodnou reprezentaci toho, co se stalo, spíše než imaginativní interpretaci toho, co by se mohlo stát (Nichols, 2017, str. 7-8).

V současné době se hranice mezi těmito dvěma žánry stále více rozostřují, což vede ke vzniku hybridních forem, které kombinují prvky obou přístupů. Například filmaři mohou použít archivní materiál spolu s inscenovanými záběry, což diváky neustále znejistňuje v tom, co je autentické a co je vytvořené pro potřeby filmu (Bordwell & Thompson, 2011, str. 453). Tento přístup nejen rozšiřuje možnosti vyprávění příběhů, ale také zvyšuje angažovanost diváků a jejich kritické myšlení o tom, co vidí na obrazovce.

Nakonec lze podotknout, že hranice mezi fikčním a dokumentárním filmem nejsou pevné, ale spíše dynamické a závislé na metodách a přístupech, které filmaři používají. Zatímco fikční film spoléhá na inscenované události a herecké výkony, dokumentární film se snaží zachytit skutečnost takovou, jaká je. Přestože fikční filmy mohou obsahovat reálné prvky a dokumentární filmy mohou využívat narativní techniky, jejich základní rozdíly zůstávají v přístupu k realitě a způsobu její reprezentace (Gauthier & Šerý, 2004, str. 44).

2.3 Příklady typologie dokumentárních filmů

Dokumentární film je bohatý a rozmanitý žánr, který používá různé filmové techniky a přístupy k vyprávění a reprezentaci skutečných událostí. Pro lepší pochopení této rozmanitosti nabízí teoretici, jako jsou Bordwell, Thompson a Nichols, různé typologie dokumentárních filmů.

2.3.1 Typologie podle Billa Nicholse

Nichols (2017) ve svém díle Úvod do dokumentárního filmu kategorizuje tento typ filmu do několika hlavních modelů, které se odlišují svým zaměřením a přístupem. Dokumentární film má podle Nicholse (2017) dlouhou tradici nefikčního diskurzu, který se neustále vyvíjí (například eseje, reportáže, etnografie ad.). Nichols (2017, str. 164-167) nabízí přehled 12 modelů dokumentárního filmu:

- 1. Vyšetřování/reportáž** – tento model se zaměřuje na shromažďování důkazů, argumentační výstavbou a následně nabízí perspektivy na určitou problematiku.
- 2. Obhajoba/propagace případu** – dokumentární filmy tohoto typu kladou důraz zejména na prezentaci přesvědčivých důkazů a příkladů, a to s úmyslem přesvědčit diváka, aby přijal konkrétní názor.

3. **Historie** – tento model se zaměřuje na vyprávění o skutečných historických událostech a nabízí výklad nebo určitý pohled na tyto události.
4. **Svědectví** – zahrnuje shromažďování orální historie nebo svědectví lidí, kteří vyprávějí o svých osobních zkušenostech.
5. **Průzkumný/cestopisný model** – dokumenty tohoto typu zprostředkovávají divákům krásu a půvab vzdálených míst, které se odlišují od míst nám známých, a proto často zdůrazňují jejich exotické nebo neobvyklé kvality.
6. **Sociologie** – tento model se zaměřuje na studium subkultur a často zahrnuje terénní výzkum a zúčastněné pozorování.
7. **Vizuální antropologie/etnografie** – jedná se o studium jiných kultur a velmi se podobá sociologickému terénnímu výzkumu, protože se obvykle pojí s osvojováním jazyka a neobejde se bez informátorů, kteří poskytují přístup ke studované kultuře.
8. **Esej v první osobě** – jedná se o individuální popis určitého aspektu zkušenosti nebo úhlu pohledu autora, který se sice podobá autobiografii, ale spíše se zaměřuje na individuální vývoj jedince.
9. **Poezie** – tento model je uspořádán podle konvencí rýmu a rytmu a upozorňuje na formu filmu.
10. **Deník/žurnál** – zahrnuje „každodenní dojmy, které mohou začínat a končit poněkud libovolně“ (Nichols, 2017, str. 167).
11. **Profil/biografie** – „vypráví příběh zrání a odlišnosti jednotlivce nebo skupiny“ (Nichols, 2017, str. 167).
12. **Autobiografie** – „osobní vyprávění o něčích zkušenostech, zrání nebo pohledu na život“ (Nichols, 2017, str. 167).

2.3.2 Typy dokumentárních filmů podle Davida Bordwella a Kristin Thompson

Bordwell a Thompson (2011, 450-452) nabízejí vlastní rozdělení dokumentárních filmů na následující žánry:

1. **Stříhový/kompilační dokument** – první typ dokumentu „vzniká shromážděním materiálu z archivních zdrojů“ (Bordwell & Thompson, 2011, str. 450).
2. **Rozhovor/mluvící hlavy** – tento typ dokumentu „zaznamenává svědectví o událostech nebo různých společenských hnutích“ (Bordwell & Thompson, 2011, str. 450-451).
3. **Direct cinema** – je přístup, který „zaznamenává právě probíhající událost, jak se odehrává, a to s minimálními zásahy ze strany filmaře“ (Bordwell & Thompson, 2011, str. 451).
4. **Přírodovědný dokument** – se zaměřuje na zobrazování a vysvětlování přírodních jevů, ekosystémů a chování zvířat. Jedná se o typ dokumentu, který často používá zvětšovací objektiv ke zkoumání přírody.
5. **Filmový portrét** – „tento typ filmu se soustředí na scény ze života nějaké podmanivé osoby“ (Bordwell & Thompson, 2011, str. 451).
6. **Syntetický dokument** – formát je běžný také v televizní žurnalistice a často využívá kombinaci archivních záběrů, rozhovorů a materiálu natočeného za pochodu.

Tyto typologie představují široké spektrum možností, jakým způsobem dokumentární filmy lze kategorizovat a analyzovat. Rozdělení umožňuje dosáhnout lepšího porozumění jejich strukturám a cílům. Oba přístupy, jak od Nicholse (2017), tak od Bordwella a Thompson (2011), poukazují na bohatost a variabilitu dokumentárního filmu jako formy, která je schopná zprostředkovat různé pohledy na skutečnost.

2.4 Kategorická a rétorická forma dokumentu

Kategorická forma představuje jeden ze základních přístupů uspořádání informací v dokumentárních filmech. Od názvu se může odvodit, že tento přístup rozčleňuje a klasifikuje téma do různých kategorií, čímž poskytuje divákovi strukturovanou a přehlednou prezentaci informací. Kategorická forma je často využívána k analytickému předání informací a organizování vědomostí o světě do srozumitelných skupin (Bordwell

& Thompson, 2011). Díky této formě prezentace informací se divák lépe orientuje během sledování filmu.

Jednou z klíčových charakteristik této formy je použití kategorií, které mohou být více či méně formální a organizované. „Tvorba kategorií je v podstatě seskupování, které si vytváří jedinci či společnost, aby uspořádali své vědění o světě“ (Bordwell & Thompson, 2011, str. 453). Tento přístup tak může být aplikován i ve filmu, kde dokumentarista využívá volné kategorie založené na selském rozumu, které publikum tím pádem snadno rozpozná (Bordwell & Thompson, 2011).

Dokumentární film využívající kategorickou formu často začíná úvodem do tématu a následně se postupně rozvíjí prostřednictvím různých kategorií, které představují různé aspekty zkoumaného fenoménu. Tento vývojový vzorec bývá jednoduchý a může se rozvíjet například od malého k většímu, od lokálního k národnímu nebo od osobního k veřejnému (Bordwell & Thompson, 2011). Tento způsob organizace však nese riziko, že pokud film příliš spoléhá na opakování a jednoduché rozvíjení kategorií, může se stát monotónním a zapříčinit ztrátu zájmu diváků (Bordwell & Thompson, 2011). Úkolem filmaře je proto zvolit kategorie, které jsou dostatečně vzrušující nebo neobvyklé, aby stimulovaly zájem diváků. K udržení jejich pozornosti může také přispět strukturované využívání filmových postupů a vložení prvků jiné formy, například rétorické (Bordwell & Thompson, 2011).

Rétorická forma je dalším zásadním přístupem při tvorbě dokumentárního filmu, který se zaměřuje na přesvědčování diváků prostřednictvím argumentace. Tento typ filmu předkládá argumenty s cílem přesvědčit publikum, aby přijalo určité názory nebo postoje a případně se i aktivně angažovalo (Bordwell & Thompson, 2011).

Rétorickou formu lze charakterizovat na základě čtyř aspektů. Prvním z nich je přímé oslovování diváka s cílem změnit jeho přesvědčení, emoční postoj nebo ho přimět k činu (Bordwell & Thompson, 2011). Druhým atributem je téma filmu, které obvykle není nezpochybnitelnou vědeckou pravdou, ale spíše věcí názoru, na kterou mohou existovat různé legitimní pohledy (Bordwell & Thompson, 2011, str. 462). Filmař se snaží představit své stanovisko jako nejpravděpodobnější prostřednictvím různých argumentů a důkazů, a to i přesto, že tyto důkazy nemohou být zcela prokázány (Bordwell & Thompson, 2011). Třetí aspekt rétorické formy spočívá v apelování na emoce diváků, což pomáhá posílit přesvědčivost argumentů (Bordwell & Thompson, 2011). Čtvrtým atributem je snaha filmu přesvědčit diváka, aby učinil volbu, která ovlivní jeho běžný

život, ať už jde o jednoduché rozhodnutí, jako je výběr produktu, nebo složitější otázky, jako je politická podpora nebo účast ve válce (Bordwell & Thompson, 2011).

Rétorické argumenty ve filmu mohou být zaměřeny na zdroj, téma nebo diváka. Argumenty ze zdroje zahrnují například znalecká svědectví nebo rozhovory s odborníky, kteří jsou s tématem obeznámeni (Bordwell & Thompson, 2011). Argumenty zaměřené na téma mohou využívat kulturní kontext, příklady a známé argumentační vzorce (Bordwell & Thompson, 2011). Argumenty zaměřené na diváka se v něm často snaží vzbudit emoce, mohou využívat vlastenectví, romantické sentimenty a další emocionální faktory (Bordwell & Thompson, 2011).

Celkově lze konstatovat, že zatím, co kategorická forma organizuje informace do přehledných a analytických kategorií, rétorická forma se zaměřuje na přesvědčování diváků prostřednictvím strategií, které cílí na emoce diváka nebo se jej snaží přesvědčit argumenty (Bordwell & Thompson, 2011). Oba přístupy mají své výhody a mohou být efektivní v závislosti na tématu dokumentární tvorby, přičemž jejich kombinace může vést k silnějším a poutavějším filmům.

3 Historický kontext událostí masakru v Indonésii v roce 1965-1966

Ačkoliv tato práce není historickou bakalářskou prací, tak pro pochopení problematiky, kterou se tato práce zabývá, je klíčové znát historický kontext událostí dané doby. Historický kontext poskytuje nezbytný rámec, který umožňuje lépe porozumět okolnostem, jež formovaly konkrétní situace, jednání aktérů a vývoj událostí. Doplnění tohoto širšího porozumění umožní se lépe orientovat při sledování dokumentárních filmů, ale i v jejich samotné analýze. Následující kapitola nabízí stručný přehled hlavních historických událostí a procesů, jejichž znalost je pro danou problematiku zásadní.

