



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Disertační práce

**Implementace fikce do dokumentárního žánru:
Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii**

**Implementation of fiction into a documentary genre:
Doc-fi in contemporary Czech and Slovak cinematography**

Autor: **MgA. Karolina Garguláková**

Studijní program: P8206 Výtvarná umění

Studijní obor: 8206V102 Multimedia a design

Školitel: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Zlín, prosinec 2017

© Karolina Garguláková

Vydala **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** v edici **Doctoral Thesis Summary**.
Publikace byla vydána v roce 2017.

Klíčová slova: *dokumentární film, hraný film, fikce, fikční postupy, mockument, doc-fi, sociální herec, reality TV, scripted reality*

Key words: *documentary film, fiction, non fiction, fiction methods, mockument, docu fiction, social actor, reality television, scripted reality*

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma s názvem “Implementace fikce do dokumentárního žánru: Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii” vypracovala pod vedením školitelky samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Plná verze disertační práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

21. září 2017

.....
MgA. Karolina Garguláková

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat především doc. Janě Janíkové za odbornou i osobní pomoc po celou dobu doktorského studia. Děkuji také všem, kdo mi umožnili natočit film *Batalives* včetně celého výrobního štábu.

RESUMÉ

Disertační práce *Implementace fikce do dokumentárního žánru: Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii* si klade za cíl prozkoumat fenomén prostupování žánrů fikčních a non fikčních audiovizuálních děl, a to jak z prostředí kinematografického, tak v rámci televizní tvorby. Vyjadřuji tezi, že zapojení fikčních postupů do dokumentární tvorby zvyšuje atraktivitu díla jak z pohledu diváka, tak případného producenta a distributora.

Jelikož se v profesním životě vývojem, dramaturgií a produkcí filmových a televizních děl zabývám, zařadila jsem do disertační práce také strukturované rozhovory, které přináší reflexi dané problematiky optikou samotných scenáristů, režisérů a producentů zkoumaných děl.

Díky podpoře *Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně* jsem získala možnost získané poznatky aplikovat konkrétně v rámci realizace celovečerního snímku, kterému se věnuje druhá část práce popisující praktický výstup mého doktorského studia.

SUMMARY

The dissertation thesis *Implementation of the fiction into to the genre of the documentary film: Docufiction in nowadays Czech and Slovak cinematography* aims to examine the phenomena of the blending of the fiction and non-fiction audiovisual works both from classic cinematography and also the television production. I express the statement that the involvement of fictional practices in documentary work enhances the attractiveness of the film both from the point of view of the audience and also the potential producer and distributor.

As my professional work consists of the development, production and the dramaturgy of the films and the tv projects in this thesis is also included the qualitative research that brings the point of view of the particular directors, screenwriters and also producers

Thanks to the support of the *Tomas Bata University in Zlín* I could apply all the gained knowledge to the production of the feature film that is the main topic of the second part of the thesis.

OBSAH

I. Teoretická část 7

1. Poznámky na úvod 7

2. Cíle disertační práce 8

2.1. Teritoriální a časové vymezení 8

2.2. Struktura práce 9

2.3. Vymezení používaných termínů 10

3. Metody zkoumání 12

4. Dokumentární film, jeho definice, vývoj a proměny 13

4.1. Vymezení pojmů 14

4.2. Vývoj a proměna dokumentárního filmu ve světové kinematografii 16

4.2.1. Využívání metod dokumentárního filmu ve fikčních snímcích 20

4.3. Vývoj a proměny dokumentárního filmu u nás 25

4.3.1. České hrané filmy využívající dokumentární postupy 28

5. Dokumentární film ve vztahu k televizi 29

5.1. Televizní dokumentární hybridy a cross formáty 31

5.1.1. Docureality 31

5.1.2. Případová studie 1: Docureality Zlatá mládež 32

5.1.3. Docudrama 35

5.1.4. Docusoap 35

5.1.5. Případová studie 2: Docusoap Ptáčata 36

6. Současný stav řešené problematiky 38

6.1. Institucionální rámec a podpora dokumentárního filmu 38

6.2. Dokumentární tvorba ve vztahu k hranému filmu 39

6.3. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava jako generační platforma 40

6.3.1. Generace Jihlava 41

6.4. Od performance ke stylizaci 44

6.4.1. Případová studie 3: Martin Dušek a film K oblakům vzhlížíme 46

6.4.2. Případová studie 4: Peter Kerekes a film 66 sezón a Cenzoři 50

6.4.3. Případová studie 5: Vít Klusák a film Svět podle Daliborka 55

6.4.4. Případová studie 6: Lukáš Kokeš a film Pevnost 58

6.5. Přínos teoretické části práce a potvrzení hypotézy 62

II. Praktická část 64

7. Explikace praktické části disertační práce 64

7.1. Motivace pro vývoj látky 64

7.1.1. Osobní východisko k tématu 65

7.2. Práce s námětem 66

7.3. Dramaturgický rámec 67

7.3.1. Otázka lokací 68

7.3.2 .Struktura filmu, formální vyjadřování	74
7.4. Hlavní postavy filmu	76
7.5. Synopse filmu	83
7.6. Od scénáře k realizaci	87
7.6.1. Postprodukce a dramaturgické otázky	88
7.7. Fikční postupy v celkovém kontextu filmu	90
7.7.1. Otázka sociálního herectví	95
7.8. Téma Baťa ve filmu a televizi	97
7.9. Hledisko producenta, financování, rozpočet	99
7.10. Závěr praktické části disertační práce a její přínos	101
8. Závěr disertační práce	103
9. Přílohy	105
9.1. Rozhovor s kreativním producentem ČT Dušanem Mulíčkem	105
9.2. Rozhovor s režisérem Martinem Duškem	112
9.3. Rozhovor s režisérem a producentem Peterem Kerekesem	114
9.4. Rozhovor s režisérem a producentem Vítem Klusákem	117
9.5. Rozhovor s režiséry Lukášem Kokešem	120
9.6. Článek o filmu Batalives v periodiku DOK.REVUE	123
9.7. Úvodní komentář filmu k archivní expozici filmu Batalives	125
9.8. Prezentace projektu pro Velkou programovou radu České televize	126
10. Použité zdroje	129
Odborný životopis autorky	137
Seznam tvůrčí činnosti autorky	138

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. POZNÁMKY NA ÚVOD

V roce 2011 jsem zastupovala film *Katka* (2009) režisérky Heleny Třeštíkové na berlínském festivalu televizní a rozhlasové tvorby *Prix Europa*. Do soutěže *TV Documentary* byl nominován mimo jiné film *Fotball is god* (2010) dánského režiséra Ole Bendtzena. Osobně jsem snímek považovala za jeden z nejlepších, ale strhla se tam tehdy kvůli němu hlasitá diskuze. Většina poroty složená z tradičně smýšlejících zástupců evropských veřejnoprávních televizí nemohla přijmout fakt, že řada situací je ve filmu stylizovaná, rekonstruovaná nebo natočena podle předchozí produkční přípravy. Ačkoli film působil maximálně autenticky, porotci na základě rozhovoru s režisérem film odsoudili jako “nepravdivý” a dostatečně “nedokumentární”. Stalo se to v době, kdy u nás ani na Slovensku podobné snímky nebyly tolik obvyklé, a mně tato nejasnost a zároveň prostupnost mezi žánry přišla velmi osvěžující a inspirativní.

Jan Kolář v editorialeu časopisu *Cinepur* s tématem *Inscenovaná realita* píše, že *mezi zdroji fascinace, kterou film vyvolává, má však zcela výsadní postavení jeden - náš podvědomý sklon vnímat filmové obrazy (a fotografie) jako mechanické záznamy skutečnosti, jako svérázné optické otisky vnějšího světa. Toto intuitivní chápání filmových záběrů jako “otevřených oken” je jistě naivní a u různých filmů se projevuje různě intenzivně; na druhou stranu je však téměř vždy přítomné. Není tedy divu, že jej filmoví tvůrci s oblibou využívají (a zneužívají)*¹.

Žánr dokumentárního filmu zažil v České republice a na Slovensku rozmach, filmy se staly navštěvovanějšími a diskutovanějšími, jeho tvůrci stále častěji a ve větší míře využívají postupy známé ze světa fikčních snímků, čímž se oba žánry přibližují a mnohdy prolínají. Tradiční kategorizace u takovýchto děl přestává platit, což mění jak optiku diváků, tak situaci na straně producentů. Tento fenomén jsem měla možnost zkoumat z několika stran, jednak z pohledu dramaturga tradiční instituce České televize, ale také z opačné pozice tvůrce a producenta.

¹ KOLÁŘ, Jan. Editorial. *Cinepur*. 2010, 72, 1. ISSN 1213-516X, s. 4

2. CÍLE DISERTAČNÍ PRÁCE

2.1. Teritoriální a časové vymezení tématu

V rámci této disertační práce bych chtěla postihnout fenomén postupování postupů z žánru fikčního filmu do dokumentárního filmu a žánru televizní tvorby známé jako reality TV. Jsem si vědoma toho, že tento úkaz není ve světové kinematografii ničím novým a výjimečným, proto považuji za nutné téma vymezit časově i teritoriálně, a sice posledními dvaceti lety, tedy přibližně od začátku nového milénia, v rámci České republiky a Slovenska. Slovenskou kinematografií reflektuji jednak z toho důvod, že tato díla prokazují kvalitu na evropských i světových festivalech. Zároveň jsem na řadě snímků, které lze charakterizovat jako doc-fi, spolupracovala nebo je konzultovala v rámci Tvůrčí producentské skupiny Kamily Zlatuškové v České televizi². Jednalo se například o snímky *K oblakům vzhlížíme* (2014) režiséra Martina Duška, *Koza* (2015) režiséra Ivana Ostrochovského nebo snímky Lukáše Kokeše či Petere Kerekese.

Právě kombinaci přímé zkušenosti se zkoumaným jevem spolu s možností prakticky vyvíjet a poté režírovat i produkovat podobný celovečerní snímek považuji za dva klíčové přínosy jak pro tuto práci, tak pro celé mé doktorské studium v Ateliéru Audiovizuální tvorby Fakulty multimediálních komunikací UTB. Na tomto místě bych také chtěla ocenit radu doc. Jany Janíkové o změně tématu disertační práce na takové, které se bude doplňovat s mým zaměstnáním a uměleckou tvorbou.

Cíle disertační práce dělím do tří částí:

- Deskripce zkoumaného fenoménu prostřednictvím sekundární literatury
- Ověření tezí a hypotéz u tvůrců konkrétních audiovizuálních děl prostřednictvím strukturovaných rozhovorů³
- Explikace realizace celovečerního filmu, který uplatňuje postupy popisované v teoretické části práce

² Tvůrčí producentská skupina Kamily Zlatuškové fungovala v České televizi od roku 2013 do roku 2016.

³ Vzhledem k individualistické povaze každého tvůrce nebylo možné provést jednotný kvalitativní výzkum, proto používám výraz “strukturovaný rozhovor”.

2.2. Struktura disertační práce

Jelikož doktorské studium zakončuji jak teoretickou tak praktickou prací, věnuje se tato práce oběma částem v tomto rozložení:

- Metodika teoretické části a její struktura
- Definice zkoumaných jevů a vymezení terminologie
- Popis vývoje dokumentárního filmu ve světové kinematografii s ohledem na využívání metod dokumentárního filmu ve fikčních snímcích
- Vývoj české a slovenské scény včetně popisu hraných filmů využívající dokumentární postupy
- Charakterizace žánru dokumentárního filmu ve vztahu k televiznímu médiu včetně popisu žánru reality TV
- Dvě případové studie v rámci žánru reality TV: docusoap *Ptáčata* (2010-2017) a dokureality show *Zlatá mládež* (2014 - 2017)
- Popis současného stavu řešené problematiky od roku 2000 včetně uvedení institucionálního rámce a systémové podpory tvorby dokumentárního žánru
- Charakterizace skupiny tvůrců nazývaná jako “generace Jihlava”
- Potvrzení teze práce na základě strukturovaných rozhovorů s vybranými tvůrci
- Explikace praktické část disertační práce, tzn. celovečerního filmu *Batalives* (2017) v celkovém procesu vzniku díla, a to od vývoje látky, přes vymezení dramaturgické struktury, scenáristické a režijní otázky až k producentskému hledisku celého projektu
- Rekapitulace přínosu disertační práce

2.3. Vymezení používaných termínů

V této práci používám termíny, se kterými operují zdroje uvedené v kapitole 10. Zde uvádím stručné vymezení jejich významu, jakkoli jejich přesné definice nejsou možné a popíraly by smysl této práce. Jednotlivé termíny i jejich charakterizace se objevují v dalších kapitolách, zde jsou pro přehlednost shrnuty na jednom místě.

