



ETIKA V DOKUMENTÁRNÍM FILMU



» John Grierson, jeden ze zakladatelů dokumentárního žánru, za druhé světové války v Kanadě aktivně spolupracoval na státní propagandě. «



Jan Motal je vysokoškolský pedagog, vedoucí a zakladatel Centra pro mediální etiku a dialog při Katedře mediálních studií a žurnalistiky FSS MU. K zájmu o etiku médií a umění, kterou od roku 2012 vyučuje, jej dovedla jednak vlastní zkušenost režiséra a dramaturga, jednak zájem o hermeneutickou filozofii, které se věnoval již ve své disertaci. Zajímá ho především, jak můžou umění a média přispět k dialogu v kulturně a třídně rozdělené společnosti. Motal je rovněž členem expertní rady Nadačního fondu nezávislé žurnalistiky, Asociace regionálních novinářů a pracovní skupiny pro média Síť k ochraně demokracie.

SPOLEČNĚ TVOŘIT ETICKÉ PODHOUBÍ DOKUMENTÁRNÍ TVORBY

JAN MOTAL

Dokumentární film je ze své povahy hraniční disciplínou. Již od doby, kdy byl definován Johnem Griersonem, si v sobě nese vnitřní konflikt: svojí formou a ambicemi je uměním, svým vztahem k realitě vykračuje v lepším případě k žurnalistice, v horším k propagandě. I z produkčního hlediska se pohybuje na velmi nejistém území. V tradici autorského filmu má být výrazem svrchovaného tvůrčího gesta, zároveň ale vzniká ve vysoce konkurenčním prostředí produkcí soutěžících o omezené zdroje a přízeň publika. Tvůrčí osobnosti jsou často závislé na institucionálních podmínkách televizních studií, které mají vlastní organizační cíle a principy, jež mohou být v přímém rozporu s těmi autorskými. Tyto souřadnice tak mají nakonec jediné ohnisko: tvůrčí štáb, který film vymýšlí, plánuje, realizuje, a nakonec i při jeho distribuci doprovází svým výkladem a komentáři. Zodpovědnost, která je v nezávislých podmínkách naložena na bedra jen několika málo lidí, je ohromná. Filmaři a filmařky vstupují lidem do životů, vyjadřují se k politickým a sociálním otázkám, operují v ekonomicky vymezeném prostoru, mají své závazky k institucím, s nimiž spolupracují. A v tom všem se snaží tvořit – umění.

Pod tímto silným tlakem ze všech stran se oslabují kolektivní vazby zodpovědnosti: jako by tuto zodpovědnost dokázal zvládnout pouze výjimečně morálně a umělecky disponovaný jednotlivec, který požívá všeobecný respekt. Jakákoliv pravidla a zásady jsou nepotřebné či dokonce škodlivé – omezují osobní svobodu. Tvůrčí gesto je svrchované. Jde však o romantickou představu, která nakonec redukuje jakoukoliv vážnou debatu o etice filmové tvorby na abstraktní filozofování o vztahu umění a reality. Není tedy divu, že dokumentaristické postupy zůstávají spíše intuitivní. Tvůrci a tvůrkyně se – na rozdíl od jiných odvětví, včetně vědy nebo zmíněné žurnalistiky – nemohou opřít o obecně přijímaná etická pravidla, která by jim poskytovala nadosobní kompas pro etické chování v jejich profesi.

Od 60. let 20. století se přitom v řadě oborů rozběhla vážná diskuze o hranicích profesionality, živěna kritikou mocenského postavení expertů a expertek. Lidé působící v oblasti lékařské péče, výzkumu, na úradech, u policie či v žurnalistice se z principu své práce nacházejí v pozici, kdy mají nad těmi, s nimiž jednají, výrazně navrch, a rovněž

ovlivňují život celé společnosti. Jakým způsobem se lze bránit proti jejich moci? Kde jsou hranice profesionálního jednání a začíná zvěle?

Nejviditelnější byl tento posun v medicíně a vědě, kde byly postupně formulovány i velmi striktní zásady jednání, které nejen chrání společnost a subjekty, s nimiž experti a expertky pracují, před případnými škodami, ale čím dál tím více jim přiznávají svobodu podílet se na rozhodování o svém osudu. Vědecké experimenty a lékařské postupy, které byly běžné ještě v 50. letech 20. století, jsou dnes vyloučeny, a prostor morálních závazků se rozšiřuje za hranice lidské říše ke zvířatům, přírodě, životnímu prostředí.

Etické kodexy jsou jen nejviditelnější částí tohoto výrazného pohybu od intuitivního rozhodování ke sdíleným, reflektovaným a kolektivně vyjednaným zásadám, jež odborným profesím usnadňují rozhodování a lidem, s nimiž pracují, dávají jistotu, že jejich svoboda a integrita budou zachovány. V podloží psaných pravidel bují živoucí organismus akademických pracovišť, odborných společností, žurnálů a časopisů, profesních i veřejných diskuzí, právních bitev i institucionálních regulačních mechanismů, které vytvářejí prostor profesní etiky.

Toto hnutí posledního půlstoletí se v českých podmínkách jen minimálně rozšířilo do prostředí médií a umění. Po sametové revoluci převážil „triumfalismus svobody“, jak se v jednom rozhovoru vyjádřil profesor Jan Jiráček. Myšlenka jakýchkoliv zásad, principů a pravidel se jevila jako omezení tvůrčí svobody a volného projevu, jako závan z dob minulých. I proto se žurnalistické kodexy mezi média rozšířily až ke konci 90. let 20. století a spíše pod tlakem politické reality, která chtěla volný prostor zkrotit alespoň nějakými pravidly vetknutými do nového tiskového zákona. Ale pohříchu zůstalo jen u nich a v Česku dodnes chybí systematická a strukturovaná akademická i odborná diskuze o mediální etice i základní samoregulační mechanismy a instituce běžné v zahraničí.

Filmová tvorba i za našimi hranicemi stála spíše stranou těmto pohybům, ale v posledních dekádách se tendence stanovit etické hranice projevují sice živelně, ale velmi sebevědomě. Nejviditelnější bylo pravděpodobně #MeToo či kontroverze kolem obsazování herců a hereček z menšinových etnik, vedle toho se ale výrazně začalo prosazovat třeba i hnutí ekologické a ekonomické udržitelnosti, jako je iniciativa Albert, která vznikla v roce 2011. Tak zvaný *green filming*, tedy ekologické natáčení podporující environmentálně zodpovědné jednání, si našlo cestu i do ryze komerčního prostředí – u nás jej prosazuje mediální skupina CME, vlastník TV Nova.

Pro Česko je symptomatické, že ve filmovém a televizním prostředí tyto kampaně vyvolaly minimálně rozpačité, ne-li vyloženě odmítavé reakce. Stejně jako zůstává profesní etika filmařů osobním závazkem na intuitivní úrovni, smysluplné veřejné diskuze o etice jsou vzácné a většinou nejsou motivovány úsilím o vyjednávání a hledání sdílených zásad.

V dokumentárním filmu je to patrnější proto, že filmaři a filmařky pracují na rozdíl od fikční tvorby s běžnými lidmi, do jejichž životů vstupují a často je i převrací k nepoznání. **Tato skutečnost svádí navracet se k věčnému a spíše filozofickému problému o vztahu umění a reality, hranicích svobody a manipulace. A díky tomu unikají otázky mnohem menší, přizemnější a konkrétnější: Mají lidé právo na autorizaci? Lze natáčet v jejich soukromí i bez jejich souhlasu? Je možné používat to, co je natočeno „mimo záznam“? Lze natáčet s dětmi bez přítomnosti rodičů? Jak natáčet lidi v afektu, se sníženou schopností orientace či rozhodování? Musí dát dokumentaristé a dokumentaristky právo vyjádřit se lidem, o nichž se ve filmu hovoří? Je možné zatajit ve prospěch příběhu okolnosti či lidi, kteří sice byli součástí natáčení, ale do autorského záměru se nehodí? Jak natáčet chudé, nevzdělané, lidi ze sociálních periferií? Jaké zásady producentů či instituce, pro niž se natáčí, jsou ospravedlnitelné a proti kterým je legitimní se bránit? Mohou dokumentaristé a dokumentaristky využít druhé lidi pro prosazování svého názoru, i když oni s ním nesouhlasí? Je možné publiku něco zatajit, abychom vybudili kýženou reakci? A tak podobně.**

» Tato skutečnost svádí navracet se k věčnému a spíše filozofickému problému o vztahu umění a reality, hranicích svobody a manipulace. A díky tomu unikají otázky mnohem menší, přizemnější a konkrétnější. «

Žádná z těchto otázek není akademickou. Jsou to reálná dilemata, která každodenně dokumentaristé a dokumentaristky řeší – a namnoze na ně zůstávají sami. Nemusí tak být vždy schopni reagovat na tlaky z branže, od lidí, s nimiž natáčejí, nebo z instituce, která film produkuje. Bez společné reflexe dokumentární etiky mezi tvůrci a tvůrkyněmi, lidmi působícími v akademické sféře, publikem i filmovými subjekty nelze nalézt hranice, na kterých by panovala alespoň rámcová shoda, které by vytvářely bezpečné, dialogické a rozumějící prostředí. A bez výzkumu, který pomůže takovou diskusi postavit na empirický základ, není smysluplná argumentace možná.