Samostatný stát Indonésie vzniká vyhlášením nezávislosti na Nizozemsku v roce 1945. Nejvýznamnějším představitelem národního hnutí a boje za samostatný indonéský stát je bezpochyby Sukarno, který po úspěšném dovršení tohoto hnutí převzal funkci prvního prezidenta (Dubovská et al., 2005).

Sukarnova politika spočívala v systému zvaném "NASAKOM". Dubovská et al. (2005) tento systém popisuje jako politickou konstrukci, která spojuje náboženství (v případě Indonésie islám), nacionalismus a komunismus. Sukarno zavedl tento systém ve snaze sjednotit různé politické a ideologické smýšlení v zemi. Indonéská komunistická strana (PKI) čítala kolem tří milionů členů a okolo deseti milionů sympatizujících. Stala se třetí největší komunistickou stranou na světě, která byla významným způsobem ovlivněna Sovětským svazem a Čínskou lidovou republikou (Robinson, 2018).

V období velkého stupňování studené války byla Indonésie jedním z geopolitických ohnisek, kde se střetávaly zájmy Spojených států a Sovětského svazu. Dubovská et al. (2005) uvádí, že zejména Chruščovova návštěva Jakarty v lednu 1960 zahraničně-politický zájem různých zemí o Indonésii ještě prohloubila. Sukarnovy úzké vztahy s PKI a jeho protiimperialistická rétorika vzbuzovaly obavy na Západě, zejména ve Spojených státech, které se obávaly rozšíření komunismu v jihovýchodní Asii. „Už v dubnu 1961 se Sukarno sešel ve Washingtonu s Johnem F. Kennedym a jeho obavy z šíření komunismu v Indonésii a celé východní Asii se snažil rozptýlit slibem, že tomu bude ve své zemi bránit“ (Dubovská et al., 2005, str. 311). Nicméně Sukarno nadále v prohlubování politických vztahů a upevňování přátelství s komunistickou Čínou nadále pokračoval.

„Sukarno byl sice důležitým symbolem nezávislosti, úspěšného národního hnutí a vítězství Indonésanů nad Nizozemskem, ale na druhou stranu nebyl schopný dovést svůj národ k prosperitě a blahobytu (Dubovská et al., 2005). V Indonésii v dané době „začala nejprve finanční a později ekonomická krize, rostly ceny, devalvovala se rupie, vzrůstalo

napětí mezi Indonésií a Mezinárodním měnovým fondem (IMF), rostla chudoba a objevovaly se všechny průvodní znaky neúspěšných masivních státních zásahů do ekonomiky“ (Dubovská et al., 2005, str. 315).

Nepříznivá situace vyvolaná nejen finanční a ekonomickou krizí, ale i onemocněním prezidenta Suharta, vyvolá neklid, kterého se pokusí různé strany využít ve svůj prospěch (Dubovská et al., 2005). Na jedné straně sílí moc vojenských velitelů a na druhé straně se od roku 1964 objevují informace o možné přípravě převratu, který měla plánovat PKI (Dubovská et al., 2005).

Události 30. září 1965 v Indonésii, které iniciovalo Hnutí 30. září, často spojované s Indonéskou komunistickou stranou (PKI), představují klíčový bod v moderní historii Indonésie. Tyto události vedly k zásadnímu politickému převratu, výrazné změně směru indonéské politiky a samotné indonéské tragédii.

„Jen několik zasvěcených vědělo, že se proti Radě generálů zorganizovala skupina levicových důstojníků“ (Dienstbier, 1967, s.9). V čele této tajné skupiny stál podplukovník Untung, velitel praporu prezidentovy palácové stráže, který se 30. září večer s ostatními členy sešel na letecké základně Halim (Dienstbier, 1967). V noci na 1. října 1965 se skupina armádních důstojníků pokusila o státní převrat (Dienstbier, 1967). Během tohoto pokusu bylo zavražděno šest vysoce postavených generálů indonéské armády (Dubovská et al., 2005).

V tento den „v 7:00 hod. oznámil indonéský rozhlas existenci Hnutí 30. září (*Gerakan Tigapuluh September – G30S*), které vzniklo, aby podpořilo prezidenta Sukarna v boji proti korupci, proti Spojeným státům a CIA“ (Dubovská et al., 2005, str. 318). Hnutí, tvrdilo, že jednalo na ochranu prezidenta Sukarna před plánovaným vojenským převratem, organizovaným právě Radou generálů (Dienstbier, 1967).

Generál Suharto, velitel strategických rezervních sil, využil nepřehledné situace, „usadil se na velitelství pozemních sil a začal jednat“ (Dienstbier, 1967, s.19). Dubovská et al. (2005, str. 318) uvádí, že Suharto k upevnění svého postavení využil indonéský rozhlas, během kterého popsal situaci o brutálním zavraždění šesti generálů indonéské armády a také oznámil převzetí kontroly nad ozbrojenými silami, aby zabránil pokusu o státní převrat a ochránil prezidenta Sukarna. Suhartovi se podařilo puč potlačit a následně převzít kontrolu nad rozhlasem a médii, která od této chvíle podléhala cenzuře (Dienstbier, 1967). Za organizátory převratu byla označena Komunistická strana Indonésie, proti které Suharto zahájil masivní protikomunistickou kampaň (Dubovská et al., 2005). Manipulace se sdělovacími prostředky proběhla úspěšně a měla široký dosah,

díky kterému se situace mezi lidmi silně vyostřila. Následovaly rozsáhlé čistky proti členům a sympatizantům PKI, které vedly k jedné z nejhrošších masových vražd v moderní historii.

„Od počátku listopadu začaly z Indonéského souostroví přicházet hrůzostrašné zprávy o jakoby v amoku vraždících nepřátel komunistů, ale i Sukarnových stoupců“ (Dubovská et al., 2005, str. 319). Dále Dubovská et al. (2005, str. 319) uvádí, že „do prosince 1965 bylo více než deset tisíc komunistů a jejich příznivců zatčeno a tisíce zavražděno.“ Počty obětí se až znepokojivě různí a s odstupem času i výrazně navyšují. Dubovská et al. (2005, str. 319) ve svém díle uvádí, že „během těchto násilností bylo zabito nejméně osmdesát tisíc osob“. S odstupem necelých deseti let se například Robinson (2018, str. 120) spíše přiklání k možnosti, že počet obětí mohl dosahovat až 3 milionů. „Vědecká obec se shodla na rozmezí 400-500 000 obětí, ale správný údaj může být poloviční nebo dvojnásobný“ (Cribb, 2001, str. 233). Kromě toho, nelze opomenout, že mnoho dalších lidí bylo uvězněno nebo odsouzeno bez řádného soudního procesu. Je nutné si uvědomit, že právě díky charakteru masových vražd, které se udály v poměrně krátkém časovém úseku za podmínek, kdy nelze hovořit o důsledné evidenci odsouzených, je velice obtížné jasně stanovit co nejpřesnější rozmezí počtu obětí.

Vzhledem k počtu obětí se nelze domnívat, že by šlo pouze o hlavní představitele PKI. Co bylo tou příčinnou provinění takového množství obyvatel Indonésie. Masakry v Indonésii 1965–1966 byly specifické tím, že „naprostá většina obětí se stala terčem útoků nikoli kvůli svému etnickému původu nebo z osobních důvodů, ale spíše kvůli svému politickému přesvědčení, aktivitám a spolkům“ (Robinson, 2018, str. 121). Tím se například odlišuje od genocidy ve Rwandě, kde probíhalo systematické vyvražďování etnické skupiny obyvatel. Šlo o obyčejné lidi, kteří neměli s událostmi 30. září nic společného a ani se na přípravách převratu nijakým způsobem nepodíleli.

Většina masových vražd se odehrávala v blízkosti řek, na plantážích, polích, obecně lze říct na odlehlých místech (Robinson, 2018, str. 123). Robinson (2018, str. 123) naopak pozoruje jistou podobnost s genocidou ve Rwandě zejména ve způsobu poprav obětí jejichž „naprostá většina byla usmrcena noži, srpy, mačetami, meči, sekáčky na led, bambusovými oštěpy, železnými tyčemi a dalšími nástroji denní potřeby.“ Z popisů událostí můžeme usuzovat charakter těchto masových vražd, které vykazují známky vysoké brutality a sadistických praktik. Robinson (2018) ve svém díle uvádí několik výpovědí členů popravčí čety, kteří detailně popisují své sadistické způsoby zabíjení uvězněných. Vykonavatelé poprav obětí snižovali na zvířecí úroveň a označovali je za

ateisty bez morálních hodnot. Pachatelé záměrně zbavili své oběti lidskosti, aby se dokázali distancovat od pocitu viny. Pocit viny byl minimalizován hlavně i díky antikomunistické armádě, ve které měli plnou podporu.

Sukarno 11. března 1966 předává většinu prezidentských pravomocí Suhartovi. (Dubovská et al., 2005). Suhartova politika byla silně antikomunistická, vyznačovala se ekonomickými reformami a těsnými vztahy se Západem, zejména se Spojenými státy (Dubovská et al., 2005). Během Suhartova režimu byla jakákoliv opozice tvrdě potlačována, komunistická ideologie byla naprosto zakázána a média podléhala cenzuře a politický život byl také striktně kontrolován (Dubovská et al., 2005).

Události z 30. září 1965 a následných čistek jsou stále nejasné a předmětem debaty, a to i z důvodu dlouhodobého zamlčování mnoha faktů ze strany státu. Teprve po pádu Suhartova režimu v roce 1998 „požadují přeživší násilí z roku 1965, jejich rodiny a obhájci, aby indonéský stát přijal odpovědnost za závažné porušování lidských práv, k němuž docházelo od roku 1965“ (McGregor et al., 2018, str. 311). Tyto události a jejich důsledky mají hluboký a trvalý dopad na indonéskou společnost, politiku a mezinárodní postavení země.

4 Metodologická část

V této části bude představen výzkumný problém a následně výzkumné otázky související s tímto problémem.

4.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky

Dokumentární film jako médium nabízí jedinečný způsob, jak zachytit a interpretovat historické a společenské události. Nicméně zobrazování násilí v dokumentárních filmech představuje složitý etický, estetický a narativní problém. Indonéský masakr 1965-1966, při kterém byly brutálně zavražděny statisíce lidí, je událostí, která přirozeně vyvolává mnoho otázek ohledně toho, jak by mělo být násilí zobrazováno, aby bylo respektováno utrpení obětí a zároveň bylo divákům poskytnuto autentické a informativní svědectví.