- Dokumentární film** Nebo také “non fiction”. Kinematografický žánr kladoucí důraz na opravdové příběhy prožívané skutečnými lidmi a na autentičnost svědectví, s čímž polemizuje Guy Gauthier v publikaci *Dokumentární film, jiná kinematografie* na str. 259. Vymezení tohoto pojmu není jednoznačné, pokusem o jeho definování se zabývá kapitola č. 4.
- Doc-fi** Nebo také “docu fiction”, v některých pramenech také jako “in between cinema”; kombinující postupy a prvky dokumentárních a hraných filmů. Hraniční žánr kinematografie, který, řečeno s Mezinárodním Festivalem Dokumentárních Filmů Ji.hlava vyjadřuje přesvědčení, že hranice mezi dokumentárním a hraným filmem jsou propustné, že dokonce tyto hranice možná ani neexistují, což dokazují snímky proměňující svou jinakostí pohled filmu.
- Docudrama** Nebo též “dramatizované dokumenty”. V obecném názvosloví může jít o dva typy filmů: buď hrané filmy využívající dokumentární postupy, nebo dokumenty obsahující hrané prvky - což se někdy též označuje jako “dramatizovaný dokumentární film”. Tento výklad termínu se vžil v našem zejména televizním prostředí. Docudrama chápáné v tomto vymezení má silnou tradici ve Velké Británii, kde souvisí s pečlivými, někdy až investigativními, rešeršemi. Tyto filmy se týkají reálných událostí a obsahují výpovědi skutečných aktérů. Zároveň jsou v nich použity inscenované pasáže, ve kterých herci přehrávají situace, které by jinak nebylo možné natočit.
- Docureality** Jedna z forem či jeden z podžánru reality TV. Série observačních televizních pořadů s kontinuální dějovou linií sledující normální lidi - hlavní aktéry, které po určitou dobu sleduje. Observační mód je však narušen vnějšími zásahy tvůrců do výběru prostředí, kde se pořad odehrává či do výběru situací, ve které se aktéři ocitají. Často se pracuje také s motivem soutěží či vyřazování jednotlivých aktérů nebo účastníků pořadu.
- Docusoap** Jedna z forem či jeden z podžánru reality TV. Série observačních televizních pořadů s kontinuální dějovou linií sledující normální lidi - hlavní aktéry, které po určitou dobu sleduje. Vypůjčuje si techniky televizní dramatické tvorby, již při natáčení hledá příběhy, které bude sledovat. Kombinuje pozorování a interpretaci reality s kontinuálním narativem zaměřeným na skupinu postav jako to bývá v hraném televizním žánru soap opery.

Fikční film	Nebo také “fiction” nebo také “hraný film”. Kinematografický žánr kladoucí důraz na sílu vyprávěného příběhu postav zapsaného do scénáře hraného profesionálními herci. Řada fikčních filmů využívá k fabuli skutečné události, ke ztvárnění postav neprofesionální herce, tzv. “neherce” i postupy primárně známé z žánru dokumentárního filmu, např. ruční kameru.
Hraný dokument	Viz. “docudrama”. V Knize o televizi je charakterizován jako forma kombinující dramatinované vyprávění s “objektivními” informačními technikami dokumentu. Kombinuje kódy pozorování. V naší terminologii používáme termín “docudrama”.
Mockument	Nebo také “metadokument”, “paradokument”, “falešný dokument” nebo “fiktivní dokumentární film”. Hraný film tváří se jako dokument. Fikční film natáčený podle scénáře, kdy postavy hrají profesionální herci. Využívá žánrové postupy, konvence a prvky známé z dokumentárního filmu za účelem zvýšení uvěřitelnosti a autenticity. Což je výhodné například u žánru hororových snímků. Mockument často mívá také parodický tón vůči konvenčním dokumentárním subžánrům jako jsou například hudební dokumenty.
Reality TV	Nebo také “reality television”, “reality” či “reality show”. Neřadí se sem dokumenty, zpravodajství ani sport. V Knize o televizi je charakterizován jako žánr faktografických pořadů, který je navzdory svému názvu více zábavný než dokumentární žánr. Používá techniky a styl, které patří do oblasti dokumentu. “Realita” je tu ve skutečnosti striktně řízena a sestřihána tak, aby bylo dosaženo maximální zábavné hodnoty. Pojem reality television se používá běžně až od roku 2000. Milan Kruml, televizní teoretik, mediální analytik vymezuje reality TV jako žánr televizních programů založený na zachycení ve scénáři předem nepopsaných dramatických či humorných situací, dokumentující aktuální události, jehož hlavními protagonisty jsou skuteční lidé namísto profesionálních herců.
Sociální herec	Termín poprvé použil sociolog Erving Goffman. Aktér nebo protagonista dokumentárního filmu. Skutečná osoba, jejíž život by se více či méně odehrával podobně, i kdyby u toho nebyla přítomna kamera. Sociální herci mohou “ukazovat” před kamerou svůj aktuální život nebo také situace rekonstruovat či přehrávat, jak tomu bylo například ve filmu <i>Nanuk, člověk primitivní</i> (<i>Nanook of the North</i> , 1922) nebo <i>Svět podle Daliborka</i> (2017).

3. METODY ZKOUMÁNÍ

Text disertační práce je rozdělen na dvě hlavní části, výzkumně-analytickou a uměleckou. Prostřednictvím obou se pokusím potvrdit výchozí tezi, kterou formuluji následovně: využívání postupů hraného fikčního filmu u dokumentárních žánrů vede k větší divácké atraktivitě a lepší čitelnosti, což následně pomáhá jak samotné výrobě díla z pohledu producentského, tak následné distribuci a konečné percepci.

V rámci první části se zabývám těmito tematickými oblastmi:

Historií a vývojem fenoménu “doc-fi” v rámci světového a následně československého teritoria včetně definic základních pojmů prostřednictvím literatury a dalších zdrojů uvedených v kapitole 10.

Analýzou současného stavu zkoumané problematiky, což bude provedeno na základě aktuálních materiálů, v odborném tisku a materiálech specializovaných akcí, zejména filmových festivalů.

Strukturovanými rozhovory, které jsou zaměřeny na interpretace vlastní tvorby vybraných českých a slovenských tvůrců, jejichž díla lze za “doc-fi” označit.

Druhá část je věnována reflexi realizace celovečerního filmu *Batalives*, na kterém jsem se podílela především jako autorka námětu, spoluscenáristka a producentka.

Na závěr této kapitoly si nemohu odpustit sebekritickou poznámku, a sice, že si uvědomuji hendikep v absenci teoretického filmovědného studia. Mým záměrem tudíž je především interpretovat poznatky z praktických zkušeností s danou problematikou.

4. DOKUMENTÁRNÍ FILM, JEHO DEFINICE, VÝVOJ A PROMĚNY

“Podstatné je, aby som mali na paměti, že v pozadí za filmem, médií, multimédií stále existuje pozůstatek reality” ⁴.

Tato část spolu s následující kapitolou o současném stavu řešeného tvoří teoretické zázemí celé práce a vychází z dvojího typu pramenů. Jednak jde o klasické bibliografické zdroje, prostřednictvím kterých jsou definovány základní termíny, za druhé jsou to materiály z nejrůznějších profesních akcí, díky kterým je možné zasadit informace do aktuálního kontextu.

“Na Katedru dokumentární tvorby jsem se hlásil s odhodláním zaznamenávat pravdu... V určitou dobu jsem si uvědomil, že mít pravdu je nejen jednoduché, ale že pravda též znamená zastávat jistý status quo, protože pravdivé je pouze to, na čem panuje v dané situaci shoda. Takže mě namísto zaznamenávání viditelného jako toho pravdivého začala zajímat lež, neboli zpřítomňování neviditelného jako toho, co se teprve může stát”, uvádí Jan Gogola ml. na Katedře dokumentární tvorby na FAMU ⁵.

Vedle potřeby relativizace samotných výchozích pojmů, jak ji naznačuje Jan Gogola, je cílem této kapitoly vymezení základních termínů, dichotomie dokumentární a fikční film, dále docufiction, hraný dokument, reality TV, a zasazení vývoje charakterizovaných žánrů do kontextu historie kinematografie s akcentem na proměnu žánru dokumentárního filmu.

⁴ MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. 1. vydání. Praha: Albatros, 2004, ISBN 80-00-01410-6, s. 514

⁵ <http://kdt.famu.cz/author/jan-gogola>

4.1. Vymezení pojmu dokumentární film

Řada klasických antologií zaměřující se na celkovou historii filmu se nonfikčnímu žánru věnuje pouze okrajově, což může vyvolávat dojem, že s vymezením základních pojmů v rámci dokumentárního filmu není problém ⁶. Představy o tom, co se dokumentárním filmem rozumí a co už ne, se však časem mění, a hranice mezi fikčním a dokumentárním žánrem se průběžně posouvá. Například díla italského neorealismu bývají tradičně kategorizována jako hrané filmy, ačkoli přibývá hlasů, které upozorňují na jejich silný dokumentaristický aspekt ⁷.

Jak upozorňuje Bill Nichols v *Úvodu do dokumentárního filmu*, vytvořit stručnou a souhrnnou definici není tak snadné a ani zřetelně rozpoznatelné rozdíly mezi dokumentem a fikcí nejsou zárukou absolutního oddělení těchto žánrů. Argumentuje tím, že řada dokumentárních filmů pracuje se scénářem, přípravou scén nebo s jejich rekonstrukcemi, zkoušením nebo opakováním. A naopak hrané filmy využívají postupy, které si spojujeme s nonfikčním žánrem, jako je například práce s ruční kamerou, účinkování neherců nebo používání mluveného komentáře.

Vezmeme-li v úvahu veřejně editovatelnou Wikipedii, je v tom jasno: Fikční film je *“hraný film, který vypráví smyšlený příběh. Vyprávění je uvěřitelné a story linka spolu s postavami přesvědčují diváka, že odvíjející se příběh je skutečný. Ve fikčním filmu je důležité svícení a pohyb kamery. Tyto filmy se zřídka odchylojí od předem napsaného scénáře a herci provádějí dialogy a akce tak, aby tomu diváci uvěřili.”* ⁸ Naproti tomu je tamtéž dokumentární film charakterizován jako *“nefiktivní film realizovaný se záměrem zdokumentování určitého aspektu reality, především pro účely výuky, vzdělávání nebo udržování historického významu.”* ⁹

Nichols podobné definice na základě “selského rozumu” podrobuje zkoumání a k definici dokumentárního žánru se dostává přes 3 výroky laiků:

⁶ *Dějiny filmu* od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella obsahují z tisícovky stran pouze dvě útlé kapitoly o dokumentárním filmu. Obsáhlé *Dějiny filmu* od Jerzy Plazewskiho ani jedinou.

⁷ Vedle *Úvodu do dokumentárního filmu* Billa Nicholse se dokumentárními principy v neorealismu zabývá řada internetových zdrojů, např. <http://studiesincinema.blogspot.cz/2010/02/thoughts-on-italian-neorealism.html>

⁸ Fictional film, fiction film or narrative film is a film that tells a fictional or fictionalized story, event or narrative. In this style of film, believable narratives and characters help convince the audience that the unfolding fiction is real. Lighting and camera movement, among other cinematic elements, have become increasingly important in these films. Great detail goes into the screenplays of narratives, as these films rarely deviate from the predetermined behaviours and lines of the classical style of screenplay writing to maintain a sense of realism. Actors must deliver dialogue and action in a believable way, so as to persuade the audience that the film is real life. Zdroj: en.wikipedia.org.

⁹ A documentary film is a nonfictional motion picture intended to document some aspect of reality, primarily for the purposes of instruction, education, or maintaining a historical record. Zdroj: en.wikipedia.org.

Dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se ve skutečnosti stalo.

Upomíná, že fikční filmy se také zabývají tím, co se ve skutečnosti stalo a koriguje toto tvrzení výrokem, že *dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a cití známá fakta; neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo než alegoricky*¹⁰.

Dokumenty vyprávějí o skutečných lidech.

Hrané filmy ale také pracují se skutečnými lidmi, kteří jsou však většinou reprezentováni herci. Přesnější by tedy bylo, že *dokumenty vyprávějí o skutečných lidech, kteří nehrají ani nepředstavují role. Místo toho hrají či představují sami sebe*¹¹.

Dokumenty vyprávějí příběhy o tom, co se děje ve skutečném světě.

Abychom odlišili, čím zmiňovaný příběh vlastně je, bylo by lépe formulovat tvrzení, že *dokumenty vypráví příběh tak, aby byly věrohodnou reprezentací toho, co se stalo, spíše než obraznou interpretací toho, co se mohlo stát*¹².

Všechny tři korigované výroky pak Nichols upravuje do jediného.

*Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa*¹³.

John Grierson, skotský filmař a kritik, který v roce 1926 jako jeden z prvních použil výraz “dokumentární” při popisu filmu Roberta Flahertyho *Moana* (1926) chápal film jako *tvůrčí zpracování skutečnosti*, čímž od začátku otevřel otázku tvůrčího vhledu a zásahu do procesu tvorby filmu s dokumentárním charakterem.

¹⁰ NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Vydalo Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0, s. 26

¹¹ Tamtéž, s. 27

¹² Tamtéž

¹³ Tamtéž, s. 28

4.2. Vývoj a proměna dokumentárního filmu ve světové kinematografii

Griersonova definice dokumentu jako “tvůrčího zpracování skutečnosti” je velmi přesná vzhledem k jednomu z prvních dokumentárních filmů vůbec a sice filmu Roberta Flahertyho *Nanuk - člověk primitivní* (*Nanook of the North*, 1922). Film je považován za pionýra dokumentu, ačkoli proces jeho vzniku a míra zásahu tvůrců a stylizace skutečnosti by ho v kontextu současné tvorby řadili minimálně do žánru doc-fi, ne-li jako hraný film využívající sociální herce. Flaherty nejprve s Eskymáky nějakou dobu žil, poté odjel a vytvořil si scénář zamýšleného filmu. Vrátil se do severního Quebecu a svůj příběh o rodině Eskymáků, tradičním způsobu lovu a mrazivé přírodě natočil. Film je autentický a tehdejšími divákům poskytl unikátní možnost nahlédnout do vzdálené kultury. Způsob lovu, který Nanuk předvádí, se nicméně tehdy už nějakou dobu nepoužíval. Mnoho záběrů je zinscenováno či rekonstruováno, například scéna stavby iglů byla zinscenována pouze pro potřeby filmu. Film obsahuje i situace, kdy režisér hlavního aktéra konfrontuje s předměty západní civilizace; Nanuk například komicky kouše do gramofonové desky, protože takovou věc nikdy neviděl. Flaherty už na počátku dvacátých let minulého století poskytl všem následujícím filmařům, kteří se rozhodli pracovat s realitou kreativně, argumentační precedent, co všechno je možné považovat za dokumentární film.