I proto jsme se rozhodli v rámci letošního festivalu uspořádat konferenci spojující akademickou a profesionální sféru, filmovou kritiku, publikum i sociální herce a herečky, která by se zabývala otázkou moci v dokumentárním filmu. Cílem je iniciovat rozhovor, který bude jistě trvat velmi dlouho a bude vyžadovat ještě mnoho setkání a společné práce, ale jehož plodem může být vytvoření produktivního podhoubí, z něhož může vyrůst mnohem pevnější a jasnější představa o tom, co česká dokumentární tvorba považuje za správné a co nikoliv. Dokumentaristická etika je v rukou tvůrců a tvůrkyň, ale podílet se na její reflexi můžeme my všichni. A pozvání k tomuto rozhovoru platí pro každého, komu na tomto oboru záleží.



» Závažným etickým problémem žánru je tzv. pornografie chudoby, podle mnohých přítomná například v britské dokumentární sérii *Benefits Street*. «



» Etické kontroverze se nevyhýbají ani satíře. V dokumentárním snímku *The Problem with APU* analyzuje americký komik Hari Kondabolu stereotypizaci Apua Nahasapeemapetilana, prodáváče s indickým původem z animovaného seriálu *Simpsonovi*. «



» Otázky etiky ve filmovém průmyslu vynesla v poslední době na světlo asi nejviditelněji kampaň #MeToo. «

OTEVŘENÁ PRAVDA O DOKUMENTÁRNÍ ETICE

PATRICIA AUFDERHEIDE, PETER JASZI
A MRIDU CHANDRA

Otázky etiky dokumentární tvorby nejsou ničím novým, ale v několika posledních letech nabývají v reakci na změny ve filmovém průmyslu na síle. Koncem 90. let 20. století byla americká dokumentaristika považována za respektovanou oblast tvorby mediálního obsahu a uznávána jako nezávislý hlas v době klesající důvěry veřejnosti v mainstreamová média a integritu politického procesu. Současně se zrychlovala produkce televizní dokumentární tvorby, protože bylo třeba uspokojit poptávku po kvalitních programech, které by zaplnily stále delší vysílací čas. To vedlo k výrobě populárních pořadů postavených na osvědčených formátech. Ale růst komerčních příležitostí a výsadní postavení politiky coby námětu dokumentárních snímků vyvolávaly napětí. Dokumentaristé a dokumentaristky se bez ohledu na to, zda točili historické dokumenty pro televizi, pořady o přírodě pro kabelové vysílání, nebo nezávislé politické dokumenty, ocitli pod ekonomickým tlakem i pod drobnohledem zkoumajícím etiku jejich metod. [...]

Filmaři a filmačky podléhali pokušení kritizovat své kolegy, přestože neměli standardy, na které by se mohli odvolat. Natáčení dokumentárních filmů je na rozdíl od novinářiny do značné míry činnost jednotlivce na volné noze. Jde zpravidla o drobné podnikající, kteří prodávají svou práci různým distributorům, většinou televizním kanálům. Dokonce i producenti a producentky, pracující pro velké televizní stanice, jako jsou Discovery, National Geographic nebo PBS, jsou obvykle nezávislými smluvními partnery. [...]

Mnozí oslovení z filmových profesí hovořili o komerčním tlaku – zejména ze strany kabelových televizí – činit rozhodnutí, která považovali za neetická. Trend směřující k rychlejší a levnější dokumentární tvorbě a práci ve stylu „montážní linky“ komplikuje situaci filmovým tvůrcům a tvůrkyním, kteří chápou, že mají závazky vůči objektům svého zájmu. Dochází ke stírání hranice mezi tradičním dokumentem, realitou a hybridními formami. Dokumentaristy a dokumentaristky tento vývoj často trápí: „[Fakta] nejsou ověřována... O etiku nejde. Stále více jde jen o zábavu.“ [...]

Filmoví tvůrci a tvůrkyně čelí také tlaku přehánět dramatické situace a konflikty mezi postavami filmů a vytvářet dramata i tam, kde nevznikají přirozeně. Postavy mohou být například pobízeny, aby pozměnily příběh s cílem vystupňovat vzrušení, konflikt nebo nebezpečí. V jednom případě filmař uvedl, že když nedodal dostatečně zajímavé snímky jistého konkrétního zvířete, výkonný producent je nahradil snímky jiných zvířat z jiné země. Dotyčný tvůrce se domníval, že to zkresluje zobrazení podmínek panujících v daném regionu.

[..]

Účastníci a účastnice výzkumu¹ identifikovali potíže vzbuzující etické otázky ve dvou typech vztahů: ve vztahu k postavám a ve vztahu k publiku. V prvním případě se etické napětí týká udržování mezilidského pracovního vztahu s někým, jehož příběh dokumentarista či dokumentaristka vypráví. V druhém případě jde o způsob, jak si udržet důvěru publika v pravdivost a integritu díla. V obou případech hrála v neprospěch osobních preferencí filmových tvůrců a tvůrkyně povinnost dokončit natáčení působivého a upřímného dokumentárního příběhu, aniž bude překročen rozpočet.

ZÚČASTNĚNÍ

Když filmoví tvůrci a tvůrkyně uvažovali o postavách svých filmů, obvykle popisovali vztah, v němž mají větší společenskou a někdy také ekonomickou moc než objekt jejich zájmu. V tomto případě usilovali o vztah navázaný v dobré víře, který neohrozí postavy a nezanechá je v horším stavu, než v jakém byly předtím. Většina zastávala heslo „Neublížuj“ a „Ochraňuj zranitelné“.

Zpravidla tento vztah nebrali jako přátelství, ale spíš jako pracovní vztah, a to často takový, v němž může mít postava filmu na filmového tvůrce či tvůrkyni značné nároky. „S objekty svého zájmu chceme navázat mezilidský vztah,“ řekl Gordon Quinn, „ale existují hranice, které by se neměly překračovat. Například není přijatelný jakýkoli milostný poměr. Vždy si musíte uvědomovat, že jako filmaři máte v tomto vztahu disproporčně velkou moc“. Současné filmoví tvůrci a tvůrkyně reflektují, že jejich profese s sebou nese to, že někomu můžou působit bolest. V jednom případě Sam Pollard požádal protagonistu o zopakování rozhovoru, aby dospěl k emočně intenzivnějšímu popisu bolestného okamžiku, kdy byl protagonista týrán policií ve vězení. Napodruhé „plakal on i já,

všichni jsme plakali. Byla v tom síla. Po zbytek dne mi z toho bylo zle, měl jsem pocit, že jsem ho zmanipuloval ve svůj osobní prospěch. Ve filmu to funguje, je to působivé, ale styděl jsem se, že jsem ho dohnal k momentu, kdy se sesypal.“

[..]

Velmi silně si uvědomovali, jakou mají nad postavami svých filmů moc. „Obvykle lidem vstupuju do života v okamžiku nějaké krize. Bůh chraň, že bych si s nimi měl vyměnit role,“ uvedl Joe Berlinger, „nikdy bych nedopustil, aby točili film o tragédii, která se dotýká mého života. Jsem si dobře vědom, že je pokrytecké žádat po někom, aby se mi otevřel tak, jak bych to já nejspíš nikdy neudělal“. „Nechávají mě, abych sledoval, jak se odvíjí jejich život,“ poznamenal Steven Ascher, „a to s sebou nese odpovědnost pokusit se předvídat, jak je uvidí publikum, a je-li to nezbytné, občas je i chránit“.

[..]

Filmoví tvůrci a tvůrkyně si byli také vědomi, že i jejich závazky vůči postavám mají své hranice. Jednou z hraničních charakteristik může být, když považují postavy svých filmů za morálně zkorumpované, například jestliže se dopouští nekalých praktik v politice nebo ekonomice. Steven Ascher uvedl, že „odhalení slabostí nebo postojů, které pravděpodobně vzbudí smích nebo odpor, lze ospravedlnit v případě, že dotyčný zneužívá jiné lidi, nebo je natolik přesvědčený o své pravdě, že bude se svým portrétem spokojený. Víc svým postavám svých filmů nedlužíte.“

[..]