Cílem této práce je zjistit, jaké techniky a způsoby zobrazování násilí jsou používány v dokumentárních filmech o Indonéském masakru 1965-1966, analyzovat strategie přímého i nepřímého zobrazování násilí, porovnat tyto způsoby a posoudit jejich dopad na diváky. Dále zjistit, jakým způsobem různí aktéři dokumentárních filmů (vrazi, oběti, odborníci) přispívají k narativní struktuře a významovým rovinám filmů a identifikovat etické otázky a hranice zobrazování násilí v dokumentárních filmech o Indonéském masakru.

Výzkumné otázky a podotázky zní takto:

1. *Jaké techniky zobrazování násilí jsou používány v dokumentárních filmech o Indonéském masakru 1965-1966 a jaký mají dopad na diváky?*
 - *Jaké jsou výhody a nevýhody explicitního zobrazování násilí ve srovnání s implicitními metodami v kontextu dokumentárních filmů o Indonéském masakru?*
2. *Jaké filmové strategie jsou používány pro zobrazování historického kontextu a jak přispívají k pochopení událostí masakru diváky?*
 - *Jaký důraz kladou dokumenty na historický kontext událostí?*
 - *Jakým způsobem se využívají vizuální materiály jako archivní záběry, fotografie a videa?*

3. *Jakým způsobem různí aktéři dokumentárních filmů přispívají k prezentaci násilných událostí?*
4. *Jaké etické otázky vyvstávají při zobrazování násilí v dokumentárních filmech o Indonéském masakru a jaké jsou hranice těchto zobrazení?*

4.2 Výzkumná strategie a postup výzkumu

Nejprve je tato empirická část práce zaměřena na popis dokumentárních filmů, následně je přistoupeno k analýze jednotlivých dokumentů, a nakonec jsou navzájem srovnány. Jako hlavní výzkumnou strategii pro tuto práci byla zvolena srovnávací analýza dokumentárních filmů. Filmová analýza umožňuje identifikovat a pochopit různé způsoby zobrazování násilí, techniky a narativní struktury použité ve vybraných filmech.

Výzkumný postup této práce je zaměřen také na detailní analýzu vybraných dokumentárních filmů, které se zabývají Indonéským masakrem 1965-1966. Způsob, jakým psát analýzu filmu je inspirován dílem s názvem *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* od Bordwella a Thompson (2008) a také dílem Billa Nicholse (2017) *Introduction to Documentary*. Analýza probíhala v několika fázích a zahrnovala několik kroků. Pro analýzu vzorku byl zvolen kvalitativní přístup, který umožnil detailní zkoumání technik zobrazování násilí.

Nejprve je každý vybraný dokumentární film pečlivě analyzován se zaměřením na následující rámce. Jedním z těchto rámců byly techniky zobrazování násilí, kdy se zkoumalo, jaké techniky byly použity pro přímé a nepřímé zobrazení násilí. To zahrnuje analýzu vizuálních a zvukových prvků, které přispívají k zobrazování násilných scén. Následně bylo určeno, kolik prostoru je ve filmech věnováno jednotlivým aktérům. To znamená, jak filmy prezentují oběti, jak zobrazují pachatele a jakou roli hrají odborníci (historici, sociologové, antropologové apod.) v kontextu vyprávění. Dále se analýza věnovala i estetickým prvkům použitých ve filmech, jako je kamera, osvětlení, hudba a další vizuální a zvukové efekty. Bylo popsáno, jak tyto prvky přispívají k celkové atmosféře a vyznění filmu. V neposlední řadě se zkoumalo, jakým způsobem je ve filmech zahrnut historický a politický kontext událostí. To znamená, zda filmy poskytují dostatečný kontext pro pochopení událostí masakru a jejich důsledků a také zhodnotím, jak srozumitelné jsou jednotlivé dokumenty pro diváka.

Po dokončení analýzy jednotlivých dokumentů byly filmy vzájemně porovnány. Z filmové analýzy jsem byla schopna identifikovat rozdíly a podobnosti mezi filmy ve výše uvedených rámcích. Důraz byl kladen na to, jak se odlišují techniky zobrazování

násilí, prezentace jednotlivých aktérů, použití estetických prvků, zahrnutí historického a politického kontextu, srozumitelnost pro diváka.

Z výsledků filmové analýzy byly interpretovány a odvozeny závěry o tom, jak různě dokumentární filmy zobrazují násilí, jaké jsou jejich silné a slabé stránky a jaký mohou mít dopad na diváka. Tyto závěry by měly pomoci lépe pochopit hranice a způsoby zobrazování násilí v dokumentárních filmech o Indonéském masakru. Tento výzkumný postup umožnil systematicky a komplexně prozkoumat problematiku zobrazování násilí v dokumentárních filmech, identifikovat klíčové techniky a strategie a posoudit jejich efektivitu a působení na diváky.

4.3 Výběr vzorku dokumentárních filmů

Po dlouhém zvažování, jsem se rozhodla zkoumat dokumentární filmy, které zpracovávají násilné téma, a nakonec jsem zvolila dokumenty o Indonéském masakru. Zvolené téma o zobrazování násilí v dokumentárních filmech na příkladu Indonéského masakru 1965-1966 jsem si vybrala z několika důvodů. Indonéský masakr je jednou z nejbrutálnějších a zároveň nejméně známých událostí 20. století. Přestože se jedná o významný historický okamžik, je stále obklopen mnoha kontroverzemi a nejasnostmi. Indonéská společnost se s těmito událostmi dosud zcela nesmířila, a události z let 1965-1966 stále zůstávají předmětem debat a do určité míry i dnes rozdělují společnost na dvě strany konfliktu.

Rozhodla jsem se zaměřit na dokumentární filmy, nikoli na fikční tvorbu, protože dokumentární žánr nabízí jedinečnou možnost autentického předání historických a společenských událostí divákům. Dokumentární filmy mají schopnost přinést svědectví a osobní příběhy, které mohou divákům umožnit hlubší porozumění událostem. Zároveň dokumentární filmy pracují i s uměleckými fikčními prvky, což jim umožňuje zaujmout a udržet pozornost diváků. Toto propojení autenticity a uměleckých technik přináší nejen informativní, ale i emocionální a estetický zážitek. Předmětem zájmu bylo, jaký je rozdíl mezi přímým a nepřímým zobrazováním těchto brutálních událostí v dokumentárním filmu, pokud chce dokumentarista dosáhnout toho, aby diváci tyto události hluboce pochopili, aniž by byli traumatizováni, stejně jako aby nebyli traumatizováni samotní aktéři filmu. Mým záměrem bylo zkoumat, jak si dokumentaristé poradí s touto problematikou a jaké techniky používají k vyvážení autentického zobrazení a etického přístupu.

Pro výběr vzorku dokumentárních filmů pro mou bakalářskou práci jsem se rozhodla na základě několika důležitých kritérií, abych zajistila relevanci, hloubku a komplexnost mé analýzy. Vybrala jsem si tři dokumentární filmy, které zprostředkovávají tyto události svým specifickým způsobem: *The Act of Killing* (2012), *The Look of Silence* (2014) a *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* (2009). Každý z těchto filmů nabízí odlišný přístup k zobrazování násilí a poskytuje jedinečný pohled na události z let 1965-1966. Jejich různé přístupy k zobrazování násilí, které tyto filmy reprezentují, umožňují detailní a mnohostrannou analýzu.

Výběr vzorku tří dokumentárních filmů byl pro mou analýzu vhodný z několika důvodů. Tento počet filmů poskytl dostatečně velký vzorek pro podrobnou analýzu, aniž by byl výzkum příliš rozptýlený. Umožnil detailně zkoumat každé dílo a srovnávat různé přístupy a techniky zobrazování násilí, což bylo klíčové pro tento kvalitativní výzkum. Rozmanitost perspektiv, kterou tyto filmy představují, zajistil komplexnost výzkumu: *The Act of Killing* se zaměřuje na perspektivu pachatelů, *The Look of Silence* na perspektivu obětí a *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* kombinuje osobní příběhy s širším historickým a politickým kontextem. Tato rozmanitost umožnila zkoumat problematiku z různých úhlů pohledu, což obohatilo a prohloubilo výsledky výzkumu.

Analýza většího počtu filmů by mohla být časově a organizačně náročná, což by mohlo ohrozit kvalitu výzkumu. Tři filmy představovaly zvládnutelný rozsah pro detailní analýzu v rámci bakalářské práce, která má omezený rozsah a časový rámeček. Výběr tří filmů také umožnil efektivní srovnání různých přístupů a metod zobrazování násilí, což bylo nezbytné pro dosažení cílů práce. Tři vybrané filmy jsou reprezentativní pro různé způsoby zobrazování násilí v dokumentárních filmech a pokrývají široké spektrum přístupů, které byly relevantní pro zkoumané téma. Menší vzorek umožnil lepší soustředění na hlavní výzkumné otázky a cíle práce, čímž jsem se snažila eliminovat rozptýlení pozornosti na příliš mnoho filmů, což by mohlo zkomplikovat a znepréhlednit závěry výzkumu.

Dostupnost těchto filmů z různých zdrojů umožnila snadný přístup k jejich plným verzím pro detailní analýzu. *The Act of Killing* je dostupný na platformě Documentary+, *The Look of Silence* lze zhlédnout na placených platformách, jako je Prime Video a *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* je dostupný přímo od produkční společnosti Elemental Productions, kterou založil samotný Robert Lemelson. Tyto platformy umožňují přístup k autorizovaným verzím filmu a případně i k dalším doplňujícím

materiálům, zajišťují zachování kvality obrazu a zvuku. Filmy jsou dostupné i z neoficiálních zdrojů nicméně, ty většinou nedisponují licencí k distribuci filmu a zároveň u těchto verzí nemáme jistotu zachování originální podoby. Může být narušena například nejenom kvalita obrazu/zvuku dokumentárních filmů, ale i samotný obsah filmu, který nemusí být kompletní.

5 Empirická část

Tato část je nejprve zaměřena na popis a rozbor jednotlivých dokumentárních filmů. Po stručném představení dokumentů následuje popis jednotlivých rámců, které se sledují u každého dokumentu. Sledují se jejich podobnosti a odlišnosti, které jsou podrobeny srovnávací analýze. V závěru jsou popsána veškerá zjištění analýzy a jejich konečná interpretace.

5.1 Představení vybraných dokumentárních filmů

Americký režisér Joshua Oppenheimer se vydal do Indonésie natočit dokumentární film o přeživších masakru 1965-1966. Nicméně nejprve z této výpravy nakonec vznikl film s názvem *The Act of Killing* (2012). Oppenheimer díky svému filmu znovu oživuje dlouho potlačovanou minulost Indonésie pomocí svědectví samotných participantů hromadných poprav, kteří jsou stále u moci, a i uznávanými členy společnosti. Tento dokument se zaměřuje na události, které se odehrály v Severo-západní Indonésii, konkrétně poblíž města Medan. Masakr, který se zde odehrál během let 1965-1966 je divákům zprostředkován pohledem samotných pachatelů, kteří se na masakrování svých obyvatel přímo podíleli. Ti byli požádáni, aby na kameru inscenovali a rekonstruovali své zločiny způsobem, jakým si je pamatují nebo jakým si je představují. Tento snímek získal přes 60 ocenění a byl nominován na Academy Award v kategorii Nejlepší dokumentární film roku 2014. Tento film o filmu pojatém očima pachatelů nejen odhaluje samotné činy, ale i vznáší otázky týkající se problematiky reprezentace a performance násilí na kameru. Do značné míry nabourává obecnou představu toho, že je nemožné zprostředkovat extrémní násilí a zároveň využít pachatele jako svědky.