V roce 1931 se Robert Flaherty podílel s F. W. Murnau na filmu *Tabu* (1931), který šel ve fikčních postupech ještě dál a některé dnešní zdroje ho považují za docufiction. V jižním Pacifiku vznikl film o zakázané lásce, v němž hrají původní obyvatelé ostrovů Bora Bora a Takapota. Flaherty se nakonec na režii nepodílel, jelikož novou verzi scénáře považoval za příliš “fiktivní” ovlivněnou západní civilizací.¹⁴

Na oblibu stylizovaných cestopisných dokumentů reagoval Louis Buñuel filmem *Země bez chleba* (*Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1933). Film na první pohled vypadá jako bezcitná reportáž z drsného španělského venkova, ale postupně se odhaluje, že autor používá zažitě žánrové stereotypy, aby zpochybnil etický rozměr a upozornil na časté manipulativní postupy v podobných dílech, čímž dal divákům jasnou zprávu: nevěřte všemu, co vidíte a slyšíte. Jean-Claude Carrière o tomto filmu v knize *Vyprávět příběh* napsal, že *Země bez chleba* s šílenými mistři jsou pro něj základní dokumenty. *Oba filmy jsou zároveň naprosto pravdivé, ve smyslu cinéma vérité, a dokonale zfalšované, ve smyslu vnímání a plošného zobrazení reality*¹⁵.

Dalším inscenovaným dokumentem je film *Farrebique* (1946) režiséra George Rouquiera, který v mnohém vychází ze zásad hraného filmu a prostřednictvím sociálních herců vypráví o životě francouzské rolnické rodiny v letech 1944 a 1945. Na rozdíl od výše popisovaných

¹⁴ Zdroj: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/09/07/f-w-murnaus-tabu/

¹⁵ CARRIERE, J.-C.: *Vyprávět příběh*. Praha. Limonádový Joe. 2014. ISBN: 978-80-905624-2-4, s. 97

snímků je zde kontaktní zvuk, protagonisté vedou dialogy, čímž je upozorněno na silné režijní vedení i připravenost jednotlivých situací.

David Bordwell a Kristin Thompsonová tyto dokumentaristické či částečně dokumentaristické principy komentuje takto: *Před rokem 1950 se značná část dokumentárních filmů snažila mít nahodilosti pod kontrolou. Filmař sice mohl zaznamenat náhodný děj, ale ten byl v rámci širší struktury díla prostřednictvím střihu a komentáře zcela absorbován. Většina významnějších dokumentaristů, od Dzigy Vertova a Roberta Flahertyho až k Pareu Lorenzovi a Humphreymu Jenningsovi, volila dokonce ještě mnohem zásadnější metody kontroly, inscenování přímo před kamerou nevyjímaje* ¹⁶.

Od 50. let díky novým lehkým kamerám a mobilní zvukové technice nastoupil trend spontánních filmů, a filmaři od detailně naplánované struktury natáčení začali upouštět. Zrodil se nový přístup, nový filmový styl s variantami názvů: *direct cinema*, *candid cinema*, *uncontrolled cinema*, *observational cinema* nebo *cinéma vérité*. Styl *cinéma vérité* jako "kino pravda" vyšel z italského neorealismu, odmítl metodu inscenování i narativní komentář a jeho lehkost byla založena na technických inovacích. Díla italského neorealismu, například *Zloději kol* (*Ladri di biciclette*, 1948) režiséra Vittoria de Sicy, sdílejí s ranými dokumentárními filmy řadu společných vlastností, ačkoli za dokumenty nebyly nikdy považovány. Nichols nicméně upozorňuje na řadu dokumentaristických aspektů v neorealistickejších filmech, což dokládá i jejich inspirace pro nastupující generaci filmařů.

Jedním z výrazných dokumentárních filmů ve stylu *Cinéma vérité* je francouzský film *Kronika jednoho léta* (*Chronique d'un été*, 1961) režiséra Jeana Roucha a sociologa Edgara Morina. Objevuje se zde množství až postmoderních a meta postupů, například záběry na štáb, jak diskutují o připravovaném natáčení a jeho možném přijetí nebo stále se opakující otázka, kterou sociolog pokládá kolemjdoucím a diskutuje s nimi o jejich životech: Jste šťastní? Štáb není skryt za kamerou, technika je naopak v obraze přítomna.

V USA se pro obdobu *Cinéma Vérité* vžil termín *direct cinema* a jednou z jeho ústředních tvůrců byl Robert Drew. Jeho touha přinést neinscenovaný dramatický realismus, který by na plátno přenesl fotografie jako z časopisu *Life*, je zřetelná například ve filmu *Primárky* (*Primary*, 1960) o volebním boji Johna Kennedyho a Huberta Humohreya. Film vyniká vizuální autenticitou, která je podpořena ještě křížovým střihem umožněným několika kamerami v natáčeném prostředí. Drew používal tzv. "krizovou strukturu" ve vyprávění dramatického příběhu. Jak poukazuje Bordwell, *v každém příběhu nastane okamžik, kdy je člověk vystaven napětí, nátlaku nebo vyzrazení a musí učinit rozhodnutí. Právě tyto momenty nás zajímají nejvíc. Film vyvolává emoce tím, že zobrazuje konflikt, následné napětí v očekávání a výsledný závěr* ¹⁷. Taková forma opřená o pečlivě vybudovanou narativní

¹⁶ BORDWELL, D., THOMPSON, K.. Dějiny filmu. Akademie múzických umění, Praha 2007. ISBN 978-80-7106-898-3

¹⁷ BORDWELL, D., THOMPSON, K.. Dějiny filmu. Akademie múzických umění, Praha 2007. ISBN 978-80-7106-898-3. s. 567

strukturu tedy v divákovi vyvolává pocit inscenovaného žurnalistu a ačkoli se jedná o zachycení autentické atmosféry, vše je podepřeno ještě nástroji ve fikčním žánru.

Styl direct cinema nebo cinéma vérité měl přímý vliv na hrané filmy; většina filmů nových vln preferovala ruční kameru a princip pohotového natáčení, jak vidíme mimo jiné ve filmech *U konce s dechem (A bout de souffle, 1960)* Jeana-Luca Godarda, *Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu (Dr. Strangelove or how I learnt to Stop Worrying and Love the Bomb, 1963)* Stanleyho Kubricka nebo *Perný den (A Hard Day's Night, 1964)* Richarda Lestera.

Na příkladu filmu o skupině Beatles vidíme, že hnutí direct cinema bylo také hnací silou pro rozmach žánru rockových dokumentů, jako byly například *Woodstock (Woodstock 1970)* režiséra Michaela Wadleigha nebo *Gimme Shelter (Gimme Shelter, 1970)* bratrů Mayslesových. Na tento trend rockových a hudebních filmů pozoruhodně reagoval snímek Rona Reinera *Hraje skupina Spinal Tap (This is Spinal Tap, 1984)*.

Jedná se o jeden z prvních mockumentů vůbec. Zcela fikční hraný film, který se tváří jako seriózní rockový dokument o koncertním turné fiktivní hardrockové kapely Spinal Tap po Spojených státech v roce 1982 s názvem Smell the Glove. Důsledně dodržuje styl adoračních dokumentů o rockových velikánech vystupujících za všech okolností tak, jak jim to předepisuje nastoleně image hvězd. Ve filmu nechybí rozhovory s členy kapely, samozřejmě přáteli od dětství, a archivní záběry z počátku jejich kariéry. Film pracuje s klasickým dramaturgickým obloukem; protože se prodává málo lístků, turné se zvrtné a nálada kapely je v rozkladu. Nakonec se zjistí, že se v Japonsku velmi dobře chytla skladba Sex Farm a začne se chystat turné v Asii. Film parodicky reaguje na tehdejší módu hudebních dokumentů a karikuje i samotné hudebníky a jejich manýry. Zakládající člen skupiny má například zesilovač, který končí až číslem 11. Z čehož se stala pop kulturní hláška “up to eleven” nebo “these go to eleven” a dostala se dokonce do výkladového slovníku Shorter Oxford English Dictionary s výkladem “up to maximum volume”¹⁸. Snímek kombinuje vážný styl s parodickým dějem, čímž nejen, že shazuje filmy podobného typu, ale zpochybňuje dokumentární žánr jako takový.

Na konci 70. let začaly také vznikat metadokumenty, které projevovaly kritický zájem o sebe sama a zabývaly se sebereflexí dokumentárního žánru. Objevovaly se pochybnosti, zda film vůbec může okolní svět pravdivě zobrazit, pokud každý dokument má v sobě něco umělého. Mezi tyto sebereflexivní filmy patří například meta dokument Chrise Markera *Bez slunce (Sand Soleil, 1982)* o odvrácené straně životě v Japonsku, který bývá kategorizován také jako filmová esej. Metadokument o nemožnosti zrealizovat a dotočit dokumentární film vytvořil v roce 1978 Helmuth Costard dílem *Malý Godard (Kleine Godard, 1978)*. Jde o jeden z prvních filmů o filmu, kdy například sledujeme, jak jde režisér neúspěšně žádat o grant na výrobu svého díla, tedy motiv, který známe ze současných filmů ve filmu.

¹⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0088258/quotes>

Pochybnosti o relevanci celého žánru vyjádřil John Grierson: *Čekáme na film, který by se stal skutečnou událostí, událostí, jež nám dokáže přiblížit obyčejné lidi* ¹⁹.

Od konce 80. let se v dokumentárním filmu odráží aktuální politická a společenská situace. Nikita Michalkov se ve filmu *Anna: od 6 do 18 (Anna: Ot shesti do vosemnadtsati, 1994)* po dobu 12 let ptá své dcery: “Co bys chtěla nejvíc?” Díky časosběrnému způsobu natáčení se mu podařilo zachytit nejen, jak jako dcera roste a dospívá, ale také jak se proměňuje situace v rozpadajícím se Sovětském svazu.

V 90. letech se objevily další snímky, které upozornily na prostupné hranice mezi žánry. Jeden z nevýraznějších dokumentů této éry je film *Hoop Dreams (Hoop Dreams, 1994)* režisérů Petera Gilberta, Fredericka Marxa a Steva Jamese o rozdílných osudech dvou teenagerů z chudé afro-americké čtvrti v Chicagu, kteří jdou za svým snem o kariéře profesionálních basketbalistů. Propagační materiály k tomuto filmu pracovaly s “plakátovým” zobrazením hlavních protagonistů; hrdinové byli foceni buď portrétně nebo při sportovní akci. Divákům se tak dávalo najevo, že se mohou těšit na silný příběh o dospívání. Distributor filmu zorganizoval kampaň, která měla přesvědčit porotu Americké filmové akademie, aby film nominovala na nejlepší hraný snímek roku. Ačkoli neuspěl, upozornil na prolínání hraného a dokumentárního filmu. Film získal řadu cen, mimo jiné na festivalu Sundance, nominaci na Oscara za nejlepší střih a je považován za jeden z nejlepších dokumentů všech dob.

Na festivalu Sundance na konci 90. let zazářil film *American Movie (American Movie, 1999)* režiséra Chrise Smithe. Režisér po dobu dvou let sledoval úsilí fanatického nezávislého filmaře Marka Borchardta z Wisconsinu natočit horor s minimálním rozpočtem. Pravou rukou tohoto podivína s tlustými obroučky je jeho dlouhovlasý kamarád a kytarista Mike Schankl. Vedle sebe vypadají jako Don Quijot a Sancha Panza, přirozeně vytváří komickou dvojici, což observační dokument posouvá do roviny hořké komedie. Režisér Smith je primárně režisérem hraných filmů a v rozhovorech ²⁰ říká, že se hranému filmu chce věnovat více. V rozhovorech režisér nikdy nepřiznává, že by se jednalo o docuficiton. Řada scén je v tomto filmu tak pečlivě nakomponována a zároveň se v nich odehrávají tak dramatické situace, že je velmi nepravděpodobné, že se při realizaci některé scény nerekonstruovaly či předem nepřipravovaly. Mezi reakcemi na film *American Movie* na csfd.cz je mezi jinými tato, velmi výstižná: *Jeden z nejlepších dokumentů, jaké jsem kdy viděl - místy tak bizarní, že je až těžké uvěřit, že nejde o hraný film* ²¹.

¹⁹ BORDWELL, D., THOMPSON K.. Dějiny filmu. Akademie múzických umění, Praha 2007. ISBN 978-80-7106-898-3, s. 578

²⁰ Zde například: <https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/438-american-movie-director-chris-smith-15-years-and-a>

²¹ <https://www.csfd.cz/film/168261-americky-film/prehled>

Zdá se, že autenticita díla podporuje divácký zájem a fascinaci zobrazovaným tématem. Zároveň je z příkladů ale patrné, že jakékoli “vylepšení” dokumentárního filmu o postupy z hraného žánru, ať už se jedná o stavbu dramatického oblouku a příslib silného příběhu, pěkně komponované záběry nebo pečlivý kontinuální střih, je pro kvalitu díla a jeho přijetí vždy přidaná hodnota. Na základě výše popisovaných filmů formuluji tezi teoretické části disertační práce: Kombinace postupů fikčního filmu u filmu dokumentárního vede k větší čitelnosti díla a divácké atraktivitě, což následně pomáhá distribuci a percepci díla.

4.2.1. Využívání metod dokumentárního filmu ve fikčních snímcích

Na příkladu filmu *This is the Spinal Tap* je patrné, že dojem skutečnosti je pro diváky důležitý, a snaha o začlenění dokumentárních postupů do jiných kinematografických žánrů není ve filmové historii nijak výjimečná. Už v roce 1938 využil Orson Welles reportážní postupy při rozhlasové adaptaci románu H. G. Wellse *Válka světů*, což mělo za následek paniku řady posluchačů, kteří kvůli zpravodajskému pojetí adaptace podleli dojmu, že za oknem skutečně probíhá invaze mimozemské civilizace. Orson Welles se díky tomuto kousku stal slavným a předvedl, zatím tehdy jen posluchačům, jak silné reakce může vyvolat inscenovaná realita.