Uvědomění si rozdílného mocenského postavení někdy vede filmové tvůrce a tvůrkyně k tomu, že se s některými postavami dobrovolně dělí o rozhodovací pravomoc. Zde dlužno podotknout, že se tento přístup nevztahuje na celebrity, o nichž filmaři a filmařky soudí, že jsou agresivní

» Zde dlužno podotknout, že se tento přístup nevztahuje na celebrity, o nichž filmaři a filmařky soudí, že jsou agresivní a mají moc, kterou neváhají uplatnit při kontrolování vlastního obrazu. «

a mají moc, kterou neváhají uplatnit při kontrolování vlastního obrazu. Tento odlišný přístup koresponduje s filmařskou citlivostí vůči mocenskému nepoměru ve vztazích. [..]

1 Tento text vznikl na základě průzkumu, který Aufderheide, Jaszi a Chandra uskutečnili v roce 2009 ve Spojených státech. Vychází ze 45 rozhovorů s režiséry/kami a producenty/kami působícími na poli americké dokumentární produkce.

PUBLIKUM

Filmoví tvůrci a tvůrkyně také vyjádřili svůj primární vztah k publiku, který popsali jako profesionální: jako etický závazek předkládat publiku pravdivě a upřímně odvyprávěné příběhy. Tento vztah byl nicméně mnohem abstraktnější než jejich vztah k osobám před kamerou.

Více podstatným se tento vztah stává teprve v postprodukční fázi výroby filmu. Od filmových tvůrců a tvůrkyně se čeká, že v průběhu filmu přejdou od loajality vůči protagonistům a protagonistkám k loajalitě vůči publiku, aby mohli projekt dokončit.

[..]

Pokud při natáčení dojde k významnému ovlivnění situace, aniž je tento vliv přiznaný, je to podle filmových tvůrců zrada na publiku a jeho očekáváních. Filmaři a filmařky si plně uvědomují, že volba úhlů pohledu, záběrů a protagonistů je osobní a subjektivní (řada z nich zmiňovala „úhel pohledu“ coby žádoucí rys dokumentárního filmu) a svá rozhodnutí hájili odkazem na pojetí „pravdy“. Toto pojetí bylo ovšem vyvráceno testováním validity, definicemi a normami. Ve skutečnosti je to spíše naopak: když byli konfrontováni s důkazy o nepřesnosti či manipulaci, autoři často posouvali „pravdu“ na vyšší konceptuální úroveň tzv. „vyšší pravdy“.

Tato „vyšší pravda“ nebo „sociologická pravda“ nám nevyhnutelně připomene průkopníka dokumentárního filmu Johna Griersona a jeho popis dokumentu jakožto „tvůrčího pojednání skutečnosti“. Grierson tento pružný termín používal k zaštitění široké škály činů a přístupů od rekonstrukce po vysoce selektivní odvyprávění příběhu, dokonce včetně nepokryté vládní propagandy. Prosazování tohoto termínu kritizoval mezi jinými také akademik Brian Winston, protože umožňuje, aby etické volby nebyly podrobeny přezkumu. Griersonovi, který neustále podnikal strategické kroky, aby zajistil státní financování dokumentárního filmu, přinášelo takové pojetí strategické výhody. Pokud jde o dnešní dokumentární tvůrce a tvůrkyně, zdá se, že takový přístup posvěcuje rozhodnutí, která činí ohledně rámcového příběhu a záměru dokumentu, a ospravedlňuje obecný cíl předestírat důležitá témata, seznámovat s procesy či sdílet poselství prostřednictvím (požadovaného) zábavného narativního rámce, přičemž nevyklučuje nezbytná zkrácení s cílem přizpůsobit se tomuto rámci a dovoluje jistou flexibilitu s ohledem na potřeby produkce.

[..]

Řada filmařů a filmařek uvedla, že zinscenování rutinních nebo nedůležitých akcí, jako je průchod dveřmi, je součástí natáčení a „nesouvisí s pravdivostí příběhu“. Nezřídka však tvůrčí osobnosti zašly mnohem dál.

Běžně například používají rekonstrukce (inscenují události, které se odehrály v nedávné či vzdálené minulosti), byť se většina z nich domnívá, že je důležité, aby publikum vědělo, že se nejedná o autentický záznam. Stanley Nelson prohlásil: „Lidé musí vědět a cítit, že jde o rekonstrukci. Musíte si být na 99,9 procent jisti, že to lidé poznají.“ Někteří filmoví tvůrci a tvůrkyně „inscenují“ události tak, aby se odehrály v čase příhodném pro filmování. Jeden dokumentarista uvedl, že „pokud se jedná o činnost, jíž by se postavy věnovaly tak jako tak, pokud natáčení nezkrusuje jejich život... pak stále zobrazujete realitu.“

NA CESTĚ K ETICKÉMU NATÁČENÍ

[..] Jakmile se konflikty spojené s etikou otevřou [..], nelze ve většině konkrétních případů veřejně odhalit pozadí filmařské práce, která se ve snaze vyprávět pravdivý příběh potýká s řadou překážek, ani se o ní nemůže veřejně diskutovat. Někdy jsou tvůrci a tvůrkyně vázání smlouvou, ale mnohem častěji je svazuje strach, že otevřená diskuze o etických tématech povede k cenzuře nebo ohrozí jejich další práci.

A tak se ocitají v situaci, kdy jim schází profesní normy či standardy. Institucionální standardy se vztahují pouze na společnosti, pro které pracují, a nemusí vždy odrážet jejich představy o přípustném chování v rámci jejich řemesla. Dokumentaristická komunita je široce rozprostřená, virtuální a setkává se pouze sporadicky na filmových festivalech a elektronických seznamech (listservs). Filmoví tvůrci a tvůrkyně potřebují sdílet své zkušenosti a zaužívané termíny, kterými o celé problematice mluvit. A musí mít možnost zpochybňovat vlastní i cizí rozhodovací procesy, aniž budou podstupovat neúnosné riziko.

Tvůrčí osobnosti dokumentárních filmů potřebují širší, trvalejší a veřejnou debatu o etice a současně potřebují také bezpečný prostor, kde mohou klást otázky a svěřit se se svými obavami. Etický kodex, který bude působit věrohodně v oblasti dokumentární tvorby, jež využívá široké škály metod, musí vycházet ze společného chápání hodnot, standardů a postupů. Ke kultivaci takového porozumění na tomto poli tvůrčí praxe je třeba rozsáhlejších a živějších debat.

září 2009



Patricia Aufderheide je profesorkou komunikačních studií na American University ve Washingtonu, D.C. Zabývá se sociálními dopady působení masových médií, etikou (nejen) audiovizuální tvorby i problematikou autorských práv a možnostmi principu „fair use“. Jako oceňovaná filmová kritička zaměřující se na mezinárodní a nezávislou tvorbu působila jako porotkyně festivalu Sundance. Obsáhle se ve své práci věnuje dokumentárnímu filmu, jeho historii, etice, kontroverzím, které jeho vývoj provázely, i praktickými problémy, s nimiž se tvůrci a tvůrkyně v současnosti potýkají.

» V roce 2022, třináct let po napsání tohoto textu, vydala Documentary Working Group, v níž Patricia Aufderheide působila, etický rámec pro neinvazivní filmovou tvorbu, který zohledňuje řadu témat, o nichž pojednává tento článek. Tento rámec, který přivítaly mnohé prestižní organizace, je dostupný na adrese docaccountability.org.



V loňském roce zveřejnila americká veřejnoprávní televizní síť Public Broadcasting Service (PBS) vůbec poprvé své vlastní etické standardy a metody na adrese pbs.org/standards. «



O ETICKÝCH VÝZVÁCH V DOKUMENTÁRNÍM FILMU

Řetězový rozhovor filmařek a filmařů podílejících se na vzniku dokumentárního filmu otevírá téma etických dilemat a mocenských vztahů, s nimiž se tvůrci a tvůrkyně při vzniku filmu potýkají.

1/ OTÁZKA PRO REŽISÉRKU ADÉLU KOMRZÝ:

Kolik prostoru dáváte sociálním hercům nad rámec samotného vystupování? Jakou mají možnost ovlivnit výsledný film?