Dokumentární film *The Act of Killing* od Joshui Oppenheimera lze podle typologie Billa Nicholse (2017) zařadit do několika kategorií: historie, vizuální antropologie/etnografie a svědectví. Film shromažďuje osobní svědectví pachatelů masakrů v Indonésii a zkoumá kulturní a společenské normy, které umožnily oslavování

násilí. Zároveň kombinuje osobní vzpomínky a reflexe s pohledem režiséra. Podle typologie Davida Bordwella a Kristin Thompson (2011) spadají oba zmiňované Oppenheimerovi dokumenty do kategorií rozhovor/mluvící hlavy, direct cinema a syntetický dokument, jelikož využívá kombinaci archivních záběrů, rozhovorů a rekonstrukcí, čímž vytváří komplexní obraz událostí a jejich následků.

Další film, který reprezentuje masakr v Indonésii v letech 1965-1966, je *The Look of Silence* (2014), který režíroval taktéž Joshua Oppenheimer. Nicméně v tomto dokumentu volí jiný způsob zprostředkování těchto událostí než v prvním dokumentárním filmu *The Act of Killing*. Tento dokumentární film se zaměřuje na perspektivu obětí a jejich rodin. Díky předchozímu dokumentárnímu filmu o genocidě se indonéská rodina dozvěděla okolnostech zavraždění jejich syna, a dokonce i jména jeho vrahů. Dokument sleduje optika Adiho, bratra této oběti, který se rozhodl překonat kolektivní mlčení o událostech a konfrontuje vrahy svého bratra. Film sleduje rozhovory mezi Adim a pachateli, kteří zpočátku netuší, že pochází z rodiny přeživších. Důvodem, proč Oppenheimer nejprve vytvořil film s pachateli, ačkoliv původní plán byl jiný, byl ten, že oběti se zkrátka bály o těchto událostech hovořit a nechtěly se potýkat s následky, kterým by potencionálně mohly čelit.

The Look of Silence lze podle typologie Billa Nicholse (2017) zařadit do kategorií svědectví, vyšetřování/reportáž a vizuální antropologie/etnografie, protože shromažďuje osobní svědectví obětí indonéské genocidy, odhaluje pravdu skrze vyšetřování a poskytuje kulturní a sociální kontext.

Posledním zkoumaným dokumentárním filmem je *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy*, který režíroval antropolog Robert Lemelson. Film kombinuje orální historie, historické analýzy a etnografické vhledy, čímž zasazuje individuální příběhy do širšího historického a kulturního kontextu Indonésie té doby. Film spadá do modelů podle Billa Nicholse (2017), konkrétně do kategorie svědectví, vizuální antropologie/etnografie a historie, a podle Davida Bordwella a Kristin Thompson (2011) do kategorií rozhovor/mluvící hlavy a syntetický dokument.

Tento dokument vypráví příběh jedinců a jejich rodin, kteří byli silně poznamenáni masakrem v Indonésii v šedesátých letech. Tyto rodiny pochází z oblasti Střední Jávy a Bali, které byly genocidou silně zasaženy. Dokumentární film kombinuje osobní příběhy přeživších s širším historickým a politickým kontextem. Film se zaměřuje na dlouhodobé důsledky traumatu, což poskytuje komplexní obraz této tragédie. Přístup zahrnuje jak osobní vyprávění, tak analytický pohled na historické a politické události,

což umožňuje celistvý pohled na danou problematiku. Jeho dlouhodobý přístup a zaměření na duševní zdraví přeživších poskytuje cenný kontrast k ostatním filmům.

5.2 Aktéři dokumentárních filmů

The Act of Killing (2012)

Dokumentární film *The Act of Killing* režiséra Joshe Oppenheimera se zaměřuje především na výpovědi pachatelů genocidy v Indonésii v roce 1965, čímž poskytuje jedinečný a šokující pohled na tyto události. Hlavními aktéry filmu jsou Anwar Congo a jeho přátelé, kteří otevřeně rekonstruují své činy a odhalují svou mentalitu a motivace. Anwar jednu z takových motivací zmiňuje během scény, která se odehrávala místě, kde se nacházelo kino, kde pracoval.

Byli jsme gangsteři. Neměli jsme skutečnou práci. Takže jsme pro peníze dělali cokoli... jen abychom si koupili pěkné oblečení. Stál jsem tady, překupoval lístky a předváděl se. Když byly filmy populární, překupovali jsme lístky. Ale v době, kdy byli komunisté silní, požadovali zákaz amerických filmů. Chtěli, aby bylo méně amerických filmů. Takže my gangsteři jsme vydělávali méně peněz. (The Act of Killing, 2012).

Tito pachatelé, kteří se podíleli na smrti více než milionu lidí, se prezentují jako hrdinové, což dodává filmu groteskní nádech. V jejich pojetí inscenace se výrazně objevují prvky různých filmových žánrů, jako jsou gangsterské filmy, westerny a muzikály. Anwar otevřeně přiznává, že se těmito filmy při výkonu poprav nechávali inspirovat a přiznává, že se s postavami těchto filmů do jisté míry ztotožňovali. Pachatelé, jako je Anwar Congo a Herman Koto, dominují narativní struktuře filmu. V dokumentárním filmu vystupují i další bývalí popravčí jako například Adi Zulkadry nebo Safit Pardede, kteří přispívají doplňujícími informacemi v rámci svých výpovědí.

Nicméně mezi spoluviníky lze řadit i osobnosti, které se nepřímou podílely na masakrech například tím, že schvalovali seznamy jmen obětí, podporovali režim nebo se, jakkoliv podíleli na organizaci masového zabíjení. Jednou z takových osobností dokumentu je například novinář Ibrahim Sinik, jehož práce spočívala v publikování článků, které byly v souladu s propagandou a podněcovaly nenávist společnosti vůči komunistům. Dále také pomáhal při získávání informací o lidech, které pak udával, a tím rozhodoval o jejich osudu. I. Sinik říká Joshuovi, že "Na cokoli jsme se zeptali, odpovědi jsme změnili tak, aby vypadali špatně. Jakožto novinář mým úkolem bylo zařídit, aby je veřejnost nenáviděla." (The Act of Killing, 2012). Tato svědectví jsou klíčová pro

pochopení, jak se genocida stala možnou, která je stále oslavována ve společnosti, která nikdy nebyla nucena čelit svým zločinům.

Oběti jsou v dokumentu minimálně zastoupeny. Jediná výpověď oběti, která se v dokumentárním filmu objevuje, je svědectví Suryona, který popisuje smrt svého nevlastního otce.

Jeho tělo jsme našli pod sudem s olejem. Sud byl rozříznutý napůl a tělo bylo pod ním ... Jeho hlava a nohy byly přikryté pytlí, ale jedna noha trčela ven ... Pak všechny komunisty vyhnali... Vyhodili nás do chatrče na kraji džungle. Proto, abych byl upřímný, jsem nikdy nechodil do školy. Číst a psát jsem se musel naučit sám. Proč bych to měl před vámi tajit? Měli bychom se poznat, ne? Slibuji, že nekritizuji to, co děláme. Je to jen příspěvek k filmu. Slibuji, že vás nekritizuji. (The Act of Killing, 2012).

Z dokumentu se lze dozvědět, že mnoho pachatelů je stále ještě u moci, a proto se většina obětí obává následků toho, kdyby chtěli sdílet svůj pohled na události z období 1965-1966. Celkově může být ve filmu pozorováno, že většina společnosti se zdráhala natáčení filmu účastnit, pokud by měli ztvárnit komunisty. Dále je nutné zmínit, že v dokumentárním filmu je úplná absence odborníků, jako jsou historici, sociologové nebo antropologové. To způsobuje, že divákům chybí komplexnější pohled na genocidu a její důsledky. Joshua Oppenheimer a produkce do rozhovorů zasahuje minimálně. Záměrně vstupuje do rozhovorů pouze ve chvíli, kdy je třeba některé informace více upřesnit, případně aby se pachatelé nad věcmi více zamysleli.

The Look of Silence (2014)

V dokumentárním filmu *The Look of Silence*, který taktéž režíroval Joshua Oppenheimer, hrají různí aktéři klíčovou roli při utváření narativní struktury a významových rovin filmu. Hlavním aktérem je Adi Rukun, optik, který se vydává na osobní cestu za odhalení pravdy o vraždě svého bratra Ramliho během indonéské genocidy v roce 1965. Adiho rozhovory s vrahy a jejich rodinami jsou jádrem filmu a odhalují brutální činy, které byly spáchány. Adi přistupuje při konfrontaci pachatelů s klidem a respektem, během konfrontace diváci mají možnost nahlédnout do jejich způsobu přemýšlení a způsobu, jakým racionalizují své činy. Adiho konfrontace s vrahy je na druhou stranu emotivně náročná, jak pro něj, tak pro jeho rodinu. Oběti jsou zastoupeny především Adiho rodinou, zejména jeho matkou, která poskytuje emocionální a osobní perspektivu na traumatické události. Scéna, kde Adiho matka popisuje, jak našla

svého syna s otevřeným břichem a rozdrčenou lebkou, je jedním z nejsilnějších momentů filmu, který ztělesňuje lidské utrpení a ztrátu.

Pachatelé jsou prezentováni jako osoby, které se často chovají bez emocí a popisují své činy s chladnou neosobností. Například jeden z vrahů popisuje, jak zabil Ramliho, aniž by projevil jakoukoli lítost. Tato prezentace zdůrazňuje morální otupělost pachatelů, což je v ostrém kontrastu s emocionální bolestí obětí.

Odborníci, jako historici, sociologové nebo antropologové, stejně jako v předchozím filmu *The Act of Killing* chybí. Na druhé straně tento dokumentární film dává větší prostor výpovědím obětí, mimo Adiho rodiny, například Kematovi, kterému se podařilo uniknout před popravou. I tento dokumentární film se potýká s absencí odborných hlasů, což může ovlivnit divákovu interpretaci

40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy (2009)

Dokumentární film *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy*, jehož režisérem je Robert Lemelson, využívá různé aktéry, kteří přispívají k narativní struktuře a významovým rovinám filmu. Akteři zahrnují oběti, odborníky a historické archivy. Každý z těchto aktérů určitým způsobem přispívá k pochopení událostí.

Osobní příběhy obětí jsou pro dokument stěžejní. Jejich výpovědi poskytují emocionální a osobní pohled na události, které zažili. Příběhy čtyř rodin postižených masakry jsou detailně popsány a ukazují na hluboká traumata, která si nesou dodnes. Například Budi, chlapec v sirotčinci, vypráví o své zkušenosti s terorem a stigmatizací, což ilustruje pokračující dopad masakrů na současnou společnost. Jeho výpověď odhaluje smutnou skutečnost o tom, že diskriminace a marginalizace stále ovlivňují životy lidí, kteří jsou spojováni s komunisty.