Fikce podávaná jako realita, pokud se objeví v dostatečně známém snímku, může nepřímo ovlivnit i kolektivní paměť národa. Například v Ejzenštejnově inscenovaném dokumentu *Deset dnů, které otřásly světem (Oktyabr, 1928)* je útok na Zimní palác zobrazen jako velkolepá davová akce, ačkoli se toto zobrazení zcela míjí s historickou skutečností. Film však vypadá natolik autenticky, že jsou záběry z něj citovány v různých dokumentárních filmech o Říjnové revoluci z roku 1917. Obdobná situace je i se záběry z Pražského povstání z roku 1945. Lidé mávali na pokyn režiséra, německá vlajka se pálila až ve chvíli, kdy byla připravená kamera, dívka hledí “mrtvého” vojáka, teprve až když dostane pokyn od kameramana a podobně²².

Za první filmy, které předložily za pomoci technik dokumentárního filmu divákovi děj realisticky, a tím pádem poutavěji a uvěřitelněji, můžeme považovat snímek Jima McBrida *David Holzman's Diary (David Holzman's Diary, 1967)*, *Seber prachy a zmiz (Take the Money and Run, 1969)* Woodyho Allena a již zmiňovaný *Hraje skupina Spinal Tap* Roba Reinera.

Film *David Holzman's Diary* vznikl jako reakce na tehdejší módní vlnu osobních snímků. Režisér Jim McBride připravoval pro Muzeum moderního umění brožuru o cinéma vérité, a to ho inspirovalo k parodickému filmu vysmívající se všem klišé osobních filmových deníků. Hlavní postava filmu je fiktivní postava stvořená režisérem.

²² KOLÁŘ, Jan. Rozhovor s Miloslavem Kučerou. Cinepur. 2010, 72, 1. ISSN 1213-516X, s. 38

Woody Allen využívá ve filmu *Seber prachy a zmiz* (*Take the Money and Run*, 1969) o fiktivním bankovním lupiči řadu dokumentaristických postupů, aby zesílil komický efekt. Kriminálního Virgila Starkwella, jehož hraje samotný Allen, poznáváme mimo jiné i prostřednictvím výpovědí respondentů, kteří ho měli skutečně poznat. Film pracuje s komentářem reálného hlasatele Jacskona Becka i s archivními fotografiemi. Allen navíc točil film na zpravodajskou kameru Arriflex²³.

Samostatnou kapitolou je potom subžánr falešného dokumentu v hororu, který byl pro širokou veřejnost definován snímkem Eduarda Sáncheze *Záhada Blair Witch* (*The Blair Witch Project*, 1999). Nejde však o prvotinu v tomto subžánru, o ní můžeme mluvit v souvislosti s filmem *Kanibalové* (*Cannibal Holocaust*, 1980) režiséra Ruggera Deodata, který se tváří jako dokumentární rekonstrukce vyrobená za použití autentického nalezeného materiálu. V době, kdy snímek vznikl, ještě nebylo technicky možné pracovat s virálním marketingem, takže se můžeme jenom domnívat, jaký poprask by vyvolaly “nalezené” záběry vraždění zvířat a násilnosti na zkoumaném domorodém kmeni, resp. zda by tomu dnes poučený divák vůbec uvěřil. *Kanibalové* byli z hlediska formálních postupů i obsahové výpovědi na svou dobu velmi kontroverzní, což vedlo k zákazu promítání filmu ve více než 50 zemích. Proti údajnému zabíjení zvířat měl režisér problémy se soudy a proti filmu demonstrovala řada aktivistů. Ruggero Deodato musel u soudu také vysvětlovat pohřešované herce, kteří hráli televizní štáb údajně vyvražděný během natáčení s kanibalským kmenem. Tito herci se záměrně po dokončení filmu na několik měsíců stáhli z veřejného života, aby podpořili autentičnost snímku. Jako důkaz, že nezahynuli, se museli před soud dostavit také.

U hraného filmu obecně platí, že čím více jsou hrdinové, jejich story a její zápletky uvěřitelnější, tím se snímek stává pro diváka více atraktivním. A naopak: vystupují-li herci nemotorně a nepřírozeně nebo pokud zápletky šustí papírem, diváka to “vytrhne” a autentický filmový zážitek je ztracen. Z toho důvodu se zdá být využívání dokumentárních postupů jako velmi funkční. Převládá obecný názor rozvedený v kapitole 4.1 *Vymezení pojmů*, že dokument zachycuje realitu, tudíž to, co vidí divák na plátně, se opravdu odehrálo. A zvláště v žánru hororu se tato domněnka ještě násobí. Pokud sledujeme hrůzostrašný příběh, který je založen na skutečných událostech, děs vzrůstá a emoční prožitek je mnohem silnější.

Speciálně v žánru hororu bývá klíčový rozdíl v tom, co ví postavy, a co ví divák. Ve většině případů má divák před postavami náskok. Ve filmu *Osvícení* (*Shining*, 1980) sledujeme Jacka Torrence zahraného Jackem Nicholsonem, jak jde se sekerou na svou ženu Wendy, kterou hrála Shelley Duvalová. Žena v tomto případě tuší, že jí hrozí nebezpečí, avšak diváci vědí o její hrozbě další podrobnosti. Budování napětí je zde založeno na nic netušící nebo málo tušící oběti a postupné gradaci napětí.

²³ *Seber prachy a zmiz* byla raný pseudo dokument. Nápad natočit dokument, což jsem později dotáhl k dokonalosti ve filmu *Zelig*, jsem měl už od chvíle, kdy jsem začal točit filmy. Myslel jsem si, že je to ideální způsob, jak natočit komedii, protože formát dokumentu je velice vážný, takže cokoli, co uděláte nevážného, se ihned stane legračním. A můžete tak vyprávět svůj příběh prostřednictvím smíchu. Každá část tohoto filmu se ukázala, že se jí můžete zasmát. Volný překlad z publikace *Woody Allen: A life is film*. S. 92.

Narativní strategie použitá ve snímku *Záhada Blair Witch* ale nastoluje přístup nový: publikum nemá ani nemůže mít jakýkoli náskok před hlavními postavami, takže jejich představy hrají stejnou roli jako strachy hrdinů na plátně. Jako diváci se nikdy nedostaneme do pozice, že víme více, než hrdina, protože všechno, stejně jako on, vnímáme prostřednictvím dokumentární kamery.

Použití kamery v tomto typu filmů je dalším specifickým subžánrem. Snímky jsou kompletně prezentovány jako materiál zachycený jednou z hlavních postav. Filmy tohoto typu převzaly z terminologie videoher označení “first-person horror” - horory v první osobě, což stojí za pozornost také v kontextu online sociálních sítí. Kamery se v takovýchto hororových mockumentech²⁴ dostávají do rukou “obyčejných lidí”, kteří fungují jako hlavní hrdinové i jako hlavní kameramani. Obecně se jedná o dva typy postav. Buď jde o amatérské filmaře nebo osoby, kterým se kamera dostává do rukou náhodně a najdou v této činnosti zalíbení, jak vidíme ve filmech *Paranormal Activity* (*Paranormal Activity*, 2007), *Allien Abduciton: Incident in Lake Country* (*Allien Abduciton: Incident in Lake Country*, 1998) nebo *Monstrum* (*Monstrum*, 2008). Druhou skupinu tvoří postavy profesionálů, kteří kameru běžně používají pro svou práci, a nyní s ní naráží na něco neobvyklého.

Ve většině případů jde o reportéry, zpravodajské štáby nebo studenty, jak vidíme například ve snímcích *Kanibalové*, *Deník mrtvých* (*Diary of the Dead*, 2007) nebo *REC* (2007). Na rozdíl od klasických hraných snímků zde bývá kamera záměrně nestabilní, roztřesená nebo leckdy neostrý obraz. Využívání dokumentární kamery, resp. snímání postupů, které si většina diváků spojuje s dokumentárním žánrem, pomáhá zvyšovat dojem autenticity celého díla.

S tímto souvisí práce s tzv. found footage. “Nalezený materiál”, který zbyl po zemřelých hrdinech, tvoří ve většině případů základní kámen celé zápletky. Rozdíl je pouze v tom, zda se do found footage dodává další materiál. Řada mockumentárních hororů, mezi nimi například *Paranormal Activity*, *REC* nebo *Záhada Blair Witch*, je složená výhradně z materiálů typu found footage. Z atraktivnosti jakoby nalezeného a dostatečně šokujícího materiálu těží i marketingové kampaně před uvedením do kinodistribuce.

Záhada Blair Witch za omezený rozpočet²⁵ prokázala světové kinematografii hned několik služeb najednou: vyvolala zájem o tento subžánr, dokázala, že marketingová kampaň může být důležitější než film samotný a nastavila divákům zrcadlo v tom smyslu, že ukázala přesnou představu o tom, jak si diváci sami představují autentický dokumentární film. *Záhada Blair Witch* nám připomíná, jak naše vlastní představa o tom, zda film je či není dokumentární, snadno podléhá sugesci, jak uvádí Nichols v *Úvodu do dokumentárního filmu*.

²⁴ Termín mockument a jeho synonyma charakterizují v kapitole Vymezení používaných termínů v kapitole 2.3.

²⁵ Rozpočet samotného natočení filmu je uváděn v rozmezí od 20 do 25 tisíc dolarů, rozpočet celkový se pohyboval kolem 500 tisíc dolarů. Propagační kampaň stála 20 milionů dolarů. Snímek celkově vydělal přes 248 milionů dolarů. Zdroj: imdb.com.

V recenzi v *TV Guide* pro program Sci-Fi Channel v roce 1999 hodnotí film jako *špatný, ale autentický pokus zdokumentovat příběh skutečné čarodějnice; ne jako produkt lákající diváky ke sledování smyšleného příběhu* ²⁶. Stejně jako u předchozích filmů tohoto subžánru, se zde pracuje s výpověďmi přímo do kamery, s first person metodou, s kontinuálním záznamem událostí. Na rozdíl od jiných filmů ale *Záhada Blair Witch* tyto postupy dodržuje důsledně, nestřídá found footage se zcizovacími výpověďmi, protagonisté působí zcela autenticky.

V rámci celého projektu není zcela jasné, která informace je pravdivá a která je součástí marketingu, ale řada zdrojů uvádí, že herci byli vybráni na základě castingu zkoumající jejich možnosti improvizace. Měli pouze bodový scénář a byli stejně jako jejich postavy vysláni do lesa, přičemž skutečný štáb byl o desítky metrů za nimi. Herci dostali instrukce točit všechno, a aby se identifikovali s postavami, dostávali pouze omezené množství jídla, aby jejich výkon působil co nejvíce věrohodně.

Záhada Blair Witch bývá zahrnuta jak do antologií o dokumentárním filmu tak o hraném filmu. Ačkoli měla řadu následovníků, jakými jsou například filmy *REC*, *Monstrum* nebo *Paranormal Activity*, zůstává v rámci subžánru hororového mockumentu z několika důvodů nejvýraznější. Film je vystaven velmi autenticky, detailně se pracuje s psychologií tří hlavních postav, kolem kterých se vše odehrává a s gradujícím napětím příběhu, který má reálný základ v legendě z konce 18. století. Film také poukázal na tehdy se rodící trend natáčení na malé digitální kamery, které zpřístupnily audiovizuální zaznamenání všem, kteří do té doby neměli k natáčení přístup.

Jmenujme na tomto místě několik dalších výrazných mockumentů, které nepatří do subžánru nebo nebyly nedostupné kvůli omezené lokální distribuci. Na rozdíl od výše popisovaných snímků se jedná o komedie.

V roce 1979 natočil Albert Brooks film *Real life* (*Real life*, 1979), který parodoval televizní pořad PBS *An American Family*. Hlavní protagonista se snaží přesvědčit rodinu z Phoenixu, aby s ní spolu s celým štábem mohl žít po jeden rok. V roce 2000 natočil režisér filmu *This is the Spinal Tap* Rob Reiner snímek *Nejlepší Show* (*Best in Show*, 2000), který vtípně komentuje módu domácích mazlíčků. Film je rámován pořádáním renomované psí soutěže a vypráví o přípravách pěti bizarních majitelů psích účastníků.

Režisér Werner Herzog napsal a natočil v roce 2004 mockument *Záhada jezera Loch Ness* (*Incident at Loch Ness*, 2004), který popisuje natáčení portrétu “významného režiséra” během jeho vlastního natáčení o lochnesské příšeře, která se ve snímku objeví a způsobí tragédii. Ruský film *First on the Moon* (*First on the Moon*, 2005) je falešným investigativním pátráním novináře, který přichází k tajné informaci, že Rusové stanuli na Měsíci už před Druhou světovou válkou. Falešný dokument *The Flying Scissors* (*The Flying Scissors*, 2009), který sleduje 8 účastníků národní ligy ve hře kámen - nůžky - papír natočil v roce 2009 Jonah Tulis.

²⁶ NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Vydalo Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0, s. 68

V témže roce vznikl film *Bruno* (*Bruno*, 2009) režiséra Larryho Charlese se Sachou Baron Cohenem vysmívající se módnímu průmyslu. Sacha Baron Cohen využíval dokumentaristické postupy i v jeho předchozích filmech. V rámci natáčení filmu *Borat* (*Borat*, 2006) jezdil se štábem po USA a uváděl do rozpaků náhodné kolemjdoucí, kteří mu uvěřili, že natáčí dokument pro Kazašskou televizi. Skutečná kazašská vláda proti tomuto filmu vydala oficiální protest.

Záhada Blair Witch i další zmiňované filmy v této kapitole jsou důležitými příspěvky v otázce autenticity dokumentárního filmu. Podporuje tezi, že platí obecná lidská tendence věřit záznamu domnělé reality, a to nejen na poli dokumentárního filmu a fotografie, ale i v rámci televizní tvorby. Nové televizní formáty tuto tezi, že diváci stále touží po tom být přítomni syrové realitě a nahlížet do intimních situací ostatních lidí, využívají ve formátech dokureality, a to někdy až hraničním způsobem. Touto otázkou se zabývám v kapitole 5. Na druhou stranu, žijeme v době, kdy se za účelem internetové zábavy dobrovolně vzdáváme soukromí, sledujeme videa našich sousedů na Youtube nebo se potutelně těšíme na jejich kuchyně v pořadech typu *Prostřeno*.