Adéla Komrží: Pokud natáčím reportáž nebo záznam dění například na ulici, tak je prostor velmi malý. Pokud ale natáčím autorský film, který se zpravidla připravuje a realizuje i několik let, tak je ten prostor velký. Je podstatný pro vytvoření vzájemného vztahu a důvěry. Protagonista by měl pokud možno chápat záměr, se kterým se film točí (pokud nejde o investigativní žánr, například). To vyžaduje hodně vzájemného a společně stráveného času. Když je dobře – tedy jasně – nastavené „hrací pole“, protagonisté jsou otevření a před kamerou jednájí uvolněně až autenticky. Takto úzký vztah se rozvíjí i nadále během natáčení, pokud je dlouhodobé. Tady můžu mluvit o zkušenosti z *Jednotky intenzivního života*. S protagonisty jsme i v průběhu natáčení probírali možné obavy například z jejich výsledného obrazu, resp. odrazu, který bude výsledným filmem. Nebo jsme probírali zajímavý rozpor, který zažívala hlavní protagonistka, snažila se být velmi autentická, ale před kamerou se uzavírala. Zároveň natáčet chtěla. To jsou křehké momenty, které chvíli trvá si vůbec uvědomit, a následně to vyžaduje velkou míru důvěry, svěřit se s tím. Pak je na nás, abychom to společně probrali a zpracovali. Takže i v observačním filmu je hodně prostoru pro protagonisty nad rámec samotného vystupování před kamerou. V jiném případě by to mohlo být i jinak, ale moje zkušenost je taková, že velká část režie je právě v budování různorodých vztahů, a těm je důležité prostor dávat. Často také přetrvávají i po natáčení, a to vnímám jako dar, když se to povede a vzájemně se chce.

A jestli mají možnost ovlivnit výsledný film? Možná ve výjimečných případech. V případě „Jednotky“ jsem vyloženě chtěla, aby mi lékaři řekli, jestli tam není nějaká faktická chyba, přešlap. V tom případě bych to řešila. Pokud by však měli problém s tím, jak tam vypadají nebo že se neztotožňují se svým obrazem, to už by byl podnět k širší diskuzi

a zvažování „závažnosti“ obav. Často může jít o první dojem, někdy může jít o něco závažnějšího, co může mít pro život protagonisty důsledky, o kterých jsme ve striktně nemuseli vědět. To je následně důležité probrat a zvažovat. Obecně mi jde však o to, aby mi na začátku spolupráce dali protagonisté svobodu a vydali se se mnou na nepoznanou cestu, kde se mohou dozvědět mnohé i o sobě samých. To vyžaduje velkou míru otevřenosti i odevzdanosti, což je na tvorbě dokumentárních filmů jeden z nejkrásnějších aspektů, kde pocítuji kromě jiného i velkou pokoru. Výsledný film bych tedy protagonisty nechala ovlivnit pouze z velmi opodstatněných důvodů. Kdybych se z otázky chtěla vykroutit, musela bych říct, že právě protagonisté jsou hlavními tvůrci. Já se jen snažím nestát jim v cestě projevu. Takže výsledný film ovlivňují absolutně. Bez nich by nebyl.

2/ ADÉLA KOMRZÝ SE PTÁ REŽISÉRA A PRODUCENTA VÍTA KLUSÁKA:

Jak se rozhoduješ ve chvílích, kdy cesta za dobrým filmem vede přes různá lidská zklamání/selhání/zranění? Světí účel prostředky?

Vít Klusák: Občas mezi studenty nebo kolegy, kolegyněmi slýchávám něco ve smyslu „kvůli nejlepšímu filmu do toho radši nebudu štourat, vzta- hy s postavami jsou pro mě důležitější, než výsledek“. Film sice není nad životem, ale není ani pod ním. Film je život. Vzpomínám si, jak jsem v mladické vášni – byl jsem v prváku na FAMU – konfrontoval Jana Gogolu ml., ke kterému jsem bezmezně vzhlížel, jak může jako filmař pracovat v České televizi na pozici dramaturga, když přece médium televize je učebnicové zúžení reality, jen slabý odlesk celku (hltať jsem tehdy Flussera a Postmana). A Honza se na mě blahosklonně otočil od volantu a řekl: „Mohl bys mi laskavě říct, jaký je rozdíl mezi televizní obrazovkou a pohledem z okna? Co z toho je zarámované víc jako pravda?“ Vzpomínám na to teď proto, že se prostě domnívám, že cesta za dobrým filmem přirozeně vede i přes různá lidská zklamání, selhání a zranění. Tak jako normální život, ve kterém se běžně zraňujeme a zklamáváme. A že i tohle patří do jeho komplexního a vášnivého procesu zobrazení. Podstatné je, jakým způsobem to pak učinit součástí filmu, jak divákům odhalit veškeré karty včetně těch pod stolem. Snazší je to pro dokumentaristy, kteří nezůstávají ukryti za kamerou. Třeba právě pro Jana Gogolu ml., když se dívám na jeho film o přátelství v podobách blízkosti i míjení *Věčný Jožo* (2020). Dokonalá ilustrace vousaté teze, že dobří přátelé si totiž sdělují i nepříjemné pravdy. Neboli že se pro pevnost přátelství dokáží i zklamat.

3/ VÍT KLUSÁK SE PTÁ REŽISÉRKY TEREZY REICHOVÉ:
Terezo, dokumentární filmy, včetně Tvých, se často zaměřují na společensko-kritická, nebo dokonce i lidskoprávní témata. Poukazují na nerovnost, nespravedlnost, staví se za práva slabších, boří tabu a snaží se rozpouštět stereotypy. Zajímá mě, jak při tvorbě takhle angažovaných filmů čelíš úskalí přemoudřelosti a kazatelství. Jak si hlídáš, abys do světa neposlala plakátovou moralitu. Film konstatující, nikoliv tázající. A jakou roli v téhle části procesu hraje humor.

Tereza Reichová: Víte. Určitě nejsem bez viny a do světa jsem kazatelství a konstatování párkrát vyslala. Někdy to byla nevědomost, jindy vliv časové tísně, ale někdy to byl i záměr. A odtud bych svou odpověď začala. Každé téma filmu se snažím promyslet tak, abych věděla, do jakého prostoru film vypouštím. Myslím, že je vždy důležité přehodit výhybku toho, jak se o tématu komunikuje a přemýšlí. « o tématu komunikuje a přemýšlí. A tak se může stát, že občas je třeba plasticnosti, kde divák musí hledat odpovědi sám, jindy radikální manifestace a někdy léčí Tebou zmíněný humor.

V průběhu natáčení jde o práci s protagonisty našich filmů. Pokud nám odpovídají černobíle, špatně se ptáme nebo nás málo zajímá jedinečnost jejich pohledů. Stejně jako by měl být jedinečný jen ten náš. Jinak by film neměl důvod vzniknout.

4/ TEREZA REICHOVÁ SE PTÁ REŽISÉRA A DRAMATURGA IVO BYSTRČANA:

Milý Ivo, zajímala by mne tvá zkušenost s eticky či mocensky spornými situacemi, které jsi během natáčení musel řešit se členy štábu. Nemáš radu pro kolegy, jak případným konfliktům předcházet?

Ivo Bystřičan: Je vlastně příznačné, že v angličtině se pro režiséra používá slovo, které v jiných kontextech překládáme jako ředitel. Rozhodování v důsledku záleží na něm a zároveň veškerá zodpovědnost za to, co se děje. Dodnes se mi vybavuje pár let stará situace unaveného štábu přejíždějícího z natáčení do ubytování. Technik po celém dni řídí, na natáčení není produkce a v hotelu je potřeba zaplatit hotově, čímž nás produkce nevybavila. Po telefonu poradí řidiči/technikovi, ať si jede vybrat z bankomatu a že mu to bude proplaceno po návratu. Pozdě večer nastane výbuch rozčilení, který absorboval i předešlé lapsy podobného

typu dotknuvší se dalších členů štábu. Nálada vzdoru se přenesla i do dalšího dne. Uvědomil jsem si, že určité věci nesmím s ohledem na štáb připustit, například absenci produkce na place a delegování jejích povinností na kohokoli ze štábu. To jsem nedocenil, nepředvídal a mělo to vliv jak na osobní situaci kolegů, tak na natáčení jako takové. Jedna věc je poradit si v dané situaci a snažit se o psychickou podporu, ta důležitější je ale aktivně předem promýšlet harmonogram, časy a logistiku natáčení, s ohledem na štáb, a trvat v komunikaci s produkcí na nepodkročitelných standardech. Je důležité si neustále uvědomovat, že pro štáb je celodenní dokumentární natáčení fyzicky i psychicky intenzivní a namáhavé a jen slovo režiséra může dorovnat podmínky tak, aby to respektoval. To je moje doporučení – při plánování natáčení brát v úvahu nejen oprávněné zájmy těch, s nimiž se točí, ale i všech členů štábu tak, aby se nejednalo o všestranné vykořisťování, v němž se obligátně argumentuje nedostatkem času a peněz. V případě, kdy se nelze s produkcí dohodnout, je potřeba obrátit se na vedení studia, ba i na jejich nadřízené, a neobávat se upadnutí v neoblubu. V tomto případě to pomohlo.