Odborníci jako antropolog Robert Lemelson, historikové Geoffrey Robinson, John Roosa a Baskara T. Wardaya poskytují kontext a analytický rámec pro pochopení historických a politických souvislostí masakrů. Jejich komentáře pomáhají divákům lépe pochopit komplexnost událostí a jejich důsledky.

Dokument hojně využívá archivní záznamy a fotografie, které dodávají dokumentu autentičnost a historickou hloubku. Tyto materiály poskytují vizuální důkazy o brutalitě masakrů a pomáhají ilustrovat historické kontexty, které odborníci popisují. Archivní záběry z propagandistického filmu *Betrayal by the Communist Party* ukazují, jak byla komunistická hrozba vnímána a jaké manipulativní taktiky byly použity k ospravedlnění násilí.

Dokument věnuje významný prostor obětem, jejichž osobní příběhy jsou podrobně vyprávěny. Tento přístup zajišťuje, že jejich hlasy jsou slyšeny a jejich zkušenosti sdíleny s širším publikem. V dokumentu nejsou pachatelé explicitně zastoupeni jako jednotlivci, což může být záměrné, aby se zaměřilo na oběti a jejich příběhy, místo na glorifikaci nebo ospravedlňování činů násilníků. Historici a antropologové mají ve filmu klíčovou roli, poskytují kontext a analytický rámec, který pomáhá divákům pochopit složitost událostí. Jejich přítomnost dodává dokumentu věrohodnost a hloubku.

5.3 Hlavní témata dokumentárních filmů

The Act of Killing (2012)

Jedním z hlavních témat filmu je násilí a jeho inscenace. Film ukazuje brutalitu prostřednictvím scén, které pachatelé sami organizují. Tyto inscenace zdůrazňují jejich necitlivost a nepochopení závažnosti vlastních zločinů. Například scéna, kde Anwar Congo a Herman Koto vedou útok na vesnici, zapalují domy a mučí oběti, ilustruje brutalitu a radost, s jakou pachatelé přistupují k násilí.

Dalším důležitým tématem je vina a svědomí. Anwar Congo a další pachatelé čelí svým činům a jejich psychickým důsledkům. Anwarova reakce na sledování scény, kde je během inscenace patrný jeho vlastní strach a bolest během škrcení, je příkladem toho, jak ho své činy dohání. Anwar je viditelně rozrušen a říká, že cítí, že ho jeho činy dohánějí.

Cítím, co cítili ti lidé, které jsem mučil. Protože moje důstojnost tady byla zničena a pak přišel strach, přímo tady a teď. Všechna ta hrůza najednou ovládla mé tělo. ... Nebo jsem snad zhřešil? Tohle jsem udělal tolika lidem, Joshi. Vrací se mi to všechno? Vážně doufám, že ne. Nechci, aby se to stalo, Joshi. (The Act of Killing, 2012).

Tento moment ukazuje, jak inscenace násilí mohou odhalit hlubší psychologické dopady na samotné pachatele.

Film také odhaluje, jakým způsobem byla historie manipulována, aby ospravedlnila násilí a zachovala tak moc na straně pachatelů. Ve filmu je zahrnut televizní rozhovor, kde členové Pancasila Youth mluví o tom, že gangsteři jsou k udržení pořádku nezbytní a odmítají jakoukoliv odpovědnost za své činy. Tento rozhovor je jedním z příkladů politické manipulace a propagandy. Zároveň ukazuje, jak jsou zločiny

prezentovány jako nutné, a dokonce hrdinské činy, což přispívá k jejich oslavě ve společnosti.

Dokument ukazuje, jak jsou zločiny oslavovány a pachatelé jsou považováni za národní hrdiny. Scéna, kde místní novinář Ibrahim Sinik vypráví, jak jeho noviny pomáhaly označovat komunisty a posílaly je k smrti, ukazuje, jak byly tyto činy normalizovány a oslavovány. Tento příběh odhaluje, jak hluboko je zakořeněna kultura beztrestnosti a jak jsou pachatelé stále oslavováni jako hrdinové, což ztěžuje konfrontaci s minulostí.

The Look of Silence (2014)

Hledání spravedlnosti je zřejmé v scénách, kde Adi konfrontuje vrahy svého bratra. Například scéna, kde jeden z vrahů bez emocí popisuje, jak popíjeli krev obětí, aby se nezbláznili, a Adi na to klidně reaguje a pokládá otázky, které pachatelé často odmítají nebo na ně reagují defenzivně. Tento okamžik zdůrazňuje osobní a kolektivní vinu a odpovědnost. Adiho klidný přístup a vytrvalé dotazy nutí diváky přemýšlet o spravedlnosti v prostředí, kde pachatelé zůstávají bez trestu.

Mlčení a popírání jsou dalším významným tématem filmu. Společnost i jednotlivci často potlačují a popírají události minulosti. Tento aspekt je vizuálně zvýrazněn v scéně, kde učitel ve škole vysvětluje dětem, že komunisté byli krutí a museli být odstraněni. Tato scéna odhaluje, jak je historie zkreslena a propaganda stále živá. Adiho syn pak doma opakuje učitelovy lži, na což Adi reaguje vysvětlením skutečné historie, což ukazuje, jak hluboce zakořeněné a stále přítomné jsou lži a propaganda v indonéské společnosti.

Morální a etické otázky jsou přítomné v diskusích o vině, odpovědnosti a etice zabíjení v kontextu politických událostí. Film se ptá, jak mohou lidé ospravedlnit takové násilí a jak se vyrovnávají se svou minulostí. Scény, kde pachatelé popisují své činy bez lítosti, a konfrontace s Adim, který se snaží pochopit jejich motivy, odhalují hluboká morální dilemata. Pachatelé na konfrontaci s otázkami ohledně jejich činů reagují obrannými mechanismy. Například v jedné scéně, kdy Adi konfrontuje jednoho z vrahů, pachatel reaguje defenzivně a odmítá přijmout plnou odpovědnost za své činy. Tato reakce zdůrazňuje, jak těžké je pro pachatele přiznat vinu a přijmout morální odpovědnost za své zločiny. Tímto způsobem film zkoumá, jak jednotlivci i společnost jako celek zápasí s otázkami viny a odpovědnosti.

Násilí a jeho dlouhodobé důsledky na oběti jsou klíčovým tématem obou filmů *The Look of Silence* a *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy*, které je ilustrováno prostřednictvím archivních záběrů a osobních svědectví. Trauma a jeho dlouhodobé dopady jsou dalším důležitým tématem filmu. Například Adiho matka je klíčovou postavou *The Look of Silence*, která emotivně popisuje, jak našla svého syna s otevřeným břichem a rozdrčenou lebkou. Tento moment zdůrazňuje, jak si přeživší uchovávají bolestivé vzpomínky a jak je tato minulost stále přítomná v jejich životech. Stejně tak scéna, kde Budi popisuje, jak jeho bratr křičel a brečel, když ho vesničané mlátili, je silným příkladem toho, jak násilí zanechává hluboké psychické jizvy. Budiho touha po pomstě a jeho boj s vnitřním hněvem a zoufalstvím ilustruje, jak těžké je pro oběti překonat utrpení a trauma způsobené masakry.

40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy (2009)

Dalším tématem je historická paměť a zapomínání, které jsou ve filmu zkoumány prostřednictvím otázky, zda by měla být minulost znovu otevřena, nebo zda by měla zůstat v zapomnění. Některé oběti si přejí, aby se o těchto událostech už nemluvalo, protože to jen otevírá staré rány. Na druhou stranu, jiné oběti a odborníci zdůrazňují důležitost připomínání těchto událostí pro dosažení spravedlnosti a uzdravení společnosti. Snaha o smíření a pochopení je dalším důležitým tématem filmu.

Stigma a společenské vyloučení jsou dalším klíčovým tématem, které je ve filmu zkoumáno prostřednictvím příběhů obětí, které byly označeny za komunisty a marginalizovány ve svých komunitách. Příběhy lidí, jako je Budi, který musel žít v sirotčinci kvůli stigmatizaci své rodiny, ilustrují, jak dlouhodobé následky masakrů ovlivňují životy obětí i po desetiletích.

Dalším tématem, které se v tomto díle objevuje je studená válka, konflikt mezi komunisty a armádou, a vliv zahraničních mocností, jako jsou Spojené státy a Sovětský svaz. Tématem je jakým způsobem období Studené války zapříčinilo události v Indonésii v 60. letech.

5.4 Vizuální a zvukové efekty

The Act of Killing (2012)

Dokumentární film je vizuálně výrazný a využívá kontrasty mezi inscenovanými scénami a dokumentárními záběry. Inscenované scény jsou rozmanité a často se liší v závislosti na žánru, který pachatelé zvolili pro rekonstrukci svých činů. Scény, kde se oslavují činy pachatelů, jsou velmi barevné se zvýšeným jasem. Kostýmy jsou extravagantní, plné sytých barev a často až bizarní. Například úvodní scéna s tančícími dívkami vycházejícími z kovové ryby působí jako bizarní oslava a nastavuje tón pro vizuální styl filmu, který kombinuje nadsázku a realitu.

Scény, kde probíhají vraždy, jsou často temné a používají jednodušší kostýmy, které odkazují na specifické žánry jako gangsterky nebo westerny. Například při inscenaci gangsterských vražd jsou kostýmy jednoduché, což vytváří temnou atmosféru. Dokument dále používá například efekt kouře a umělé krve, aby zvýraznil dramatický efekt. Tyto scény využívají stíny a kontrasty světla k vytvoření napětí a zdůraznění brutality činů.

Westernové scény jsou stylizované s použitím typických prvků tohoto žánru, jako jsou kovbojské klobouky, koně a kolty. Tyto scény jsou často natáčeny ve venkovních prostředích s výraznými barvami, které kontrastují s tematikou násilí, jež zobrazují.

Některé inscenace mají muzikálový nádech, kde jsou pachatelé oblečeni do extravagantních kostýmů a vystupují v bizarních scénách plných hudby a tance. Příkladem takové scény je vyvrcholení Anwarových inscenací, které se odehrává před vodopádem, v pozadí hraje píseň *Born Free*, která má symbolizovat svobodného muže. Anwar a Herman, tančí v obklopení žen, přičemž vězni si sundají omotaný drát kolem krku a předají Anwarovi cenu za jejich popravu. Jeden z vězňů praví „Za to, že jsi mě popravil a poslal mě do nebe... děkuji ti tisíckrát, děkuji ti za vše.“ (The Act of Killing, 2012). Všichni se následně chytí za ruce, zdvihnou je nad hlavu a scéna pokračuje oslavným tancem. Tato scéna působí velmi bizarním a absurdním dojmem.