4.3. Vývoj a proměny dokumentárního filmu u nás

Počátek československé kinematografie je spjat právě s žánrem non-fiction, který se u nás uchytil záhy po vynálezu filmu. V roce 1898 natočil Jan Kříženecký první původní české filmy *Žofínská plovárna* (1889), *Překažené dostaveníčko* (1889), *Smích a pláč* (1889) a *Pokropený kropic* (1889), které vzbudily zájem na promítání na pražské jubilejní výstavě v pavilonu Český kinematograf. V prvních desetiletích byl dokumentární film závislý na soukromých zdrojích, dokumentární filmům se říkalo “přírodní snímky” nebo později “dotatky”.

V předválečných a válečných letech pomáhal dokumentární film posilovat národní sebevědomí a byl součástí odboje. Ve 30. i 40. letech však vznikaly především také díla avantgardní a experimentální, která dala základ tzv. české dokumentární škole, jak ji pojmenoval historik Antonín Navrátil v publikaci *Cesty k pravdě či lži* poprvé vydané v roce 1968²⁷. Jiří Lehovce natočil filmy jako *Zajatý hlas* (1939) o fungování gramofonové desky, *Miliony na dlažbách* (1939) o odpadech v hlavním městě nebo *Rytmus* (1941) o otázce vizuálního vnímání hudby. Vedle Lehovce točil avantgardní díla také Čeněk Zahradníček, především to byl hravý film *Ruce v úterý* (1935). Do významných experimentálních filmů té doby patří také *Světlo proniká tmou* (1931) Otakara Vávry.

Ve 30. letech se ve Zlíně v nově vybudovaných Filmových ateliérech v rámci firmy Baťa dalo dohromady uskupení filmařů, mezi které patřili například režiséři Elmar Klos, kameraman Alexander Hackenschmied nebo fotograf Jan Lukas. Primárně tvořili filmy a dokumenty za reklamním účelem, ale vzhledem k prostoru, který dostali, mohli i experimentovat se žánry a formou a navzájem se od sebe učit.

V roce 1933 natočil Karel Plicka poetický dokument, filmovou báseň *Zem spieva* (1933) s výraznými estetizujícími prvky, který získal silné uznání na festivalu Biennale v roce 1934. Na výsledném tvaru měl velký podíl také střihač filmu Alexander Hackenschmied.

Po roce 1948 bylo možné v rámci socialistického realismu zobrazovat svět pouze podle pravidel propagandy, tedy jednoznačně a “pravdivě” dle komunistických myšlenek. Propagandistické předfilmy, osvětové snímky a zpravodajská publicistika typu *Československého filmového týdeníku* nebo *Týdne ve filmu*, které se v padesátých letech točily, neměly tím pádem s realitou společného nic. Z této doby pochází také tendenční film *Běda tomu, skrze něhož přichází pokušení* Přemysla Freimana (1950), který měl od Státní bezpečnosti za úkol zdiskreditovat katolickou církev a Čihošťský zázrak. Československý týdeník a Týden ve filmu suplovaly televizní zpravodajství, které přišlo až s počátkem vysílání Československé televize v roce 1953 a záhy převzalo propagandistickou a tendenční

²⁷ NAVRÁTIL, A. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. Akademie múzických umění, Praha, 2002, ISBN 80-7331-909-8, s.134

rétoriku. Odvážnější pořady začaly vznikat v 60. letech, šlo například o pořady *Jizvy, jiskry, jistoty*, *Zvědavá kamera*, *Mohu do toho mluvit?* nebo *Slovo ke dni*.

V 60. letech se na půdě FAMU založené v roce 1946 zformovala tzv. Československá nová vlna. V roce 1961 vznikla *Katedra dokumentární tvorby*. Tvůrci začali o filmu přemýšlet jinak, používat nové výrazové prostředky, novou estetiku. Díky odvaze a otevřenosti vznikala díla jako *Zrcadlení* (1965) Evalda Schorma o existenciálních otázkách života a smrti s výpověďmi lékařů a pacientů v nemocnici nebo *Respice finem* (1967) o dožívajících babičkách v Orlických horách nebo sociologicky pojaté sondě *Největší přání* (1964) Jana Špáty, kdy se vydává s kamerou a mikrofonom do nejrůznějších prostředí a pokládá lidem otázky, co si v životě nejvíc přejí a co od něj očekávají.

Věra Chytilová debutovala dokumentárním filmem *Pytel blech* (1962). Sleduje v něm každodenní rutinu 16letých dívek z internátu, jejichž život je rámován prací v textilní továrně a pobytu na internátu. Dívky se vymezují vůči autoritám a hledají vlastní postoje. Dění komentuje ve voice overu jedna z hrdinek, čímž reflektuje nejen svoje okolí ale i sebe samu. Ačkoli je film inspirovaný stylem cinéma vérité, některé scény jsou přehrávány a inscenovány, což však v tomto případě vedlo ještě k větší autenticitě²⁸.

Komunistický režim změnil plány řadě tvůrců. Někteří se od původní profese odchýlili, jako třeba Radúz Činčera, který jako dokumentarista začínal. V roce 1967 zažil světový úspěch s *Kinoautomatem* (1967), kdy si diváci poprvé v historii pomocí tlačítek mohli zvolit směr, kterým se děj snímku bude odehrávat. Po ruské okupaci se věnoval spíše výstavním projektům. Milan Maryška byl za natočení kritického dokumentu *Deset bodů* vyloučen z FAMU a k filmu se vrátil až na konci 80. let. Tvůrci jako Jan Němec, Karel Vachek nebo Miroslav Janek zvolili emigraci. Drahomíra Vihanová nemohla od 70. let točit nic než dokumentární snímky. Na konci této dekády nastoupila generace výrazných filmařek, jakými jsou Helena Třeštíková, do jejíž filmografie patří třeba *Dotek světla* z roku 1979, *Dobry den*,

²⁸ Režisérka o filmu říká: Při natáčení jsem prakticky nedělala rozdíl mezi dokumentem a hraným filmem, obojí je stejně dobrodružné. Každý úzus mě dráždil, chtěla jsem dosáhnout autentického sdělení, zajímalo mě, co se sama dozvím o světě a co o něm můžu prostřednictvím filmu sdělit. skutečnost je vždycky nejsilnější inspirační zdroj, protože život si vymyslet nemůžeš, všechny jeho výkyvy, neočekávatelnosti, zákruty.

Když jsem točila *Pytel blech*, vycházela jsem ze znalosti prostředí, zajímalo mě, jak lidé žijí, co si myslí, jaké mají názory. Při natáčení šlo o to, abych navodila situaci a hrdinky mého budoucího filmu už samy převzaly iniciativu. samozřejmě jsem musela protagonisty dobře vybrat, aby strhli ostatní k akci. Byla to sázka do loterie, ale mě bavilo, že jsem nevěděla, co se stane. šlo mi o to, aby se všichni chovali podle sebe, protože kdybych jim předepisovala, co mají říkat, nedostala bych z nich pravdu a vůbec nic bych se nedozvěděla.

Každý člověk je herec, když má příležitost se projevit. nemusí být přesný, jako to chceme od profesionálních herců, ale přináší pravdu svého života. Proto jsem holky i vychovatelky v internátu provokovala, aby se vyjadřovaly spontánně, podle svého. Dialogy byly improvizované, nevěděla jsem, co budou postavy říkat. Ale díky tomu působí film přirozeně. Na nehercích vždycky oceňuju ochotu jít do toho, mluvit spatra, sdělovat svoje názory otevřeně. ti lidé nikdy před tím na kameru nehráli, takže kameraman musel jenom citlivě a rychle zachycovat situace a zlomky událostí, které se před ním odehrávaly. Zdroj: PORYBNÁ, T., ZAJÍCOVÁ, H. Základy dokumentárního filmu. Jeden svět na školách, Praha, 2012.

můžeme dál z roku 1980 nebo později sága *Manželské etudy*, Olga Sommerová, která je autorkou například *S tebou, táto* z roku 1981, *Jednotřídka* z téhož roku nebo později *O čem sní muži* a *O čem sní ženy* z roku 1999, Hana Pinkavová s filmy *Já tomu říkám nedrcat se o nebesa* z roku 1978 nebo *Hola, děcka, kde jste?* z roku 1981, která se věnovala z větší části sociální tematice. V této době začal točit také Fero Fenič, který natočil mimo jiné film *Človečina* z roku 1974, *Labutí pout'* z roku 1975 nebo *Diadém* z roku 1978, a jenž následně v 90. letech proslul televizními portréty *GEN*.

Dokumentarista Vladislav Kvasnička se od 80. let zabýval protesty mladé generace prostřednictvím subkultur rockové hudby a punku. Ve filmu *..Aby si lidi všimli* (1988) mapuje československou punkovou scénu prořatou drogovou problematikou v tehdejším unaveném totalitním režimu. Pavel Koutecký uplatnil hravost a kreativitu ve filmech o vědcích, například ve snímku *Etudy pro elektronový mikroskop* z roku 1988.

Po roce 1989 se rozpadl do té doby centralizovaný distribuční systém, přestal se vyrábět *Československý filmový týdeník*, zanikl také *Krátký film* a podporu výroby dokumentárních filmů převzala *Česká televize*, která se od roku 1993 ustanovuje jako televize veřejné služby. Vznikají také nezávislé producentské společnosti, například *FEBIO*, *Film a sociologie*, *Pragafilm* a jiné. Po revoluci přinesla vlna filmařů nová témata, odtabuizovala ta stará a vybírala si složitější výrazové postupy. Roman Vávra v roce 1994 točí dokument *Hrobník* o partě sekáčů potírající plevel bolševik, Theodora Remundová na sebe upozornila mimo jiné emotivním snímkem o zdánlivě všedních rodinných vztazích *Ničeho nelituji* z roku 2003. Marek Najbrt se od *Kinetické encyklopedie všehomíra* z roku 1998 posunul především k hraným filmům a televizním či online seriálům. Judita Křížová nebo Andrea Majstorovičová se věnují především televizním dokumentům.

Kolem roku 2000 vykročil dokumentární film z televizní obrazovky a začal se stále častěji objevovat v kinodistribuci nejen jako součást festivalových přehlídek, ale i jako samostatný program. Tento trend velkých pláten probíhal v podobném čase po celém světě. V roce 2004 například americký dokumentarista Michael Moore získal nejvyšší filmové ocenění, *Zlatou palmu* na filmovém festivalu v Cannes, za svůj snímek *Fahrenheit 9/11* (2004). Bylo to od ocenění *Světa ticha* (*Le monde du silence*, 1956) Jacquesa Costeaua v roce 1956 poprvé, co porota v Cannes udělila tuto cenu dokumentu. Nastupující generace u nás jako Jan Gogola, Erika Hníková, Vít Janeček, Martin Mareček, Linda Jablonská nebo Filip Remunda s Vítem Klusákem proměnila chápání dokumentárního filmu. Ten získal na provokativnosti, změnila se optika i tradiční postupy. Těmto tvůrcům se také přezdívá "Generace Jihlava" díky spjatosti s *Mezinárodním festivalem dokumentárních filmů v Jihlavě*, který byl založen v roce 1997. Výše zmínění tvůrci se na něm etablovali a diváci si zvykli chodit na jejich filmy do kina. O Generaci Jihlava se podrobněji zmiňují v následující kapitole. Tito tvůrci "promýšleli realitu filmem", což je motto i jihlavského festivalu, zároveň začali s realitou pracovat volněji než předchozí generace filmařů. Tento trend ještě zesílil u jejich mladších kolegů, například u Martina Duška, Lukáše Kokeše, Petra Hátleho nebo Jana Foukala, kteří hranice mezi dokumentárním a hraným filmem přestali respektovat úplně.

4.3.1. České hrané filmy využívající dokumentární postupy

V kapitole 4.2.1 o využívání metod dokumentárního filmu ve fikčních snímcích byl uveden příklad filmu *This is the Spinal Tap*, tedy fiktivního hudebního dokumentu. Několik takových vzniklo i v českých podmínkách.

Trilogie Petra Zelenky hudebně mystifikačních snímků začala televizním filmem *Visací zámek 1982 - 2007* (1993) s přesahem do tehdejší budoucnosti o partě přátel z ČVUT, kteří se stali průkopníky české hudební anarchie a poté i klasiky, které obdivovali fanoušci až v Japonsku. O tři roky později točí Zelenka další hudební film *Mňága Happyend* (1996). V něm se rozvíjí fiktivní příběh uměle složené kapely, kterou dají dohromady lační hudební producenti, aby naplnili fanouškovský hlad po autentické skupině v divoké porevoluční době v bývalém komunistickém státu. Kapela složená zejména z amatérů si postupně buduje renomé a slávu, kterou zastaví až fúze fiktivní producentské společnosti BMG s ovocnářským koncernem. Členové skupiny se vzbouří, osvobodí se a začnou tvořit znovu úplně od píky. Posledním kusem trilogie je *Rok d'ábla* (2002), v němž vystupuje Jaromír Nohavica, Karel Plíhal a skupina Čechomor. Film si pohrává s hranými pasážemi, které rekonstruují skutečné situace, archivními materiály a alegorickou story linkou s tematikou alkoholické abstinence.

Zelenkovy metadokumenty ²⁹ nebyly prvními zástupci tohoto žánru u nás. V roce 1988 dostal Jan Svěrák studentského Oskara *Americké filmové akademie* za absolventský film, 20minutový mystifikační dokument *Ropáci* (1988) o novém živočišném druhu tzv. ropáka bahnomilného, který žije v severních Čechách, živí se uhlím a má rád výfukové zplodiny.