5/ IVO BYSTRČAN SE PTÁ KAMERAMANKY YVON TEYSSLEROVÉ:

Dokážeš si vzpomenout na nejvýraznější moment, kdy ti za kamerou vytanulo etické dilema, jak natáčeného člověka, lidi nebo situaci snímat? Čeho se týkalo, jak jsi o něm přemýšlela a stalo se i předmětem diskuse s režisérem či režisérkou?

Yvon Teysslerová: Těch momentů je zvláště v dokumentárním filmu nebo ve zpravodajství, kde jsem několik let působila jako kameramanka, mnoho. Vždy záleží na dané situaci, která má mnoho proměnných. Do snímání se samozřejmě promítají osobní hranice, za které zkrátka nejdu. Snažím se přistupovat k natáčení citlivě s ohledem na protagonisty a režijní požadavky. Nemám ráda explicitnost, byť je samozřejmě také legitimní součástí filmu i účinným prostředkem.

Paradoxem však je, že k nejnepříjemnější situaci jsem se dostala v hraném filmu ještě na FAMU a týkala se natáčení s šestinedělním miminkem. Režijní vedení pro mne bylo zcela za hranou a natáčení scény jsme společně s produkcí zastavily. Obecně mi přijde „pronajímání“ nemluvnat do filmu jako etický problém.

V dokumentárním filmu šlo spíše o vyhrocené emocionální situace, kdy jsem musela kameru odložit. Protagonista natáčeného dokumentu si v emočně vypjaté situaci nepřál, abychom ho točili. V případě, že by se materiál natočil a použil, mohl by mít velmi závažné důsledky pro celou rodinu. V jiném případě jsem kameru odložila a šla protagonistku obejmout.

Kamera s hledáčkem na oku vás vtáhne a uzavře do nově vznikajícího světa, to, co vidíte a snímáte, vypovídá mnohé o vás samotných. O vašich hranicích a dilematech. Jste-li s vašimi hrdiny na sebe napojení, stane se, že vás některé situace jednoduše řečeno dostanou. V dokumentárním filmu jsem měla vždy štěstí a pracovala s citlivými ženskými režisérkami, se kterými nám vždy stačil jediný pohled k rozhodnutí, zda snímat, či ne, případně jak.

6/ YVON TEYSSLEROVÁ SE PTÁ STRIHAČE JURAJE ONDRUŠE:

Zajímalo by mne, jak často dochází ve strižně k řešení etických dilemat. Může se do takové situace dostat strihač i z důvodu nedostačujícího materiálu? Zažil jste někdy situaci, která byla za hranicí, a musel jste říct ne?

Juraj Ondruš: Takmer neustále. Popisujem tento proces vo svojej dizertačnej práci a rozdeľujem etické dilemy strihača voči aktérovi, divákovi, filmu a komunikácii so štábom. Síce väčšina bodov vychádza z nepriameho kontaktu, ale ovplyvňuje výsledný dojem z audiovizuálneho diela. Takže sa to deje aj v praxi, napríklad ako sa pýtate, či to môže byť spôsobené nedostačujúcim materiálom. Áno, môže, a v tom prípade sa snažím žiadať o dotáčky, ak je to samozrejme časovo a finančne možné. S konkrétnym príkladom som sa ja osobne nestrelol, ale stala sa nám opačná situácia pri filme *Psi Páně* s režisérom Jonášom Vackom. Spracovávali sme dokument o Dominikánoch a ich 700. výročí a po finálnom strihu za nami do strižne došiel jeden z aktérov, nech istú pasáž z filmu vynecháme. Film sme už mali vo zvuku, ale aktérovi sme vyhovelí. Takže sme neriešili nedostatočný materiál, ale naopak vypustenie jedného konfliktu z filmu. A aj to sa stáva etickou dilemou strihovej skladby. Mohli sme k tomu pristúpiť inak, ale s režisérom sme sa rozhodli zasiahnúť pre zachovanie dobrých vzťahov. Napriek tomu mal film úspech v úzkej komunite ľudí a otvorilo nám to oči v ďalších filmových počinoch.

7/ JURAJ ONDRUŠ SE PTÁ ZVUKAŘE VÁCLAVA FLÉGLA:

S akými nejčastějšími etickými dilemami sa stretávate (priamy vzťah s režisérom, nepriamy vzťah s divákom atď.)? Dá sa ovplyvniť finálna strihová verzia vo zvukovej postprodukcii? Máte s tým bližšie skúsenosti?

Václav Flégl: Vždy jde o manipulaci s materiálem, divákem, posluchačem a hranice jsou velmi fluidní. Máme vliv na lidi, co poslouchají – sledují. Myslím si, že v každém případě je na místě být velmi zodpovědný a předjímat, co můžeme způsobit. Být například zvukařem filmu *Čelisti*, drbal bych si hlavu nad tím, že jsem přispěl skvělými zvukovými efekty k vybějení žraloků.

Vše, co ve finálním filmovém soundtracku slyšíme, je možné měnit, doplňovat a obrábět. I po střihu. Všech možných postupů u projektů s nejlepším svědomím využívám tak, aby to výsledku pomohlo. Jsou celé žánry – animovaný film, přírodovědné filmy – kdy celou zvukovou stopu vytvářím v postprodukcii.

8/ VÁCLAV FLÉGL SE PTÁ PRODUCENTKY HANY BLAHA ŠILAROVÉ:

Jak bys řešila situaci, že se někdo ze štábu kousne – vyhodnotí, že jde o nepřekročitelnou manipulaci, podraz, neférovost, intimitu, porno apod.?

Hana Blaha Šilarová: V řešení takové situace by záleželo na okolnostech. Jako důležitý bych vnímala režisérův*čin a svůj názor na situaci. Jako první krok bych iniciovala diskuzi, i proto, že člověku nemusí v rychlosti natáčení dojít všechny nuance. Zároveň je jasné, že každý má hranici trochu jinde. Doufám, že k nastavení obecných mantinelů by došlo již před natáčením při předrealizačních poradách. Pokud by se i tak člen*ka štábu necítil*a komfortně, bylo by nejlepší se dohodnout na ukončení spolupráce. Filmařinu vnímám jako báječnou práci a bylo by zbytečné, aby se kdokoliv na place trápil (více, než je nutné).

ETHICS IN DOCUMENTARY FILM

CREATING THE ETHICAL UNDERPINNINGS OF DOCUMENTARY PRODUCTION TOGETHER

JAN MOTAL

By its very nature, documentary film is a borderline discipline. And ever since it was defined by John Grierson, it bears its own internal conflict: its form and ambition are art while its relationship to reality at its best crosses over into journalism and at its worst into propaganda. Even from a productive standpoint, documentary film dabbles into very uncertain territory. Following in the tradition of auteur filmmaking, it's intended to be an expression of a sovereign creative gesture, but at the same time it's created in a highly competitive environment by productions competing for limited resources and the audience's favor. Creators are often dependent on the institutional terms and conditions of television studios, which have their own organizational goals and principles that may be in direct conflict with the artist's vision. These "coordinates" eventually have a single focus: the creative crew, who invent, plan, and complete the film and eventually partake in the promo for the film's distribution, offering their interpretations and commentary. The responsibility involved, which rests on the shoulders of only a few people in independent contexts, is enormous. The filmmakers enter people's lives, express their opinions on political and social issues, operate in an economically defined space, and have their obligations to the institutions with which they cooperate. And throughout all of that, they're trying to create art. Under this strong pressure coming from all sides, the collective ties of responsibility are weakened: it's as if only an exceptionally morally and artistically disposed individual who enjoys

universal respect can cope with this kind of responsibility. Any rules and principles are unnecessary or even harmful, as they limit personal freedom. The creative gesture is sovereign.

But that's a romantic notion that ultimately reduces any serious debate about the ethics of filmmaking to abstract philosophizing about the relationship between art and reality. No wonder, then, that documentarist practices remain rather intuitive, and the creators—unlike other sectors, including science or the aforementioned journalism—cannot rely on generally accepted ethical rules that would provide them with a supersonic compass for ethical behavior in their profession.

Since the 1960s, a serious debate on the limitations of professionalism has been launched in a number of fields, fueled by criticism of the power position of experts. Doctors, researchers, officials, policemen, or journalists are, in principle, in a position where they hold a significant advantage over those they deal with and also influence the life of society as a whole. How can we defend ourselves against their power? Where are the boundaries of professional conduct and where does arbitrariness begin?

This shift was the most visible in medicine and science, in which very strict principles of conduct were gradually formulated. They not only safeguard society and the subjects that the experts work with from possible damage, but also increasingly grant them the freedom to participate in deciding their own fate. Scientific experiments and medical procedures, which were still common in the 1950s,

are today out of question, and the area of moral obligations extends beyond the borders of the human empire to animals, nature, and the environment.