Zvukové efekty hrají také významnou roli ve filmu. Hudba, která je součástí scény, přidává na autenticitě a vytváří atmosféru, která je často v kontrastu s obsahem. Například během oslavných inscenací je hudba veselá a optimistická, což kontrastuje s brutálními činy, které jsou inscenovány bez použití doplňkové hudby. Tento kontrast mezi zvukem a obrazem zvyšuje intenzitu scén a nutí diváky k reflexi o povaze zobrazeného násilí.

Používá autentické lokality, kde se odehrály historické události, stejně jako současné prostředí, ve kterém žijí oběti a jejich rodiny dnes. Dokumentární záběry těchto lokalit jsou často doplněny autentickými zvukovými efekty, které zachycují ruchy a hluky prostředí, čímž zvyšují pocit realismu. Například v scénách zobrazujících každodenní život v Indonésii jsou slyšet zvuky ulic, trhů a domácností, což dodává scénám autenticitu.

Dalším významným aspektem je práce s kamerou. Například scéna, kde pachatelé zapalují domy, je vizuálně dramatická a využívá plameny jako klíčový vizuální prvek. Kamera natáčí záběry skrze plameny, což vytváří silný efekt a zvyšuje pocit intenzity a nebezpečí. Plameny symbolizují zkázu a chaos, zatímco skrze ně jsou vidět siluety pachatelů a obětí, což dodává scéně dramatický a realistický nádech. Tento vizuální přístup zdůrazňuje strach a destruktivní sílu násilí.

The Look of Silence (2014)

V *The Look of Silence* hrají vizuální a zvukové efekty klíčovou roli při vytváření emocionálního dopadu a zvýšení dramatického napětí. Film využívá pečlivě komponované záběry, které často zachycují detaily obličejů a očí aktérů. Tyto záběry zvyšují intenzitu a emocionální dopad výpovědí, protože umožňují divákům vidět každou emoci a reakci aktérů zblízka. Detailní záběry na oči a obličejů vytvářejí intimní propojení mezi divákem a vypravěči příběhů, což je klíčové pro pochopení jejich vnitřního světa a prožitků.

Scény přírody a běžného života v Indonésii tvoří kontrast s brutalitou popisovaných událostí. Záběry klidných řek, zelených polí a každodenních činností místních obyvatel poskytují vizuální úlevu a umožňují divákům reflektovat nad hrůzami minulosti. Tento kontrast je například znázorněn ve scéně, kde Adí a přeživší Kemat krácejí po březích řeky. Klidný obraz řeky kontrastuje s hrůzami, které se na tomto místě odehrály, a symbolizuje tichou přítomnost minulosti v současnosti.

Film také využívá ticho a klidné momenty k zvýšení dramatického napětí a reflexe. Ticho je zde používáno jako nástroj, který umožňuje divákům vnímat tíhu a závažnost popisovaných událostí. Klidné momenty, kdy postavy pouze sedí a mlčí, nebo kdy jsou záběry na prázdné prostory a přírodu, dávají divákům čas na zpracování viděného a slyšeného. Tyto momenty slouží k zesílení emocionálního dopadu a nutí diváky přemýšlet o důsledcích genocidy a o tom, jak ovlivnila životy lidí, kteří ji přežili.

40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy (2009)

Dokumentární film využívá sofistikované vizuální a zvukové efekty, aby divákům poskytl hluboký a autentický zážitek. Film kombinuje archivní záznamy a současné záběry, což umožňuje sledovat příběhy jednotlivců i historické události komplexním a pohlcujícím způsobem.

Archivní záznamy, které jsou často černobílé a silně kontrastní, dodávají filmu autentičnost a dramatický nádech. Tyto záběry podtrhují tíživost situací, které oběti zažívaly během těchto událostí. Například černobílé záběry z propagandistických filmů a záznamy vojenských operací přibližují náladu během 60. let. Na druhé straně, současné záběry jsou barevné a zobrazují prostředí, ve kterém oběti a jejich rodiny dnes žijí. Tento kontrast mezi minulostí a přítomností vytváří silný vizuální efekt, který zdůrazňuje dlouhodobé dopady událostí na životy jednotlivců.

Film používá různé symbolické prvky, aby vizuálně znázornil traumata a emoce postav. Například stínové divadlo a loutky představují duchy minulosti a neviditelnou tíhu, kterou přeživší nesou. Hořící plameny symbolizují zničení a očistu, což naznačuje snahu o smíření a uzdravení z traumatických událostí. Film používá také kreslené mapy, které znázorňují pohyb vojska během masakrů. Tyto animace jsou klíčové pro ilustraci strategických a geografických aspektů konfliktu, což pomáhá divákům lépe pochopit rozsah a logistiku událostí.

Zvuková stopa filmu kombinuje tradiční indonéskou hudbu s moderními zvukovými efekty. Hudba je často emotivní a podtrhuje smutek a tragédii příběhů, zatímco dramatické momenty jsou doprovázeny intenzivnějšími zvuky. Hlas vypravěče a rozhovory jsou zpracovány tak, aby byly vždy jasné a zřetelné, což umožňuje divákům plně se ponořit do vyprávění.

5.5 Zahrnutí historicko-politického kontextu Indonéského masakru 1965

The Act Of Killing (2012)

Dokumentární film zahrnuje historicko-politický kontext, ale neklade na něj přílišný důraz. Základní informace o vojenském převratu v Indonésii v roce 1965 a následné genocidě jsou divákům poskytovány prostřednictvím titulků. Tyto titulky nabízejí pouze nezbytný rámec, který se převážně dozvídáme hned na úvod:

V roce 1965 byla indonéská vláda svržena armádou. Každý, kdo se postavil proti vojenské diktatuře, mohl být obviněn z toho, že je komunist: členové odborů, zemědělci bez půdy, intelektuálové a

etničtí Číňané. Za necelý rok a s přímou pomocí západních vlád bylo zavražděno přes milion "komunistů". Armáda k vraždění využívala polovojenské jednotky a gangstery. Tito muži jsou od té doby u moci – a pronásledují své odpůrce. Když jsme se s vrahy setkali, hrdě nám vyprávěli příběhy o tom, co dělali. Abychom pochopili proč, požádali jsme je, aby vytvořili scény o vraždách, jakýmkoli způsobem si přáli. Tento film sleduje tento proces a dokumentuje jeho důsledky. (The Act of Killing, 2012).

Dále se pak například při záběru na pochod milic, opět za pomoci titulků, dozvídáme: "Pancasila Youth je jednou z největších indonéských polovojenských organizací. Pancasila Youth hrála hlavní roli při vraždění v letech 1965-66." (The Act of Killing, 2012). Tyto informace jsou zásadní, ale stále poskytují pouze základní kontext, který není dostatečně rozpracovaný.

Většina historicko-politického kontextu je zprostředkována přímo prostřednictvím výpovědí pachatelů ze svého úhlu pohledu. Anwar Congo a jeho přátelé vyprávějí o své minulosti a popisují, jak se z malých gangsterů prodávajících černé lístky stali vůdci smrtících jednotek a následně národní hrdinové. Jejich vyprávění odhaluje nejen jejich osobní motivace, ale také společenský a politický kontext, který genocidu umožnil. Jejich vyprávění o událostech je zároveň postavené tak, aby ospravedlňovalo jejich činy a ulehčilo tak svému svědomí. Všechny oběti podle nich musely zemřít pro záchranu vlasti, protože komunisté byli krutí lidé, kteří stáli za brutálními vraždami 30. září 1965. Tento subjektivní pohled utvářený propagandou může ovlivnit vnímání diváků a zároveň neposkytuje komplexní vysvětlení příčin a důsledků masakru.

Film nevyužívá vizuální materiály, jako jsou archivní záběry, mapy nebo grafy. Ve filmu můžeme vidět pouze pár fotografií, které nám ukazuje Anwar Congo, ze svého mládí. Jelikož film neobsahuje odborné analýzy historiků nebo sociologů, celkový kontext těchto dění není moc dobře vysvětlen, a divák nemusí zcela chápat, proč se masakr udál a co ho vlastně zapříčinilo.

The Look of Silence (2014)

Film *The Look of Silence*, podobně jako jeho předchůdce *The Act of Killing*, neklade příliš velký důraz na historický kontext událostí. Namísto toho se soustředí na osobní příběhy a přímé konfrontace s pachateli. Historický kontext je zmiňován pouze okrajově, například prostřednictvím titulků na začátku filmu, které stručně informují o masakrech a politické situaci v Indonésii v roce 1965.

Vizuální materiály jsou ve filmu používány střídavě. Jeden z mála archivních materiálů zahrnutých ve filmu je americká zpravodajská reportáž z roku 1967, která popisuje události jako dosavadně největší porážku komunistů. Tato reportáž do jisté míry poukazuje na postoj Ameriky ke komunismu v období Studené války. Tato reportáž poskytuje divákům alespoň minimální vhled do mezinárodního kontextu, v němž se indonéské masakry odehrávaly. Chybějící detaily a hlubší analýza těchto událostí znamenají, že diváci se musí spoléhat hlavně na osobní výpovědi.

Dokument se taktéž jako *The Act of Killing* více soustředí na osobní příběhy a emocionální aspekty událostí, což může být na diváky silně působit a usnadnit jim s oběťmi soucítit. Avšak absence širšího historického a politického kontextu může ztížit úplné pochopení složitosti a důsledků těchto událostí. Například scéna, kde učitel ve škole vysvětluje dětem:

Komunisté jsou krutí. Komunisté nevěří v Boha. Aby komunisti změnili politický systém, unesli šest armádních generálů. Pořezali generálům obličej ziletkami. Líbilo by se vám to? Představte si, jak bolestivé by to bylo, kdyby vám někdo vypíchl oči. Vyrvali jim oči. ... Komunisté byli krutí, proto je musela vláda potlačit. Komunisté byli zavřeni do vězení. Jejich děti se nemohly stát státními úředníky (The Look of Silence, 2014).

Tato scéna ilustruje, jak hluboce zakořeněná a stále přítomná je propaganda v indonéské společnosti.

Absence odborníků, kteří by mohli obohatit vyprávění o další perspektivy, je významným nedostatkem. Tento nepoměr může ovlivnit vytváření obrazu o událostech, protože film se spoléhá hlavně na osobní svědectví a výpovědi pachatelů a obětí, což může omezit širší historické a analytické porozumění kontextu genocidy. Film je silný ve své osobní a emocionální rovině, avšak nedostatek širšího kontextu a odborných perspektiv může být považován za slabinu v jeho celkovém vyprávění.

40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy (2009)

Tento dokumentární film zahrnuje historicko-politický kontext velmi pečlivě a detailně, tak aby si divák byl schopný udělat obrázek o tomto období, a to i v širší perspektivě. Tento kontext je zprostředkován prostřednictvím odborných komentářů, archivních záznamů, fotografií, map a grafů, které dohromady poskytují komplexní obraz doby.

Dokument klade značný důraz na historický kontext událostí. Komentáře historiků a odborníků, jako jsou Geoffrey Robinson, Robert Lemelson, John Roosa a Baskarav T. Wardaya, hrají klíčovou roli ve vysvětlování politických a společenských faktorů, které vedly k masakrům v Indonésii. Tito odborníci poskytují divákům důležité informace o situaci v zemi během studené války, konfliktu mezi komunisty a armádou, a vlivu zahraničních mocností, zejména Spojených států a Sovětského svazu.