Vedle těchto nejvýraznějších snímků žánru se objevuje několik dalších pokusů, například televizní film *Kandidáti* (2010) Alexandra Vojty o přípravě ideálního politického kandidáta nebo krátký mystifikační dokument *Návrat do Adriaportu* Adély Babanové (2013) o inženýru Karlu Žlábkovi, který vymyslel v 60. letech projekt několikasetkilometrového tunelu na Jadran. Ten by sloužil k transportu zboží, a Čechoslovákům zajistil přístup k moři. Z vytěženého materiálu se postavil ostrov, který však soudruzi v čele s prezidentem Husákem brzy zneprístupnili, stejně jako se uzavřely vody nad celým projektem. Film byl uveden v roce 2013 na festivalu v Karlových Varech.

Zvláštním příkladem přesahujícím tuto kategorii je film *Český sen* (2004) režisérů Víta Klusáka a Filipa Remundy. Jedná se o dokumentární film s prvky mystifikačního dokumentu, někdy nazývaný “první česká filmová reality show”, kde je sice použito řady fiktivních postupů, avšak ne v rovině formální. Více se tomuto filmu věnuji v kapitole 6.4.

²⁹ Termín metadokument a jeho synonyma charakterizují ve Slovníčku pojmů v kapitole 2.3.

5. DOKUMENTÁRNÍ FILM VE VZTAHU K TELEVIZI

Prostupování a tzv. crossování žánrů je patrné také v televizní tvorbě v rámci původní tvorby. Tato problematika by si zasloužila rozsáhlejší zpracování, zejména díky tomu, že tento trend má sílící tendenci a dělat pro televizi už není “ostuda”, jak tomu u nás i na Slovensku bylo ještě před deseti lety. Televizní formáty mají oproti klasickému filmu mnohé výhody. Variabilnější stopáž a především různorodost formátů a žánrů, které nejen že je možné všelijak “crossovat”, ale je to naopak v rámci divácké atraktivity žádoucí³⁰.

Některé televizní seriály využívaly, stejně jako celovečerní filmy zmiňované v kapitole 4.2.1, dokumentaristické postupy. Ať už jde o komediální seriál *Kancl (The Office)*, často klasifikovaný jako sitcom, který vypadal, jako by byl natáčen na jedinou kameru, a vznikal tak dojem docusoapu. Nebo kriminální seriál *Poldové (The Cops)* v produkci BBC, na nějž dohlížel producent Tony Garnett proslulý prolamováním konvencí televizního realismu, forem a žánrů. Scény ze seriálu *Poldové (The Cops)* se natáčely na jedinou kameru, často ruční, a ta se pohybovala spolu s policisty po chodbách domů i ulicích, takže vznikal dojem realistické nepřipravené akce, která probíhá v reálném čase.

Tony Garnett, podobně jako Jan Gogola ml., polemizuje s pravdivostí televize: *Televize by podle mého měla být zatraceně skvělým cirkusem se spoustou čísel. Před mnoha lety, když jsme se v BBC sami sebe ptali, jaká by měla být naše funkce a naše role, tak jsem tvrdil, že naší prací je říkat pravdu. Ne Pravdu, protože jenom Bůh, pokud existuje, zná Pravdu, ale naší prací by mělo být říkat naši pravdu, být svědky, ať už prostřednictvím situační komedie, zpravodajského, anebo dramatického pořadu. To je to, co od nás publikum očekává. Nicméně moje pravda pravda - anebo pravda kohokoli - je částečná, omezená, takže potřebujeme celou paletu pravd v televizi zároveň³¹.*

Pojetí skutečnosti v televizních dokumentárních žánrech je oproti filmu složitější v tom, že zde hraje roli faktografičnost a sociální odpovědnost. Faktografické pořady souvisí se závazkem veřejnoprávních televizí naplňovat funkci veřejné služby a šířit informace o aktuálních událostech, nejrůznějších podobách a způsobech života lidí, ale také mimo jiné poskytovat reflexi společnosti i národa.

³⁰ Teoretici žánru se speciálně zajímají o pořady, které překračují žánrové hranice - považují je za cennější a zajímavější, protože přitahují pozornost ke konvenčním pravidlům televizních žánrů tím, že je narušují anebo stírají hranice mezi nimi. Pořady, které se nacházejí pevně v rámci určitého žánru, bývají nahlíženy jako příliš konvenční, a tedy méně významné. Všechna díla jsou nicméně do určité míry součástí nějakého žánru, často několika různých zároveň. ORLEBAR, J.: *Kniha o televizi*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2012, 1. vydání, 228 stran, ISBN 978-80-7331-246-6, s. 42

³¹ Tamtéž, s. 45

Ideálním typem takového dokumentu se zdá být observační dokument, který sleduje každodenní životy jedinců nebo skupiny lidí a dělá to zdánlivě objektivně. Mezi slavné observační dokumenty patří snímek *The Family (Rodina, 1973)* režiséra Paula Watsona. Tento přístup se v prostředí televizních show proměnil v licencovaných pořadech typu *Big Brother* nebo *Výměna manželek (Wife Swap)*, kde o čisté observaci nemůže být řeč a jednotlivé díly jsou často pečlivě scenáristicky připraveny.

Vedle observačního dokumentu považovaného za objektivní stojí autorský dokument, jehož snahou není pozorovat nezaujatě a nesoudit, ale naopak prezentovat jasný názor autora - režiséra. Zmíněný autorský dokument Michaela Moora *Fahrenheit 9/11* kontroverzně zkoumá USA po útocích na věže Světového obchodního centra, Morgan Spurlock proslul svým snímkem *Super Size Me* (2004), kdy se rozhodl udělat experiment sám na sobě a jeden měsíc konzumovat pouze jídlo z McDonald's. Podobný přístup u nás vyzkoušel Ivo Bystřičan v televizním filmu *Mých posledních 150 000 cigaret* (2014) a na základě vlastního odhodlání přestat kouřit zkoumal mechanismy tabákového průmyslu. O českém autorském dokumentu, reprezentovaném tzv. Vachkovskou školou, se více zmiňuji v kapitole 6.3. a 6.3.1.

5.1. Reality TV: Televizní dokumentární hybridy a cross formáty

Před rokem 2000 bylo nejen výjimečné, že by byl dokumentární film promítán na velkém plátně, ale v televizi v té době nebylo běžné, že by se žánry mezi sebou jakkoli míchaly. Pojmy dokument, dokumentární přístup a hraná tvorba byly jednoznačně rozlišovány. Jak uvádí teoretik Milan Kruml v textovém dokumentu *Základy dokumentárního filmu* vydané při festivalu *Jeden svět* ³², změna začala na konci 90. let, kdy se spojily dva trendy, a sice nedostatek nových programových formátů a současně i krize hrané tvorby, která se tematicky vyčerpala. Výsledkem je žánr reality TV, který je sice vyráběn s cílem zprostředkovat a dokumentovat skutečnost, nicméně k tomu často využívá řadu prvků typických pro hranou tvorbu či minimálně zábavné pořady ³³, čímž vznikají televizní hybridy.

5.1.1. Docureality

Navzdory svému názvu je cílem docureality být více zábavný než dokumentární žánr ³⁴. Používá techniky a styl, které většinou patří do oblasti dokumentu, ačkoli tu často dochází k míchání a tzv. cross žánrům, viz dále. S “realitou” je tu pracováno tak, aby výsledný tvar co nejvíce naplňoval divácká očekávání. Často se natáčí s použitím více kamer, aby bylo možné zachytit zábavné a zajímavé události a následně z nich byla vytvořena příběhová linka. Štáb někdy do natáčení zasahuje, aby vyprávění udával směr. Stříh je často podřízen tomu, aby se vybíraly co nejpikantnější záběry a účinkující jsou vybíráni s ohledem na potenciál atraktivního výsledku ³⁵.

V pořadech tohoto typu provádějí aktéři své denní osobní nebo pracovní aktivity na reálných místech a v reálném čase. A diváci, ale i tvůrčí štáb jsou do značné míry jejich pasivními pozorovateli.

Reality show má několik podkategorií. Ve formátech označovaných jako *Special Living Enviroment Formats* jde o určitou míru manipulace a utváření vlastního prostředí. Cast

³² PORYBNÁ, T., ZAJÍCOVÁ, H. *Základy dokumentárního filmu. Jeden svět na školách*, Praha, 2012.

³³ Reality TV Milan Kruml definuje jako skupinu formátů, definovanou nejčastěji jako žánr televizních programů založený na zachycení ve scénáři předem nepopsaných dramatických či humorných situací, dokumentující aktuální události, jehož hlavními protagonisty jsou skuteční lidé namísto profesionálních herců. Pojem reality television se používá běžně až od roku 2000, i když existuje v televizi od doby jejího vzniku, neřadí se do něj dokumenty, zpravodajství a sport.

³⁴ V některých pramenech se žánr docureality označuje jako “reality show”.

³⁵ Americký producent Michael Hirschorn považuje emocionální pravdivost, která je obsažena v těch nejlepších reality show za něco stejně tak hodnotného, co nalézáme v dramatických dílech nebo v dokumentech. ORLEBAR, J.: *Kniha o televizi*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2012, 1. vydání, 228 stran, ISBN 978-80-7331-246-6, s. 93

pořadu je umístěn do uměle vytvořeného prostředí, které má však silný vztah k realitě. Divák sleduje, jak se aktéři s touto situací dokáží vyrovnat. Jedním z prvních pořadů tohoto typu byl formát *The Real World*, který poprvé vysílala MTV v roce 1992. Německá veřejnoprávní televize ARD umístila průměrnou rodinu na statek do Švarevaldu, ale do podmínek, které panovaly v roce 1900. V České televizi vznikl obdobný pořad *Dovolená v protektorátu* v Tvůrčí skupině Lenky Polákové, který bodoval na festivalu televizních formátů v Berlíně. V roce 2017 se točí pokračování *Dovolená ve starých časech*, kdy účastníci žijí a pracují dva měsíce v podmínkách před průmyslovou revolucí.

Formáty označované jako *Professional Activities* stojí na atraktivitě některých povolání. Často se vybírají profese, které jsou spojeny s dramatickými situacemi, tedy záchranáři, policisté, hasiči, lékaři. Nejdéle běžící pořad v dějinách televize je americká reality *COPS* (od roku 1989), která sleduje práci skutečných policistů a to bez komentáře, bez názorů expertů, bez zaujímání stanoviska. U nás se podobný typ pořadu zatím nepodařilo prosadit, ačkoli byl několikrát na tzv. pitchingu České televize nabízen. Konkrétní nabídka vždy ztroskotala na malé míře vizuální atraktivity teaseru.

Vyřazovací soutěže neboli *Game show* pracují se skutečnými osobami vybranými na základě castingu. Ty se ocitají ve zcela uměle vytvořených situacích, které nemají s reálným světem téměř nic společného. Vedle kontejnerových realit typu *Big Brother* sem patří také pořady typu *Kdo přežije*, jejichž českou mutaci uvedla v roce 2016 televize NOVA pod názvem *Trosečník* (2016).

Make over a *Renovation show* jsou založeny na změně. Účastníci prostřednictvím pořadu mění něčí vizáž nebo životní prostor a atmosféra pořadů je většinou pozitivní. U nás se podobnými pořady zabývá především Prima, například v pořadu *Jak se staví sen* (od roku 2010).

5.1.2. Případová studie 1: Docureality Zlatá mládež

Vzhledem k tomu, že se jednotlivé kategorie a jejich podkategorie stále míchají, je těžké určit, kam zařadit reality show *Zlatá mládež* realizovanou v letech 2014 a 2017 v České televizi. Podstata projektu je snadná: Pětice hlavních aktérů pocházejících z “lepší společnosti”, resp. pětice rozmazlených mladých lidí zvyklých na život ve městě je konfrontována se “skutečným” životem a “opravdovou” tvrdou prací. Pořad je inspirován formátem britské BBC *Blood, Sweat and Takeaways* (2008-2009), kdy šest mladých Britů odjelo do zemí třetího světa zkusit si, v jakých podmínkách vznikají jejich oblíbené potraviny nebo produkty.

Jeremy Orlebar v *Knize o televizi* upozorňuje, že *reality show usilují o určitý druh realismu tím, že ukazují, jak se účastníci snaží udržovat povrchovou fasádu postavy, kterou chtějí být, přitom se však zároveň odhaluje i část jejich autentického “já”... Klíčové okamžiky jednotlivých reality show jsou ty, kdy účastníkům spadne jejich hraná maska... Nejzajímavější*

účastníci jsou ti, kteří se snaží vypadat jako výrazná osobnost a mají zajímavý charakter, ale publikum na druhou stranu touží vidět, jak klesnou mezi obyčejné postavy, čímž se znovu přiblíží publiku ³⁶.

Což souvisí s castingem, který je u těchto typů pořadů klíčový. Dobrý casting může celý pořad “udělat” a bývá na něm postavena i značná část promotion. Zlatá mládež je toho příkladem. V první sérii ³⁷ byl ze všech pěti aktérů nejvýraznější Renato Salermo, ne příliš úspěšný zpěvák, který se považuje za celebritu, natáčí bizarní videoklipy, fotografuje se v umělých pózách, přispívá do časopisu LUI zaměřeného na gay čtenáře a živí se jako prodavač v luxusním butiku. Jeho vtipné poznámky, neskrývaná homosexualita a uvolněný postoj vyvolaly řadu skvělých situací, díky kterému se pořad dostal i do jiných médií. Renato měl také silné “spoluhrače”, věčně nafrněnou Yeni, studentku a modelku vietnamského původu, Nicolu s umělými vlasy a také mužské zástupce, syna bohatých rodičů s politickými ambicemi Michala a vycházející hereckou hvězdu s drogovým pozadím Jiřího. Celý cast se tedy přirozeně rozdělil na “princezny” a “drsňáky”, s tím, že Renato přebíhal podle toho, jak to zrovna vyžadovala situace a jak se mu to víc hodilo.