Codes of ethics are only the most visible part of this significant movement from intuitive decision-making to shared, reflective, and collectively negotiated principles that make it easier for professionals to make decisions and for the people they work with they ensure that their freedom and integrity are preserved. Under these written rules thrives and flourishes a living organism made up of academic institutions, professional societies, journals and magazines, professional and public discussions, legal battles, as well as institutional regulatory mechanisms that create a space of professional ethics.

This movement of the last half-century has only minimally spread to the media and arts in the Czech Republic. After the Velvet Revolution, the "triumphalism of freedom" prevailed, as Professor Jan Jiráček once put it in an interview. The idea of instituting any policies, principles, or rules appeared as a limitation on creative freedom and freedom of expression, a whiff of past times. That's why journalistic codes within the media started to spread only towards the end of the 1990s, and rather under the pressures of political reality, as there was a tendency to tame the free space at least with some rules embodied in a new press law. But, unfortunately, things stopped there, and the Czech Republic still lacks a systematic and structured academic and professional discussion on media ethics, as well as basic self-regulatory mechanisms and institutions that are so common abroad.

Also, beyond our borders, film production has rather distanced itself from

these movements, but in recent decades the tendency to set ethical boundaries has spontaneously begun to manifest itself, and with great self-awareness, no less. The most visible was probably the #MeToo movement or the controversy surrounding the casting of minority actors; but additionally, the ecological and economic sustainability movement, such as the "albert" initiative, which was created in 2011, has also begun to be strongly promoted. The so-called *green filming*, i.e. ecological filming movement supporting environmentally responsible behavior, has found its way into a purely commercial environment—it's promoted by the media group CME, the owner of TV Nova.

It's symptomatic for the Czech Republic that in the film and television environment these campaigns have provoked at least embarrassing, if not outright negative reactions. Just as filmmakers' pro-

» After the Velvet Revolution, the 'triumphalism of freedom' prevailed, as Professor Jan Jiráček once put it in an interview. «

fessional ethics remain a personal commitment at an intuitive level, meaningful public discussions about ethics are rare and are usually not motivated by efforts to negotiate and find shared principles.

In documentary film, this is more evident because in contrast with fictional works, filmmakers work with ordinary people, whose lives they enter and often transform to the point of being unrecognizable. This fact tempts us to return to the eternal and rather philosophical problem of the relationship between art and reality, the boundaries of freedom and manipulation. And thanks to this, questions that are much smaller, more grounded, and more specific are eluded:

Do people have the right to require authorization? Is it possible to film their private lives without their consent? Is it possible to use what is filmed “off the record?” Can we shoot with children without their parents present? How can we film people in spur-of-the-moment situations, where they’re disoriented and prone to making impulsive decisions? Do documentary filmmakers have to surrender the right to express oneself to the people mentioned in the film? Is it possible to not to show certain circumstances or people that fail to fit the filmmaker’s intention all for the sake of the story? How can we film poor and uneducated people from social peripheries? What principles do the producers—or the institutions the producers work with—have that are justifiable and what principles do they have that can be legitimately fought against? Can a documentary filmmaker use other people to promote his/her opinion, even if they disagree with him/her? Is it possible to hide something from the viewer in order to arouse the desired reaction? And so on.

None of these questions is academic. These are real dilemmas that documentary filmmakers deal with every day—and many of them are left alone. Thus, they may not always be able to respond to pressures from their colleagues in the industry, the people they film with, or the institution that produces the film. Without a collective reflection of documentary ethics among creators, academics, viewers, and film subjects, it’s impossible to find boundaries on which there would be at least a framework agreement that would create a safe and understanding environment that’s open to dialogue. And without research to help build such a debate on an empirical basis, meaningful arguments are not possible.

That’s why we decided to organize a conference of academics, professionals, critics, social actors, and audiences as part of this year’s festival that will deal with issues of power in documentary filmmaking. The aim is to initiate a conversation, which will certainly take a very long time and will require a lot of meetings and joint work, but which may result in the creation of a productive blueprint that can grow into a much stronger and clearer idea of what Czech documentary filmmaking considers right and what it doesn’t. Documentary ethics is in the hands of the creators, but all of us can participate in reflection on it. And our invitation to be a part of this conversation extends to everyone who cares about this industry.

Jan Motal is a university lecturer and the head and founder of the Centre for Media Ethics and Dialogue at the Department of Media Studies and Journalism at Masaryk University’s Faculty of Social Sciences. His interest in the ethics of media and art, which he has been teaching since 2012, developed from his own experience as a director and dramaturge and his interest in hermeneutic philosophy, which he addressed in his dissertation. He is particularly interested in how art and media can contribute to the dialogue in a culturally and class-divided society. Motal is also a member of the board of experts of the Foundation for Independent Journalism, the Association of Regional Journalists, and the media working group of the Network to Protect Democracy.

HONEST TRUTHS ABOUT DOCUMENTARY ETHICS

PATRICIA AUFDERHEIDE, PETER JASZI AND MRIDU CHANDRA

Concerns about documentary ethics are not new, but they have intensified over the past several years in response to changes in the industry. By the late 1990s, U.S. documentary filmmakers had become widely respected media makers, recognized as independent voices at a time of falling public confidence in mainstream media and in the integrity of the political process. At the same time, documentary television production was accelerating to fill the need for quality programming in ever-expanding screen time, generating popular, formula-driven programs. The growth of commercial opportunities and the prominence of politics as a documentary subject also produced tensions. Documentary filmmakers, whether they were producing histories for public television, nature programs for cable, or independent political documentaries, found themselves facing not only economic pressure but also close scrutiny for the ethics of their practices.[...]

Filmmakers were drawn into criticism of their peers, while lacking common standards of reference. Unlike journalism, documentary filmmaking has largely been an individual, freelance effort. Documentary filmmakers typically are small business owners, selling their work to a range of distributors, mostly in television. Even producers working for large outlets, such as Discovery, National Geographic, and PBS, are typically independent contractors.

[...] Many of the filmmakers surveyed spoke of commercial pressures, particularly in the cable business, to make decisions they believed to be unethical. The trend towards faster and cheaper documentaries

and the “assembly line” nature of work has proven challenging to filmmakers’ understanding of their obligations to subjects in particular. They also blurred the line between traditional documentary, reality, and hybrid forms. These developments often troubled documentarians: “[Facts] are not verified... It has no ethics. It’s increasingly entertainment.” [...]

Filmmakers also face pressure to inflate drama or character conflict and to create drama where no natural drama exists. They may be encouraged to alter the story to pump up the excitement, the conflict, or the danger. In one case, a filmmaker lacked exciting enough pictures of a particular animal from a shoot, and the executive producer substituted animals from another country. The filmmaker believed this to misrepresent the conditions of the region.

[...] Filmmakers¹ identified challenges in two kinds of relationships that raised ethical questions: with subjects and with viewers. The ethical tensions in the first relationship focused on how to maintain a humane working relationship with someone whose story they were telling. The ethical tensions in the second focused on ways to maintain a viewer’s faith in the accuracy and integrity of the work. In both cases, militating against what filmmakers might prefer personally to do was the obligation to complete a compelling and honest documentary story within budget.

¹ This text is based on research conducted by Patricia Aufderheide and her colleagues in 2009 in the United States. It is based on 45 interviews with directors and producers in the field of documentary production there.

THE PARTICIPANTS

In thinking about their subjects, filmmakers typically described a relationship in which the filmmaker had more social and sometimes economic power than the subject. In this case, they worked for a good-faith relationship that would not put their subjects at risk or cause them to be worse off than they were before the relationship began. They widely shared the notions of “Do no harm” and “Protect the vulnerable.”

They usually treated this relationship as less than friendship and more than a professional relationship, and often as one in which the subject could make significant demands on the filmmaker. «

less than friendship and more than a professional relationship, and often as one in which the subject could make significant demands on the filmmaker. “We want to have a human relationship with our subjects,” said Gordon Quinn, “but there are boundaries that should not be crossed. For example, any kind of romantic relationship would be unacceptable. You always have to be aware of the power that you as a filmmaker have in relationship to your subject.” At the same time, they recognized that professional obligations might force them at least to cause pain. In one case, Sam Pollard asked a subject to redo an interview in order to get a more emotionally rich version of a painful moment when he had been abused by police in prison. The second time, “he was crying, I was crying, we were all crying. It was so powerful. After I wrapped, I felt like a real shit for the rest of the day, felt like I manipulated him for my personal gain. It is a powerful

moment in the film but I felt bad to push him to that point when he broke down.” [...] They were acutely aware of the power they have over their subjects. “I usually enter people’s lives at a time of crisis. If the tables were turned, God forbid,” said Joe Berlinger, “I would never allow them to make a film about my tragedy. I am keenly aware of the hypocrisy of asking someone for access that I myself would probably not grant.” “They let you be there as their life unfolds,” said Steven Ascher, “and that carries with it a responsibility to try to anticipate how the audience will see them, and at times to protect them when necessary.”