Dokument využívá širokou škálu vizuálních materiálů, aby doplnil vyprávění a zvýšil důvěryhodnost příběhů. Archivní záběry, fotografie, mapy a grafy jsou klíčovými prvky, které pomáhají divákům lépe pochopit historické a politické souvislosti. Například záběry z propagandistického filmu *Betrayal by the Communist Party* ilustrují, jak byla komunistická hrozba vnímána a jaké manipulativní taktiky byly použity k ospravedlnění násilí. Dále například historik Geoffrey Robinson vysvětluje politické napětí mezi komunisty a armádou prostřednictvím segmentů, kde jsou ukázány fotografie a videa s čínskými a americkými představiteli, včetně prezidenta Kennedyho. Takové příklady pomáhají divákům vidět události v širším kontextu globální politiky a studené války. Tyto vizuální materiály poskytují autentický pohled na dobu před a po masakrech, což přidává na důvěryhodnosti a hloubce vyprávění.

Důkladné zahrnutí historicko-politického kontextu umožňuje divákům lépe porozumět složitostem a následkům masakrů. Archivní záznamy, odborné komentáře a vizuální materiály společně vytvářejí komplexní obraz, který divákům poskytuje hlubší pochopení nejen samotných událostí, ale i jejich dopadu na současnou společnost. Tento přístup pomáhá v boji proti zapomnění a přispívá k veřejné debatě o traumatech a jejich následcích. Použití odborných komentářů, archivních materiálů a vizuálních prvků společně vytváří silný a informativní příběh, který zajišťuje, že diváci nejen cítí emocionální dopad událostí, ale také chápou jejich historické a politické souvislosti.

5.6 Způsoby prezentace násilí ve filmové tvorbě

The Act of Killing (2012)

Dokumentární film využívá explicitní a často inscenované zobrazování násilí, které má za cíl šokovat diváky a přimět je k reflexi o povaze lidské krutosti a důsledcích beztrestnosti. Pachatelé, jako Anwar Congo a Herman Koto, jsou vyzváni, aby znovu inscenovali své vraždy v různých filmových žánrech, dle svého uvážení, tak jak si tyto události pamatují. To znamená, že tento dokumentární film nelze připisovat pouze Oppenheimerovi, jelikož koncipování inscenací bylo zcela na pachatelích. Awarův

filmový vkus, který se výrazně projevil i v celkovém ladění inscenací, zahrnuje western, gangsterské thrillery a muzikály s Elvisem Presleym. Rekonstrukce jsou nejen děsivé, ale svým provedením i poněkud bizarní. Je důležité poznamenat, že během tohoto procesu se staví do role nejenom pachatelů, ale také obětí, jejichž reakce v situacích teroru a brutálního mučení také ztvárňují.

Jedna z násilných scén například ukazuje Anwara, který předvádí svou efektivní techniku zabíjení, a to škrcení obětí pomocí kusu dřeva a drátu. Vysvětluje, že bití obětí bylo příliš krvavé, a proto zvolil tuto metodu, která byla „čistší“.

Přijeli naprosto zdraví. Když se sem dostali, byli zbiti a zemřeli. Vláčeli je a vyhazovali. Nejdřív jsme je umlátili k smrti, ale bylo tam moc krve. Takže když jsme to uklidili, strašně to smrdělo. Abych se vyhnul krvi, použil jsem tento systém. ... Vidíte tu tyč? Přivázal jsem k ní drát. (The Act of Killing, 2012).

Po předchozí promluvě Anwar požádá muže, aby se posadil a opřel se o sloup s rukama svázanýma za zády, jak vidíme, tento systém se skládá z kusu dřeva, k němuž je připevněn železný drát, který je také připevněn ke sloupu, drát se omotá kolem mužova krku, nastaví muže do polohy. "Tváří k tomu. Musíme to pořádně přehrát.", následně naznačí, jak drát utahuje do té doby, než se oběť zcela bez námahy udusí. "Tohle jsem ukázal, aby to šlo bez přílišné krve." (The Act of Killing, 2012).

Následuje scéna ze samého prostředí, kde Anwar ukazuje své taneční pohyby, což podtrhuje grotesknost celé situace. Inscenace jednotlivých vražd jsou klíčovým prvkem filmu. Jednou z nejvýraznějších inscenací je ta, která symbolizuje dceru jedné z Anwarových obětí, která ho násilím krmí jeho vlastními játry. Anwar v této scéně ztvárňuje sám sebe a dceru jeho nejlepší přítel Herman, můžeme vidět, že je nalíčený a oblečený do zářivě červených a zlatých šatů a velkým kloboukem. Herman vydává hlasité zvuky, když Anwarovi strká do úst vnitřnosti. Samotnému Anwarovi se při natáčení této scény udělalo nevolno. Oppenheimer mezitím pouze tiše přihlíží zpovzdálí, což ukazuje, že opravdu dává pachatelům veškerý prostor, který potřebují.

Jedna z nejdramatičtějších scén zahrnuje velký komparz s milicemi, ženami a dětmi, kde se inscenuje útok na vesnici. Pachatelé zapalují domy, vláčí těla obětí a celkově tato scéna vyjadřuje chaos, teror a brutalitu. Tato scéna ukazuje nejen brutalitu činů, ale také jejich dopad na ostatní účastníky inscenace, kteří jsou často šokováni realističností násilí.

Explicitní zobrazování násilí v tomto dokumentu je charakterizováno detailními inscenacemi vražd, realistickými rekvizitami a explicitními popisy a demonstracemi násilných činů. Tento způsob prezentace má silný emocionální dopad na diváky, nutí je k přímé konfrontaci s brutalitou genocidy a vyvolává šok a znechucení.

Na druhé straně, implicitní zobrazování násilí využívá techniky vyprávění svědků, nepřímé odkazy na násilí a symbolické scény. Tento přístup poskytuje divákům prostor pro vlastní interpretaci a reflexi, aniž by je šokovalo explicitními scénami. Takovým příkladem je promluva Adiho, bývalého popravčího, který popisuje všechny sadistické praktiky do velkého detailu, které běžně používali při likvidaci obětí.

The Look of Silence (2014)

Násilí je v dokumentu zobrazeno prostřednictvím detailních vyprávění vrahů, kteří bez lítosti popisují své činy. Grafické popisy brutálních vražd a mučení jsou doplněny rekonstrukcemi a ilustracemi. Film se vyhýbá explicitním vizuálním zobrazením násilí, ale jeho dopad je umocněn verbálním popisem a emocionálními reakcemi aktérů.

Film využívá především výpovědi samotných vrahů, kteří se vrací na místa poprav a detailně předvádějí, jakým způsobem své oběti, včetně Adiho bratra Ramliho, mučili a brutálně zavraždili. Detailní popis vrahů, jaké praktiky používali k popravám, včetně rozřezávání těl a pití krve obětí, je jedním z nejvíce šokujících zobrazení násilí v tomto filmu. Scéna, kde dva vrazi popisují, jak uřízli genitálie Ramliho, je explicitní v kontextu popisu a ukazuje brutalitu a emoční otupění, které byly běžné během masakrů. Tito pachatelé popisují své činy bez jakékoliv lítosti, což vytváří silný kontrast mezi jejich chladným popisem a hrůzou, kterou tyto činy vyvolávají u diváků.

Na druhé straně implicitní zobrazování násilí je ve filmu méně časté, ale neméně účinné. Emocionální reakce obětí, jako je scéna, kde Adiho matka popisuje, jak našla svého syna doma s otevřeným břichem a rozdrcenou lebkou, přináší silný emocionální dopad, aniž by musela být doprovázena explicitními vizuálními materiály.

40 Years of Silence (2009)

V rámci analýzy tohoto filmu jsme zjistili, že tento dokumentární film využívá různé techniky zobrazování násilí, které bylo spácháno během Indonéského masakru v letech 1965-1966. Tyto techniky zahrnují jak explicitní, tak implicitní metody, které dohromady poskytují hluboký a často šokující pohled na brutalitu, které oběti prožily.

Explicitní zobrazování násilí v dokumentu můžeme zaznamenat prostřednictvím archivních záběrů, které přímo ukazují brutalitu těchto událostí. V těchto archivních záběrech můžeme vidět, jak vojáci bijí oběti tyčemi do bezvědomí. Dále jsou v dokumentu použity některé části propagandistického filmu *Betrayal by the Communist Party*, který obsahuje explicitní násilné scény. Tyto záběry jsou často velmi grafické a šokující, což vytváří silný emocionální dopad na diváky. Tyto záběry jsou doplněny vyprávěním čtyř rodin přeživších, jako je např. Degung, který popisuje, jak viděl sousedy a rodiny zabíjet se navzájem.

Na druhé straně, implicitní zobrazování násilí se zaměřuje na vyprávění a popisování událostí bez explicitních vizuálních detailů. Tento přístup často využívá svědectví a osobní příběhy, které poskytují obraz hrůz prostřednictvím slov a emocí. Například Budi vypráví o své zkušenosti s terorem a stigmatizací, což ilustruje pokračující dopad masakrů na jeho život. Každopádně vzhledem k tomu, že se jedná o nezletilou osobu, jsou rozhovory vedeny za přítomnosti psychologa, který dohlíží na jejich průběh. V případě Budiho můžeme pozorovat, že přemítání o těchto událostech je pro něj velmi náročné a znovu se mu tím vybavují pocity z traumatických událostí. Můžeme si také povšimnout, že film některé části promluv s titulky a záznamů rozmazává. Tato metoda umožňuje divákům představit si hrůzy na základě vlastních představ, což může být stejně silné jako explicitní obrazy.

Dokumentární film *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* efektivně kombinuje explicitní i implicitní techniky zobrazování násilí, aby poskytl komplexní a hluboký pohled na události Indonéského masakru 1965-1966. Tímto způsobem film dosahuje silného emocionálního dopadu a zároveň zajišťuje, že diváci mají možnost co nejlépe porozumět rozsahu a následkům těchto tragických událostí. Explicitní záběry dodávají filmu autentičnost a sílu, zatímco implicitní vyprávění zajišťuje etický přístup a hluboké emocionální spojení s příběhy obětí. Tento vyvážený přístup zajišťuje, že dokument nejen informuje, ale také hluboce oslovuje a vzdělává diváky.

6 Závěr

Tato bakalářská práce se zaměřila na zkoumání způsobů zobrazování násilí v dokumentárních filmech, konkrétně na příkladu tří významných děl *The Act of Killing* (2012) a *The Look of Silence* (2014) režiséra Joshuy Oppenheimera a *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* (2009) režiséra Roberta Lemelona.