Druhá řada zásadní roli castingu potvrdila. Tvůrci pořadu se rozhodli pátrat mimo jiné i na sociální síti Instagram a Youtube, která je živnou půdou pro tyto typy povrchních mladých lidí zakládajících si na vlastní sebe prezentaci. Z prostředí Youtube vzešel člověk, který si nechá říkat Mike Je Pán a je v rámci komunity youtuberů slavný díky videím utahujících si z městské policie. Řadu fanoušků na internetu má také rapperka Šarlota, která staví svůj vzhled nad kvalitu svých vystoupení. Z kontroverzního prostředí striptýzového klubu pochází Klára, která si uvědomuje finanční výhody svého povolání a kvůli němu podstoupila i řadu plastických operací. Petr zdědil jmění po rodičích, žije s babičkou a vyžívá se v konzumaci luxusních importovaných vod. Tuto čtveřici nebylo kým doplnit, dlouho se hledala náhrada za Renata, až tvůrci přistoupili na to, že Renata jako postavu zopakují a jeho návrat motivují tím, že se v první řadě z prožitých situací nepoučil a jde si udělat “reparát”.

První řada byla tematicky vytyčená problémy a tématy, které se dotýkají jak přímo aktérů, tak i v obecné rovině obyvatel České republiky, čímž vznikl potřebný přesah pro veřejnoprávní médium. V prvním díle byli účastníci konfrontováni s českým sklonem k xenofobii a odjeli na týden bydlet a pracovat do sociálně vyloučené lokality Chanova na Mostecku. Druhý díl se zabýval českou zálibou v konzumaci masných výrobků a aktérům ukázal, co obnáší průmyslová porážka a zpracování zvířat. Třetí díl měl hrdiny připravit na extrémní situaci prostřednictvím kurzu přežití a připomněl, co všechno bylo součástí vojenské služby. Antipatie k venkovu se řešila v dalším díle, kdy byli “Pražáci” odvezeni na sedm dní do rumunského Banátu, aby zakusili návrat k venkovským kořenům. Poslední díl pracoval se vztahem ke stáří a smrti. Zlatá mládež pečovala o seniory v domově důchodců u Heřmanova Městce, kde jsou často umístováni staří lidé z Prahy.

³⁶ ORLEBAR, J.: Kniha o televizi. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2012, 1. vydání, 228 stran, ISBN 978-80-7331-246-6, s. 96

³⁷ <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10718483769-zlata-mladez>

Druhá série pracuje více s tématy, která se dotýkají přímo aktérů a obsahuje dva zahraniční dvoudíly. V úvodním expozičním díle jsou aktéři konfrontováni s životem na ulici a množstvím odpadu, který každý z nich vyprodukuje. Druhý a třetí díl řeší otázku outsourcingu výroby věcí, bez kterých si nedokážeme představit život; hrdinové nejprve zjišťují, kolik jejich věcí pochází ze zemí třetího světa, následně jdou na exkurzi do českých výroben obuvi, aby pak odjeli do indického města Agra, kde se boty vyrábí na zemi za nepředstavitelných podmínek a v provozovnách, kde často pracují i děti. Čtvrtý díl se zabývá otázkou jídla, soběstačnosti, dovozu potravin a podmínek, za jakých se potraviny vyrábí. Poslední dvoudíl se věnuje tematice uprchlíků. Účastníci se jedou podívat do Ghany do největšího uprchlického tábora na světě, aby lépe porozuměli lidem, kteří se rozhodli vyrazit na dlouhou a nejistou cestu³⁸.

Všechny, situace a prostředí, do kterých se aktéři dostávají, jsou předem připraveny a nachystány podle scénáře. Jsou načrtnuty linky, jakými se mohou vztahy mezi aktéry ubírat. Jaké jsou další fiktivní či dramatizační prvky? Tvůrci pořadu, scenárista a pozdější kreativní producent Dušan Mulíček a režisér Richard Komárek uvádějí, že *největší míra fikce je asi casting. Vzpomínám si na kritiku docusoap Eriky Hníkové Navždy svoji (sledování svatebních příprav třech párů) od Kamila Fily, který jí vyčítal, že to není vzorek české společnosti, že to jsou extrémní příklady párů. Stejná výtka by mohla být směřována na nás. Toto není vzorek pražské mládeže, ani dokonce vzorek zlaté mládeže. Jde o jakousi karikaturu, nadsazený výběr zlaté mládeže. Jenomže tento formát potřebuje jistou míru nadsázky a vyhraněnosti. Další oblast, která se nerovná realitě je výběr lokací. My bychom mohli vybrat jiná místa, kde se žije méně extrémně. Mohli bychom je místo Chánova zavést třeba do Brna na Cejl. Ale to by nebylo tolik mimořádné. Tuto určitou míru fikce nebo přehánění ale reality show vyžaduje. Dokonce by se to dalo označit jako manipulace, avšak pouze v těchto konkrétních věcech. Ne ale v celkovém vyznění. Cílem je pojmenovat nějaké předsudky, nějaké stereotypy a překročit určitou hranici. A v tom jsme dokázali být hodně pravdiví a opravdoví.*

Tvůrci se shodují, že pro pozitivní výsledek je jistá forma přetváření reality a fikce nutná, aby byl formát funkční a úspěšný. Na druhou stranu však dílo musí působit autenticky a přirozeně, aby nebyl vytvářený manipulativní obraz příliš zjevný.

Celý rozhovor s tvůrci je uveden na straně 122 a názorově se shoduje s Jeremy Orlebarem, který tvrdí, že *to, že se v televizních programových schématech vyskytují různorodé formy reality show, často zkombinované s žánrovými prvky dramatických pořadů a jiných, lehčích forem zábavy, svědčí o stále trvající poptávce po nových žánrových kombinacích a nových formátech, které mají přinést televiznímu publiku něco nového, co by jej zaujalo. Jejich*

³⁸ V době dokončování disertační práce byla druhá řada Zlaté mládeže teprve ve výrobě, některé detaily se tedy mohou lišit od konečného výsledku.

nasazování v programových schématech ale také poukazuje na kulturní zájem o stále častější stírání hranice mezi autentičností a hraním ³⁹.

5.1.3. Docudrama

Na pomezí mezi reality a fiction stojí *Docudrama*, v některé literatuře nazývané také *hraný dokument*. Hraný televizní dokument nebo docudrama znovu vypráví události s cílem je rekonstruovat, interpretovat nebo pochopit. Hlavní postavy a klíčová místa v příběhu jsou divákům většinou známy předem, úvodní titulky objasňují, že jde o film založený na skutečných událostech. V některých případech jsou docudramata kompletně hraná, jindy jsou hrané scény střídány s výpověďmi současných pamětníků nebo odborníků. V západní Evropě je tento formát velice populární a například britský hraný dokument si zakládá na pečlivé investigativní žurnalistice.

V této seriózní kategorii se však objevují i nové postupy, jakými je například fiktivní docudrama *Vídeňský zázrak* (2010), ve kterém Rakousko vyhraje mistrovství Evropy ve fotbale. Za zcela hrané docudrama České televize je možné považovat film Jana Bušty *Televise bude* (2014) o zahájení československého televizního vysílání, za částečně hraný dokument pak třeba snímek Rudolfa Chudoby *Osud jménem Tugendhat* (2012).

5.1.4. Docusoap

Oblíbeným formátem s řadou dalších variací je *Docusoap*. V náročnější variantě docusoap je vybráno několik hlavních protagonistů v určitém prostředí, jejichž životy bude štáb sledovat. Jednotlivé příběhy jsou pak spojeny stříhem, propojeny komentářem a grafickou interpunkcí. Už před natáčením a poté v jeho průběhu se hledají silné příběhy, na kterých lze docusoap stavět. Aby udržely pozornost diváků, hlavní pozornost není koncentrovaná na téma, jako to je u faktografických televizních dokumentů, ale na hrdiny.

Docusoap BBC s názvem *Driving School* (1997) byl strukturován podle vyprávěcích postupů z hraných televizních pořadů a zachycoval bizarní nebo výstřední postavy, které byly uváděny do dramatických okamžiků autoškoly. Pořad byl promován jako “drama ze života”, ačkoli se ukázalo, že řada situací byla předem napsána a připravena.

Od čisté docusoap, kde je scenáristický zásah malý nebo zamlčený, je krok k “částečně scripted docusoap”, tedy docusoap s částečným scénářem. Či pak “zcela scripted docusoap”, kde sice situace odpovídají realitě, ale jsou kvůli zjednodušení natáčení sehrány herci.

³⁹ ORLEBAR, J.: *Kniha o televizi*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2012, 1. vydání, 228 stran, ISBN 978-80-7331-246-6, s. 97

Příkladem takového pořadu je německý *X-Diaries* (2015), věnovaný chování německých turistů na Mallorce.

5.1.5. Případová studie 2: Docusoap Ptáčata

V roce 2017 jsem se podílela na natáčení třetí řady docusoap České televize *Ptáčata*, která už od první třídy časově zachycuje sociálně vyloučené děti. Impulzem pro natáčení bylo v roce 2008 petice rodičů “bílých” dětí, aby s nimi do třídy nechodily děti romského či východoevropského původu. V Brně na jedné základní škole tak vznikla třída 1.B složená jen z těchto zdánlivých outsiderů. Autorka námětu Kamila Zlatušková se rozhodla, že o “béčku” začne točit docusoap. Z prvňáčků postupně vyrostly silné osobnosti, které se musejí potýkat s řadou překážek, jaké přináší život v sociálně vyloučené lokalitě. První řada byla v roce 2011 nominována na cenu *European Civis Media Prize*.

V témže roce vznikla druhá řada, která zachycovala vývoj od 3. - 6. třídy. Ohledně vzniku projektu z hlediska žánru říká autorka: *My jsme začínali stejně jako Nova se svým docusoap Zlatí hoši, který měl podtitul Příběhy bez scénáře, což mě dost rozesmálo. Nemůžete jen tak někde postavit kameru a točit, a ono to pak bude super zajímavé. Naopak musíte téma podchytit, pojmenovat, pracovat s ním. Takže pro mě je docusoap symbióza časosběrného dokumentu v seriálové podobě, tím že využíváme některé prvky reality show. Ne ty bulvární, známé z kontejnerových reality show jako Big Brother, ale spíše jistou akčnost, která pomáhá posunovat děj*⁴⁰.

V roce 2017 se točí třetí série. Hlavním protagonistům je 15 let a díky časosběrnému způsobu snímání jde vidět, jak se naplnily předpoklady založené často na stereotypch. Váša pocházející z Ukrajiny například složil zkoušky na sportovní gymnázium a pravidelně se účastní mistrovství ČR v atletice. Patrik, kterému pan učitel z druhého stupně předpovídal život na okraji společnosti, se s rodiči přestěhoval do Londýna a zažívá tam multikulturní život na zcela jiné úrovni. David z hudební rodiny nastoupil na konzervatoř. Většina ostatních spolužáků se dostala na různá učiliště, Jana se chce vyučit prodavačkou, Alenka s Růženkou jdou na kadeřnici, Klaudie na obchodní akademii.

Natáčení třetí série, kdy s aktéry cloumá puberta, je nesmírně náročný proces a ne vždy je natáčení vůbec možné. Často se stává, že aktéři přislíbí natáčení, ale následující den nekomunikují, nezvedají telefony, zapírají se, nebo se vymlouvají, že “nemají čas”. Žádné situace nejsou předem skriptovány ani zinscenovány, jelikož to by z povahy účastníků ani

⁴⁰ Dále pokračuje: *Ideální by bylo mít kamery všude po co největší část dne, ale na to jsme neměli prostředky. Navíc v našem případě mělo jít o veřejnoprávní docusoap s podstatným tématem, které ve společnosti nějakým způsobem rezonuje. Takže jsme zvolili formu, kdy jsou děti pomocí záběrů z malých digitálních kamer spoluautory, máme dokumentární vyprávění obohacené trochu nezvykle komentářem, který diváka trochu vede. Utváříme tak příběh, který se přelévá z dílu do dílu a popichuje seriálově divákovu zvědavost, aby se díval dál. Zdroj: <http://www.romea.cz/cz/zpravy/ptacata-jsou-acka-nad-docu-soap-o-romske-tride-s-jeho-spolureziserkou-zlatuskovou>*

nebylo možné. Některé situace jsou však připraveny. Například Janička, která byla jako malá adoptována, si přes facebook našla svoji biologickou sestru a začala si s ní dopisovat. Sestra, je jí vizuálně velice podobná, žije v “bílé” rodině a chystá se studovat vysokou školu. Janička se naopak potýká s dospíváním a hledáním vlastní identity, proto jí štáb jako překvapení k 15. narozeninám připravil setkání se sestrou a jejím přítelem, které proběhlo v jejím oblíbeném podniku KFC, kam s kamarády běžně chodí.

Aktéři se tedy chovají před kamerou vždy autenticky, avšak jsou někdy vkládáni do předem orámovaných situací. Podobně se za Patrikem v Londýně vydávají jeho bývalí spolužáci Váňa a Janička, aby zjistili, jaké to je žít opravdu v multikulturním prostředí a na vlastní kůži zkoumají otázku islámských imigrantů. Díky jejich bezprostřednosti zjišťujeme zajímavé aspekty života ve Velké Británii, ačkoli za obvyklých okolností by si Janička s Váňou podobný výlet nikdy nemohli dovolit, ani by je to snad nenapadlo. Docusoap tím však dostává další atraktivní rozměr a navíc poskytuje dospívajícím aktérům cennou zpětnou vazbu. Jak uvádí Kamila Zlatušková v jednom z rozhovorů, *seriál je svým způsobem i forma sociálního experimentu, motivy jednotlivých dílů vybíráme my, nicméně veškeré reakce, plynutí scén i dalších situací, to vše je pochopitelně autentické. Jinak by to ani nemělo smysl a mohli bychom rovnou dělat hraný seriál, který by pak většina diváků odpískala jako nevěrohodný* ⁴¹.