[...] Filmmakers also recognized limits to the obligation to the subject. One diagnostic was whether the filmmaker found the subject ethically lacking, for instance, because of politically or economically corrupt acts. Steven Ascher said that “revealing a subject’s weaknesses or positions that the audience is likely to find laughable or repellent can be justified when they are taking advantage of other people or when they are so completely convinced of their own rightness, they would be happy with their portrayal. You don’t owe them more than that.”

[...] The awareness of a power differential also leads filmmakers sometimes to volunteer to share decision-making power with some subjects. Notably, this attitude does not extend to celebrities, whom filmmakers found to be aggressive and powerful in controlling their image. This distinction accords with filmmakers’ sensitivity to the power differential in the relationship. [...]

THE VIEWERS

Filmmakers also asserted a primary relationship to viewers, which they phrased as a professional one: an ethical obligation to deliver accurate and honestly told stories. This relationship was, however, much more abstract than the one with their subjects. This second relationship became primary in the post-filming part of the production process. Filmmakers expected to shift allegiances from subject to viewer in the course of the film, in order to complete the project.

[...] Filmmakers accepted significant manipulation of the situation in filming without regarding it as a betrayal of viewer expectations. They were fully aware that their choices of angles, shots, and characters were personal and subjective (a “POV,” or point of view, was repeatedly referenced as a desirable feature of a documentary), and justified their decisions by reference to the concept of “the truth.” This concept was unanchored by validity tests, definitions, or norms. Rather the opposite, in fact: faced with evidence of or a decision for inaccuracy or manipulation, they often moved “the truth” to a higher conceptual level, that of “higher truth.”

This “higher truth” or a “sociological truth” inadvertently invoked documentary pioneer John Grierson’s description of documentary as a “creative treatment of actuality.” Grierson used this flexible term to permit a wide range of actions and approaches ranging from re-enactment to highly selective storytelling—indeed, even outright government propaganda. His promotion of the term has been criticized, by scholar Brian Winston, among others, for allowing ethical choices to go unexamined. For Grierson, who incessantly strategized to garner government resources for

documentary film, the phrase had strategic advantages. For today’s documentary filmmakers, it appears to grace a set of choices about narrative and purpose in the documentary. It appears to justify the overall goal of communicating the important themes, processes, or messages within the (required) entertaining narrative frame, while still permitting the necessary distortions to fit within that frame and the flexibility to deal with production exigencies.

[...] Many filmmakers noted that restaging routine or trivial events such as walking through a door was part and parcel of the filmmaking process and was “not what makes the story honest.” But many filmmakers went much further, without discomfort.

For instance, filmmakers also regularly used re-creations (re-staging of events that have already occurred, whether in the recent or distant past), although they widely believed that it was important that audiences be made aware somehow that the footage is recreated. Stanley Nelson said, “People have to know and feel it’s a recreation. You have to be 99.9 percent sure that people will know.” Some filmmakers also “stage” events to occur at a time convenient to the filming. One said that “as long as the activities they do are those they would normally be doing, if your filming doesn’t distort their life... there is still a reality that is represented.”

ON THE ROAD TO ETHICAL FILMING

[...] The ethical conflicts put in motion [...] a filmmaker’s embattled-truth-teller identity are, ironically for a truth-telling community, unable to be widely shared or even publicly discussed in most individual cases. Sometimes filmmakers are constrained by contract, but far more often they are constrained by the fear

that openly discussing ethical issues will expose them to risk of censure or may jeopardize the next job.

Filmmakers thus find themselves without community norms or standards. Institutional standards and practices remain proprietary to the companies for which the filmmakers may be working and do not always reflect the terms they believe are appropriate to their craft. Their communities are far-flung, virtual, and sporadically rallied at film festivals and on listservs. Filmmakers need to share both experience and vocabulary and to be able to question their own and others' decision-making processes without encountering prohibitive risk.

Documentary filmmakers need a larger, more sustained and public discussion of ethics, and they also need safe zones to share questions and to report concerns. Any documentary code of ethics that has

credibility for a field with a wide range of practices must develop from a shared understanding of values, standards, and practices. A more extended and vigorous conversation is needed in order to cultivate such understanding in this field of creative practice.

September 2009

» Thirteen years after this study was published, in 2022, the Documentary Working Group, in which Patricia Aufderheide participated, released an ethical framework for non-extractive filmmaking, echoing many of the themes in this article. That framework, which has received many prestigious endorsements, is available at docaccountability.org.



In the previous year, the U.S. Public Broadcasting Service (PBS) released for the first time a public version of its ethical standards and practices, at pbs.org/standards. «



The text has been editorially shortened and supplemented with subheadings. The full text can be found on the Internet: <https://cmsimpact.org/resource/honest-truths-documentary-filmmakers-on-ethical-challenges-in-their-work/>

Patricia Aufderheide is a professor of communication studies at American University in Washington, D.C. She specializes in the social impact of mass media, the ethics of (not only) audiovisual production, the issue of copyright, and the possibilities of the principle of fair use. As an award-winning film critic focusing on international and independent filmmaking, she has served as a Sundance juror. She deals extensively with documentary film in her work—its history, ethics, controversies accompanying its development, and the practical problems facing contemporary filmmakers.

ETHICAL CHALLENGES IN DOCUMENTARY FILMMAKING

A CHAIN INTERVIEW WITH DOCUMENTARY FILMMAKERS ADDRESSES THE TOPIC OF ETHICAL DILEMMAS AND POWER RELATIONS THEY FACE WHEN MAKING A FILM

1/ QUESTION FOR DIRECTOR ADÉLA KOMRZÝ:

How much space do you give to social actors beyond just performing? What influence do they have on the final film?

Adela Komrží: If I'm shooting a report or a recording of what's happening on the street, the space is minimal. But if I'm making an original film, which usually takes several years to prepare and make, then there's a lot of space. It's essential for establishing rapport and trust. The protagonist should understand the film's purpose to the extent possible (unless it is an investigative genre, for example). This requires a lot of time shared and spent together. When the "playing field" is set well—very clearly—the protagonists are open and can be relaxed, even authentic, in front of the camera. A close relationship continues to develop during the shoot if it is long. Here I can talk about my experience making *Intensive Life Unit*. During the shoot, we discussed with the protagonists their possible concerns—for example, about their final image, the reflection of themselves that will be part of the final film. We discussed an interesting contradiction that a protagonist was experiencing—she was trying to be very authentic, but she was shutting down in front of the camera. But at the same time, she wanted to shoot. These are fragile moments that take a while to realize even happened and then require a great deal of trust to confide. Then it's up to us to discuss and process

it together. Even in an observational film, there is plenty of space for the protagonists beyond just appearing in front of the camera. In another situation, it might be different, but my experience is that a big part of directing is simply building diverse relationships, and giving space to those is essential. They often linger on after the shoot, and I see that as a gift when it's successful and mutually desired.

And do they have a say in the final film? Maybe in exceptional cases. In the case of "The Unit", I wanted the doctors to tell me if there was some factual error, a slip of the tongue, or something I could deal with on the spot. But if they had a problem with how they looked on screen or didn't identify with how they came across, that would have been an impetus for a broader discussion and consideration of the seriousness of the concerns. Often it can be a first impression; sometimes it can be something more serious that can have consequences for the protagonist's life, something that we may not have known about in the editing room. Then it's essential to consider and discuss it. In general, however, I want the

» In general, however, I want the protagonists to give me freedom from the outset and to join me on an unknown journey in which they can learn a lot about themselves. «

protagonists to give me freedom from the outset and to join me on an unknown

journey in which they can learn a lot about themselves. This requires a great deal of openness and surrender, which is one of the most beautiful aspects of documentary filmmaking. It makes me feel, among other things, great humility. So I would only let the protagonists influence the final film for valid reasons. If I wanted to wriggle out of the question, I would have to say that the protagonists are the primary creators. My job is to keep out of their way. They absolutely do affect the final film. It wouldn't exist without them.

2/ ADÉLA KOMRZÝ ASKS DIRECTOR AND PRODUCER VÍT KLUSÁK:

How do you make decisions in moments when the road to a good film leads through various human disappointments/failures/hurts? Does the end justify the means?