Cílem bylo analyzovat techniky přímého i nepřímého zobrazování násilí, porovnat tyto způsoby a posoudit jakým způsobem mohou ovlivnit divákovu pojetí událostí. Zároveň bylo cílem zjistit, jakým způsobem různí aktéři dokumentárních filmů přispívají k narativní struktuře v dokumentárních filmech o Indonéském masakru. Analýza těchto filmů ukázala, že každý z nich používá odlišné přístupy k zobrazování násilí, což ovlivňuje divácké vnímání a interpretaci zobrazených událostí.

Teoretická část bakalářské práce poskytla nezbytný rámec pro analýzu zobrazování násilí v dokumentárních filmech, zdůrazňujíc jejich význam jako nástroje pro zachycení násilných událostí. Zkoumala různé techniky zobrazování násilí a jejich psychologické dopady na diváky, což bylo klíčové pro pochopení diváckého vnímání a chování. Důležitým bodem bylo filmové zprostředkování kulturního traumatu a jeho vliv na kolektivní vyrovnávání se s traumatem. Charakteristika dokumentárního filmu poskytla teoretický základ pro vhled do různých přístupů a metod filmařů, zatímco historický kontext masakru v Indonésii v roce 1965-1966 umožnil lepší interpretaci analyzovaných filmů. Celkově teoretická část přispěla k hlubšímu pochopení technik zobrazování násilí, což bylo klíčové pro následnou analýzu vybraných dokumentárních filmů.

Metodologie této práce zahrnovala kvalitativní analýzu vybraných dokumentárních filmů o Indonéském masakru. Byla použita metoda srovnávací analýzy, která umožnila identifikovat a interpretovat různé způsoby zobrazování násilí a historického kontextu. Analýza se zaměřila na vizuální materiály, jako jsou archivní záběry, fotografie a grafy, a na roli různých aktérů, včetně obětí, vrahů a odborníků.

Empirická část bakalářské práce byla zaměřena na shrnutí zjištění, která odpovídají na stanovené otázky. Odpovědi na tyto otázky jsou představeny v jednotlivých odstavcích.

1. *Jaké techniky zobrazování násilí jsou používány v dokumentárních filmech o Indonéském masakru 1965-1966 a jaký mají dopad na diváky?*

- *Jaké jsou výhody a nevýhody explicitního zobrazování násilí ve srovnání s implicitními metodami v kontextu dokumentárních filmů o Indonéském masakru?*

Explicitní zobrazování násilí v dokumentu *The Act of Killing* zahrnuje rekonstrukci násilných činů samotnými pachateli. Tyto inscenace zahrnují různé filmové žánry, jako jsou gangsterské filmy, westerny a muzikály, a jsou doplněny extravagantními kostýmy a barevnými kulisami. Ačkoliv se nejedná o reálné násilí, tento přístup je také velice šokující a znepokojující, což vede k hluboké reflexi o lidské krutosti a beztrestnosti pachatelů.

Naopak, *The Look of Silence* využívá primárně implicitní zobrazování prostřednictvím svědectví rodiny oběti, což umožňuje divákům hlubší emocionální pochopení bez přímého vystavení grafickým obrazům násilí. Informace jsou v dokumentu prezentovány skrze rozhovory mezi optikem (bratrem oběti) a pachateli, kteří se na jeho smrti podíleli. Oba výše zmiňované dokumenty zahrnují mimo rekonstrukce poprav i detailní popisy sadistických praktik členů popravčích jednotek, které mohou být pro diváky stejně velmi znepokojivé jako explicitní zobrazení násilí.

40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy využívá kombinaci explicitních a implicitních technik zobrazování násilí, čímž poskytuje komplexní a hluboký pohled na události Indonéského masakru 1965-1966. Explicitní zobrazování reálného násilí pomocí archivních videí, jejichž některé části museli být kvůli jejich citlivosti rozostřené. Dále využívá archivních materiálů, které byly natočeny v rámci propagandy, které zobrazují násilí také explicitně. Implicitní techniky se zaměřují na vyprávění osobních příběhů a svědectví. Tento přístup umožňuje divákům představit si hrůzy prostřednictvím slov a emocí, což může být stejně silné jako explicitní obrazy. Film tak dosahuje silného emocionálního dopadu a zároveň zajišťuje etický přístup a hluboké emocionální spojení s příběhy obětí, čímž nejen informuje, ale také vzdělává a oslovuje diváky.

2. *Jaké filmové strategie jsou používány pro zobrazování historického kontextu a jak přispívají k pochopení událostí masakru diváky?*

- *Jaký důraz kladou dokumenty na historický kontext událostí?*
- *Jakým způsobem se využívají vizuální materiály jako archivní záběry, fotografie a videa?*

Historický a kulturní kontext je zásadní pro pochopení zobrazovaného násilí. Filmy využívají kromě svědectví i archivní audiovizuální materiály, aby divákům poskytly širší perspektivu. Archivní materiály dodávají dokumentárním filmům větší autenticitu a podtrhují výklad. *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* obzvláště vyniká v kombinaci osobních příběhů s historickým a politickým kontextem, čímž zajišťuje, že diváci mají komplexní pochopení událostí. Divák je schopen pochopit možné příčiny událostí, samotnou událost 30. září a následné události. Na druhé straně filmy *The Act of Killing* a *The Look of Silence* zmiňují pouze základní informace pro uvedení diváka do kontextu, nicméně to může zapříčinit, že nemusí zcela tyto události pochopit, zejména onu noc 30. září.

3. *Jakým způsobem různí aktéři dokumentárních filmů přispívají k prezentaci násilných událostí?*

Ve srovnání těchto tří dokumentárních filmů je zřejmé, že různí aktéři přispívají k prezentaci násilných událostí různými způsoby, které společně vytvářejí komplexní obraz. V *The Act of Killing* se zaměřuje na pachatele, kteří otevřeně a často s hrdostí rekonstruují své činy, čímž zdůrazňují svou necitlivost a politickou manipulaci. *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy* kombinuje osobní svědectví obětí s odbornými analýzami, čímž poskytuje emocionální i analytický pohled na události. *The Look of Silence* pak ukazuje kontrast mezi chladnými, neosobními popisy vrahů a hlubokými emocemi obětí a jejich rodin, čímž odhaluje morální dilemata a společenské důsledky genocidy. Tato různorodost přístupů umožňuje divákům získat hluboké a mnohostranné porozumění indonéské genocidě.

4. *Jaké etické otázky vyvstávají při zobrazování násilí v dokumentárních filmech o Indonéském masakru a jaké jsou hranice těchto zobrazení?*

Zobrazování násilí v dokumentárních filmech vyvolává řadu etických otázek. Filmaři musí balancovat mezi autenticitou a respektem k obětem. Explicitní zobrazení může být traumatizující pro diváky i přeživší, zatímco implicitní metody mohou být vnímány jako

citlivější. V rámci tvorby dokumentárního filmu by mělo být zvažováno, jakým způsobem zachovat důstojnost obětí, vyhnout se senzacechtivosti a zajistit, aby zobrazení násilí sloužilo vyššímu účelu pochopení a poučení, nikoli pouhému šokování diváků. Zkoumané dokumenty mohou vyvolávat otázky ohledně morální odpovědnosti filmařů za dopad jejich děl na diváky a zúčastněné osoby.

Budoucí výzkum by mohl zahrnovat kvantitativní studie diváckých reakcí na různé techniky zobrazování násilí nebo rozšíření analýzy na jiné historické události a dokumentární filmy. Dále by bylo užitečné prozkoumat dlouhodobé dopady sledování explicitních a implicitních zobrazení násilí na různé divácké skupiny.

Analýza ukázala, že různé přístupy mohou mít výrazně odlišný dopad na diváky a zdůraznila důležitost citlivého a eticky uvědomělého přístupu k zobrazování násilí. Dokumentární film zůstává mocným nástrojem pro zprostředkování historických a společenských událostí, přičemž jeho vliv na diváky a společnost jako celek by neměl být podceňován.

Seznam odborné literatury

- Agnew, V., Stach, S., & Tomann, J. (Eds.). (2023). *Reenactment case studies: global perspectives on experiential history*. Routledge.
- Almada, N. (2023, 1. března). Reflections on Images of Violence. *The International Documentary Association*. Dostupné z: <https://documentary.org/feature/reflections-images-violence>
- Assmann, A. (2007). Europe: A Community of Memory? *Bulletin of the German Historical Institute* (40), 11-25.
- Assmann, J. (2001). *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Prostor.
- Aufderheide, P. (2012). Perceived ethical conflicts in US documentary filmmaking: a field report. *New Review of Film and Television Studies*, 10(3), 362-386, DOI: <https://doi.org/10.1080/17400309.2012.691248>
- Baron, J. (2013). *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Nakladatelství Akademie múzických umění.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction* (8th ed.). University of Wisconsin.
- Brink, J. T., & Oppenheimer, J. (Eds.). (2012). *Killer images: documentary film, memory and the performance of violence*. Wallflower Press.
- Cribb, R. (2001). Genocide in Indonesia, 1965-1966. *Journal of Genocide Research*, 3(2), 219-239. DOI: <https://doi.org/10.1080/713677655>
- Dienstbier, J., (1967). *Noc začala ve tři ráno*. Vydavatelství časopisů MNO. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:d4062600-24ff-11e3-b62e-005056825209>
- Dubovská, Z., Petrů T. F., & Zbořil, Z., (2005). *Dějiny Indonésie*. Nakladatelství Lidové noviny.
- Eastin, M. S., (2013). *Encyclopedia of media violence*. Sage Publications.

- Gauthier, G., & Šerý, L. (2004). *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Akademie múzických umění.
- Hay, J. (2013). Recording Memories From Political Violence: A Film-Maker's Journey. *The Oral History Review*, 40(1), 200-202. DOI: <https://doi.org/10.7093/ohr/oht005>
- Kaplan, E. A., & Wang, B. (Eds.). (2004). *Trauma and cinema: Cross-cultural explorations*. Hong Kong University Press.
- McGregor, K., Melvin, J., & Pohlman, A. (2018). *The Indonesian Genocide of 1965: Causes, Dynamics and Legacies*. Springer International Publishing AG. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-71455-4>
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary, Third Edition*. Indiana University Press.
- Pondělíček, I. (1995). Násilí ve filmu. Přednáška z profesorského řízení na FF UK. *Illuminace*, 7(3), 73-82. Dostupné z: <https://iluminace.cz/pdfs/ilu/1995/03/05.pdf>
- Prince, S. (2003). *Classical film violence designing and regulating brutality in Hollywood cinema, 1930-1968*. Rutgers University Press.
- Robinson, G. B. (2018). *The Killing Season: A History of the Indonesian Massacres, 1965-66*. Princeton: Princeton University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400888863>
- World Health Organization (2002). *World report on violence and health*. Dostupné z: https://iris.who.int/bitstream/handle/10665/42495/9241545615_eng.pdf?sequence=1

Prameny

- Oppenheimer, J. (režie). (2012). *The Act of Killing* [film]. Final Cut for Real.
- Oppenheimer, J. (režie). (2014). *The Look of Silence* [film]. Dogwoof.
- Lemelson, R. (režie). (2009). *40 Years of Silence: An Indonesian Tragedy*. Elemental Productions.