Vít Klusák: Sometimes I hear students or colleagues saying something like, “for the sake of a better film, I'd rather not tinker with it—the relationships with the characters are more important to me than the result.” Film may not be greater than life, but it's not less than it either. Film is life. I remember how in the passion of my youth—I was a first-year student at FAMU—I confronted Jan Gogola Jr., whom I looked up to unconditionally. I asked him how, as a filmmaker, he could work at Czech Television as a dramaturg when the medium of television is a textbook narrowing of reality, a faint reflection of the whole (I devoured Flusser and Postman at the time). And Honza turned to me condescendingly from the steering wheel and said: “Could you kindly tell me what the difference is between looking at a TV screen and

looking out of a window? Which of these is framed more as truth?” I bring this up now because I simply believe that the path to a good film naturally leads through various human disappointments, failures, and hurts. Just like everyday life, in which we routinely get hurt and disappointed. And this, too, is part of his complex and passionate process of representation. The key is figuring out how to make it part of the film and reveal all the cards to the audience, including those under the table. It's easier for documentary filmmakers, who don't stay hidden behind the camera. Perhaps it is for Jan Gogola Jr. His film about friendship in the forms of nearness and passing, *Věčný Jožo* (Eternal Jozo, 2020), is a perfect illustration of the age-old adage that good friends tell each other unpleasant truths. Or that for the strength of friendship, they can also disappoint.

3/ VÍT KLUSÁK ASKS DIRECTOR TEREZA REICHOVÁ:

Tereza, documentaries, including yours, often focus on socially critical or even human rights issues. They point out inequality and injustice, stand up for the rights of the weak, break down taboos, and try to dissolve stereotypes. I'm interested in how you face the pitfalls of being too clever and preachy when making such engaged films. How do you ensure you don't send

» How do you ensure you don't send a morality poster out into the world, a film that doesn't question but simply states? «

a morality poster out into the world, a film that doesn't question but simply states? And what role does humor play in this part of the process?

Tereza Reichová: Well. I'm certainly not blameless—I've sent preaching and stating out into the world a few times. Sometimes it was ignorance, sometimes it was because of time pressure, but sometimes it was intentional. And that's where I would start my answer. I try to think through each theme of the film so that I know what space I am releasing the film into. I think it's always important to shift the goalposts of how a topic is communicated and considered. Sometimes you need plasticity, where the viewer must look for answers on his own; other times, radical manifestation is necessary, and sometimes that humor you mentioned heals.

During filming, it's about working with the protagonists of our films. If they answer us in black and white, we're asking the wrong questions or don't care enough about the uniqueness of their perspectives—just as only ours should be unique. Otherwise, the film would have had no reason to be made.

4/ TEREZA REICHOVÁ ASKS DIRECTOR AND DRAMATURGE IVO BYSTRĚČAN:

Dear Ivo, I would like to hear about how you've dealt with controversial situations involving ethics or power with crew members during filming. Do you have any advice for colleagues on how to prevent potential conflicts?

Ivo Bystřičan: It's significant that in English, the word “director” is used both for the person overseeing a film shoot and for the leader of a company. The decision-making ultimately falls on them, as does all responsibility for what happens. I still remember a situation from a few years ago involving a tired crew heading

back to their hotel from the film set. The tech has been driving all day, there's no producer on the set, and they had to pay cash at the hotel, which the producer didn't provide us. On the phone, they advised the driver/tech to go and withdraw the money from an ATM and that he will be reimbursed on his return. Late in the evening, there was an outburst of annoyance powered by previous lapses of a similar type affecting other crew members. The mood of defiance carried over into the next day. I realized that there were certain things I couldn't let happen with the crew, such as not having the producer on set and delegating their duties to whomever on the crew. I didn't realize how important it was, I didn't anticipate it, and it affected my colleagues' personal situations and the shoot itself. It's one thing to be able to handle the situation and try to provide psychological support, but more important is to actively think through the schedule, times, and logistics of the shoot in advance, with the crew in mind, and to insist on unshakable standards in communicating with the producer. It's crucial to bear in mind at all times that a full day of documentary filming is physically and mentally intense and taxing for the crew, and only the director can fine-tune the conditions to respect that. So that's my recommendation—when planning a shoot, consider not only the legitimate interests of those with whom the shoot is being filmed but also of all crew members so that it is not all-out exploitation in which the obligatory argument is about lack of time and money. If you can't reach an agreement with the producer, you need to contact the studio management or even their superiors, and don't worry about the fallout. In this case, it helped.

5/ IVO BYSTRĚČAN ASKS
CAMERA OPERATOR YVON
TEYSSLEROVÁ:

Can you recall the most significant moment when you stood behind the camera and faced an ethical dilemma about how to film a person, people, or situation? What was it about, what did you think about it, and was it even the subject of discussion with the director?

Yvon Teysslerová: There have been many such moments, especially in documentary film or news reporting, where I worked as a camera operator for several years. It always depends on the situation, which has many variables. Of course, there are personal boundaries involved in shooting that I simply don't cross. I try to approach the shoot sensitively with respect to the protagonists and the directorial requirements. I don't like explicitness, but of course, it's also a legitimate part of the film and an effective device.

The paradox is that the most unpleasant situation I experienced occurred while shooting a feature film while I was still at FAMU. It involved filming with a six-week-old baby. The direction was just entirely too far over the top for me, and together with the producer, we stopped shooting the scene. I generally find the "renting" of infants for films to be an ethical problem.

When making documentaries, it was more about intense emotional situations where I simply had to put the camera down. The protagonist didn't want us to film him in an emotionally tense situation. If the material were filmed and used, it could have severe consequences for the whole family. In another case, I put the camera down and hugged the protagonist.

A camera with a viewfinder on the eye draws you in and immerses you in a newly emerging world, where what you see and capture says a lot about you—about your personal boundaries and dilemmas. Some situations will simply affect you if you've formed a connection with your protagonists. I've always been fortunate in documentary filmmaking and have worked with sensitive female directors, with whom it's only taken one shared look to decide whether or not to shoot or how.

6/ YVON TEYSSLEROVÁ ASKS
EDITOR JURAJ ONDRUŠ:

I wonder how often ethical dilemmas are resolved in the editing room. Can an editor find themselves in such a situation because of insufficient material? Have you ever experienced a situation that was out of bounds and you had to say no?

Juraj Ondruš: Almost constantly. I described this process in my dissertation, where I examined the ethical dilemmas of the editor vis-à-vis the actor, the viewer, the film, and communication with the crew. Although most of the points are based on indirect contact, they influence the final impression of the audiovisual work. So it also happens in practice, like when you ask whether it can be caused by insufficient material. Yes, it can, and in that case, I try to ask for pick-ups if it's possible in terms of time and money. I haven't personally encountered a specific example, but the opposite situation happened with the film *Psi Páně* with director Jonáš Vacek. We were making a documentary about the Dominicans and their 700th anniversary. After the final cut, one of the actors came to the editing room

and asked us to leave a specific passage out of the film. The film was already with the sound editor, but we obliged the actor. We weren't dealing with a lack of material but rather the removal of one conflict from the film. And this, too, becomes an ethical dilemma of editing. We could have approached it differently, but the director and I decided to intervene to maintain good relations. Nevertheless, the film was a success in a small community of people, and it helped to be more aware in other film ventures.

7/ JURAJ ONDRUŠ ASKS
SOUND ENGINEER VÁCLAV
FLÉGL:

What are the most common ethical dilemmas you encounter (direct relationship with the director, indirect relationship with the viewer, etc.)? Is it possible to influence the final cut in the audio post-production? Do you have personal experience with this?

Václav Flégl: It's always about manipulating the material, the viewer, the listener—and the boundaries are very fluid. We influence the people who are listening—watching. I think that in any case, it's appropriate to be very responsible and to anticipate what we can cause. For ex-

» For example, if I were the sound engineer for *Jaws*, I would be scratching my head over the fact that I contributed fantastic sound effects to a shark killing. «

ample, if I were the sound engineer for *Jaws*, I would be scratching my head over the fact that I contributed fantastic sound effects to a shark killing.

Everything we hear in the final film soundtrack can be changed, added to,

and reworked, even after editing. In all good conscience, I use all possible methods for projects to help achieve the result. There are whole genres—animation, nature films—where I create the entire soundtrack in post-production.

8/ VÁCLAV FLÉGL ASKS
PRODUCER HANA BLAHA
ŠILAROVÁ:

How would you deal with a situation where someone on the crew objects—they assess that what's happening is an unbreachable manipulation, backstabbing, dishonesty, intimacy, porn, etc.?

Hana Blaha Šilarová: It would depend on the circumstances. The director's and my opinion of the situation are important. The first step would be to initiate a discussion because we can't always catch all the nuances during the fast pace of shooting. At the same time, it's clear that each person's boundaries are somewhat different. I would hope that general boundaries would have been set during the pre-shooting meetings before filming even got underway. If a crew member is still uncomfortable, it would be best to agree to end the collaboration. Filmmaking is a wonderful profession—there's no need for anyone on set to struggle (more than necessary).