Na třetí řadě Ptáčat je velmi patrné, jak je u tohoto observačního a časosběrného způsobu natáčení důležité mít s aktéry důvěrný a úzký kontakt. Facebookové a instagramové profily “ptáčatových” hrdinů naznačují, jak pestrý a pro “normálního dospělého” diváka pozoruhodný život vedou, avšak bez neustálé přítomnosti kamery takové překvapující nebo šokující informace není v silách štábu zachytit. Jeden problémový aspekt tvoří jejich sociální situace, aktéři se odmítají vůbec bavit s kýmkoli cizím. Druhý je fakt, že jim je 15 let, což je věk, kdy se odmítají natáčet nebo zveřejňovat o sobě jakékoli informace i teenageři ze střední třídy.

⁴¹ Zdroj: <https://www.veverusak.cz/cz/clanky/rozhovor-s-reziserkou-ptacat>

6. SOUČASNÝ STAV ŘEŠENÉ PROBLEMATIKY

Současným stavem rozumím situaci v dokumentárním filmu od roku 2000 u nás. Žánr prošel od revoluce několika etapami v závislosti na strukturách organizačních i obecnějších uměleckých trendech v kontextu evropské tvorby. Zároveň se zde odráží i slovenská tvorba, protože filmy s českou majoritní účastí často vznikají v režii slovenských režisérů a nebo za podpory slovenské koprodukce.

6.1. Institucionální rámec a možnosti podpory dokumentárního filmu

Pro český dokumentární film se na počátku 90. let kvůli zániku monopolu klíčových institucí a rušení předfilmů, které často představovaly právě dokumentární filmy, stala zásadním partnerem *Česká televize* a spolupracovat s ní bylo klíčové pro většinu tvůrců i nově vzniklých společností jako byly *Febio Fera Feniče*, *Originální videojournal*, *K2* nebo *Film a sociologie*. Vůči dominantnímu dramaturgickému postavení České televize se vedle televize HBO v roce 2001 profilovala *Burza námětů* vzniklá pod záštitou *Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava* a s náměty pracovala více v kontextu evropské tvorby. O rok později se zřídila česká kancelář evropského programu *MEDIA*. Na jihlavský festival je navázán také *Institut dokumentárního filmu*, který se později v roce 2012 osamostatnil. Ten má prostřednictvím svých dílčích projektů *Ex Oriente Film*, *East European Fórum*, *Dok.Incubator* a *East Silver* za cíl podporovat dokumentární filmy ve všech fázích výroby od financování, dramaturgickou a literární přípravu, až po propagaci nebo distribuci.

Role České televize se ve vztahu k dokumentárnímu filmu v posledních letech též proměnila. Příchodem generálního ředitele Petra Dvořáka v roce 2012 nastaly organizační i koncepční změny, které přinesly větší otevřenost vůči novým formátům a přístupům⁴². Jednou z klíčových příčin bylo zavedení systému kreativních producentů. Ze 17 stávajících Tvůrčích producentů skupin (stav k srpnu roku 2017) se dokumentárním filmem zabývá přímo 5 kreativních producentů a producentek: Martina Šantavá (TPS společenské publicistiky a dokumentaristiky), Lenka Poláková (TPS publicistiky a dokumentární tvorby v TS Ostrava), Alena Müllerová (TPS vzdělávací tvorby a nových formátů), Petr Kubica (TPS společenské publicistiky a dokumentaristiky), a Dušan Mulíček jako nástupce Kamily Zlatuškové (TPS dokumentu a nových formátů v TS Brno). Nepřímo potom další 3: Patrik Diviš (TPS náboženské tvorby), Kateřina Ondřejková (TPS multižánrové tvorby v TS Ostrava) a Andrea Majstorovičová (TPS aktuální publicistiky). Několik kreativních producentů jsou buď sami aktivními tvůrci, jako třeba Kamila Zlatušková, nebo mají přímý

⁴² Je toho dokladem například realizace formátu *Zlatá mládež*, který popisují v kapitole 5.1.2

organizační vztah k jihlavskému festivalu, což je případ Petra Kubici či mohou čerpat ze zkušeností z přístupu jiných televizí, jako Martina Šantavá, která do ČT přešla z HBO.

Právě na příkladu produkce české pobočky HBO je patrné, jak se tuzemský dokumentární film proměnil a začal využívat stylizační, dramatizační a fikční postupy pro zvýšení atraktivity snímků. Strategie HBO nestojí na kvantitě, ale na několika výrazných projektech, kterým věnuje co největší péči s cílem dosáhnout co nejlepšího výsledku. Česká pobočka HBO koprodukovala dokumentární filmy *FC Roma* (2016) Rozálie Kohoutové a Tomáše Bojara o děčínském klubu složeném převážně z romských hráčů, proti němuž většina ostatních týmů odmítla nastoupit. Družstvo tak vyhrávalo kontumačně jeden zápas za druhým. Film zvítězil v kategorii Česká radost v roce 2016 na jihlavském festivalu. O tři roky dříve tutéž kategorii vyhrál jiný film koprodukovaný HBO *Velká noc* (2013) režiséra Petra Hátleho, který mapuje polosvět pražských heren, nóbl klubů, laciných hospod, narkotických tripů i pouličního sexuálního byznysu.

6.2. Dokumentární tvorba ve vztahu k hranému filmu

Tuzemská hraná kinematografie je v posledních dvou dekadách opakovaně obviňována z krize a neschopnosti nabídnout našemu ani zahraničnímu divákovi relevantní a uspokojivé dílo. Tato soustavná kritika vyvrcholila v roce 2015 *Studii vývoje českého hraného kinematografického díla Státního fondu kinematografie* ⁴³, kterou Státní fond kinematografie zadal týmu Masarykovy univerzity pod vedením doc. Petra Szczezanika s cílem *prozkoumat aspekty vývoje literárního scénáře i vývoje (tzv. developmentu) z ekonomických i kulturních perspektiv*, a *zajistit si tak empirické podklady pro hlubší poznání reálné praxe vývoje kinematografického díla a pro optimalizaci systému veřejné podpory v této oblasti filmové praxe* ⁴⁴. Studie ověřovala a také potvrdila vstupní předpoklad, že za jednu z hlavních příčin malé konkurenceschopnosti českého filmu je nedostatečná péče ve fázi literárního vývoje projektů.

Přibližně poslední dvě dekády začala být naopak vyzdvihována tvorba dokumentární. Tento pozitivní trend jak ze strany kritiků, tak divácké obce, je možno časově protnout s existencí *Mezinárodního Festivalu Dokumentárních Filmů Ji.hlava*, který byl založen v roce 1996. Z původně studentské iniciativy se postupně stala mezinárodní akce respektovaná návštěvníky i odbornou a postupně i širokou veřejností. Díky ní se mimo jiné dostala do povědomí tuzemského publika dokumentární díla, která provokovala konceptem i formálním zpracováním. Tuto éru přelomu druhého tisíciletí a jeho první dekády reflektuje mj. sborník *Generace Jihlava*, kde se filmoví publicisté setkávají s filmovými dokumentaristy.

⁴³ http://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf

⁴⁴ Tamtéž

Jedním z reflektovaných snímků je i *Český sen* z roku 2004 autorské dvojice *Víta Klusáka* a *Filipa Remundy* o reklamní kampani na fiktivní hypermarket. Ten, dá se říci, odstartoval sérii výrazných autorských dokumentárních počínů, resp. kreativních dokumentů, které za prvé přitáhly pozornost k tomuto žánru a rovněž přiměly diváky, aby na takovéto filmy začali chodit do kina. Film získal řadu zahraničních ocenění, mj. v *San Franciscu* nebo na festivalu *Michaela Moora* v *Traverse City*. V jistou dobu se dokonce zdálo, že český dokument nad klasickým hraným filmem drží převahu. Nalézání příčin tohoto úspěchu spolu s důvody následného pozvolného odklonu od observace a agitace směrem ke stylizaci a fiktivní naraci v rámci kontextu českého i slovenského filmu jsou jedním z cílů této kapitoly.

Vedle teoretizujících oblastí se zde budu také zabývat otázkou souvisejícím s pohledem producentským, zda uvedený žánr implikuje větší potenciál díla z hlediska silnější kinodistribuce včetně uplatnění na festivalech nebo širších možnostech prodeje.

6.3. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava jako generační a názorová platforma

Jak upozorňuje filmová teoretička a kritička Lucie Česálková v publikaci *Generace Jihlava*, Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě filmy divákům přibližuje, ale zároveň si ponechává punc něčeho výjimečného.

Což připomíná výrokem dokumentaristy Martina Marečka, že *film zůstane jako krmení pro intelektuální rybičky jihlavského festivalu* a dodává, že by bylo nepřesné zapírat, že *jihlavský festival má krom svých fanoušků a aury přátelské akce stále většího rozsahu, dosahu i prestiže též své kritiky a auru akce názorově vyprofilované tak, že je až uzavřenou, sektářskou. Přirozeně, rétorika festivalu jako instituce je silně manifestační a ono elitní až elitářské vyznění podporuje: “Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava je slavností autorského dokumentárního filmu největší událostí svého druhu ve střední a východní Evropě. Vycházíme z toho, že dokumentární filmy jsou především výsostná umělecká díla. S tím úzce souvisí významnost témat, kterým se věnují. ... Dlouhodobě udržovaný slogan “Myslet filmem” i důrazem na uměleckost na festivalu oslavovaných filmů akce jednoznačně proklamuje svou vyhraněně intelektuální, estetickou identitu. Upozorňuje dále, že právě festival také vnesl do širšího oběhu terminologický unikát českého původu - “autorský dokument”, jenž bývá vágně využíván tu pro odlišení žurnalistické (míněno schematické) a takzvané originální dokumentaristiky, tu pro odlišení práce nezávislé a na zakázku, a napomohl jeho etablování jako značky”⁴⁵.*

⁴⁵ ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Generace Jihlava (Generation Jihlava)*. V češtině vyd. 1. Brno - Praha: Větrné mlýny - NAMU, 2014. Vysočina. ISBN 978-80-7443-109-8. S. 41

Snímky tvůrců, které publikace označuje jako “Generace Jihlava” jsou silně ovlivněny osobností Karla Vachka, který od roku 2002 vede *Katedru dokumentární tvorby* na FAMU a mezi jehož základní principy tvorby patří upozadění významu literární přípravy dokumentárního filmu, což v praxi znamená nepracovat tolik se scénářem, ale nahradit ho popisem záměru, postupu a výsledků rešerše.

6.3.1. Generace Jihlava

Snímky Toto označení je zčásti ironizující a částečně odkazují k fenoménu jihlavského festivalu. Ten jednak otevřel možnost sledovat a vnímat dokumentární film široké veřejnosti, ale jak bylo řečeno výše, ponechal si zároveň image něčeho exkluzivního a v tom výlučném slova smyslu uměleckého. Mezi režiséry patřící do této skupiny jsou Jan Gogola, ml., Vít Klusák, Filip Remunda, Martin Mareček, Lucie Králová, Erika Hníková a Vít Janeček. Spojujícím prvkem jejich tvorby může být mimo jiné “gesto agresivní harmonie”, což je výraz Karla Vachka, pod jehož vedením tato “generace” začala tvořit, a dle něj znamená *schopnost pochopit situaci, její povahu, naladit se na ni a odhalit adekvátní nástroje pro její zpracování - ty však použít agresivně, narušitelsky - co nejvíce obnažujícím způsobem*⁴⁶.

Pro filmy těchto tvůrců je typický ústup od modelu “tradičního” dokumentárního filmu, který fotografiemi nebo natočeným materiálem ilustruje mluvící hlavy, a naopak příklon k pozorování a přítomnost režiséra před kamerou, tedy jakousi režiséřskou performance. Ta vychází ze situací, ať už bezprostředních nebo situací utvářených pomocí interakce režiséra a protagonisty. Ve snímku *Den E* (2004) Eriky Hníkové je například taková scéna, když režisérka přiměje prodavačku vystavit na pult dort ve tvaru ženských prsou a čokoládový penis, ve filmu *Česká republika* (2008) Jana Abraháma zase společné rapování Hany Hegerové a Hugo Toxxe. “Duchovním otcem” českých režisérů - performerů je opět Karel Vachek, ze zahraničních tvůrců pak Michael Moore, Molly Dineenová nebo Nick Broomfield. Díky snímkům těchto tvůrců se dokumentární film odpoutal od imperativu faktografické nutnosti a posunul chápání dokumentu jako subjektivního, kreativního a interaktivního žánru, který umí provokovat.

Film *Český sen* (2004) režisérů Víta Klusáka a Filipa Remundy byl ve své době téměř zjevením. Nejen, že se dostal na velká plátna prostřednictvím široké kinodistribuce, ale donutil diváky přehodnotit vnímání dokumentárního filmu. *Český sen* bývá označován jako “první česká filmová reality show”, což je z velké části i marketingový tah tvůrců, kterým však také upozornili na nutnost vzít propagaci dokumentárního filmu v potaz. *Český sen* není klasický observační dokument, ačkoli se s pozorováním reality pracuje. Tvůrci svým filmem vlastně zpochybnili dokumentaristiku jako takovou. Odklonili se od tradičního “voyeurství” s kamerou, realitu ve filmu uměle vytvářeli a posouvali a pak teprve sledovali, co to s okolím dělá. Po premiéře filmu byli režiséři nařčeni z podvodu na všechny strany: na aktéry filmu,

⁴⁶ Tamtéž, s. 55

na diváky, na zneužívání peněz ze Státního fondu kinematografie, na důvěřivé důchodce, kteří na fintu s falešným hypermarketem skočili i na samotný žánr dokumentárního filmu, který je zde použit jako hra pro hru samotnou.

Antonín Tesař například filmu vyčítá, že *v celém filmu se nakonec příliš nedaří obhájit, ve jménu čeho filmaři ironizují poměrně banální zjištění, že když vytvoříte reklamu na nějaký supermarket, pak lidé věří tomu, že onen supermarket také skutečně existuje. Mediální kontroverze, které film vyvolal, se výrazně zakládaly právě na tom, že diváci nebyli ochotni přijmout návrh tvůrců, aby taková důvěra byla brána za něco nesamozřejmého, nebo dokonce absurdního* ⁴⁷. Přitom právě vědomé překračování hranic dokumentárního žánru, vědomá práce s manipulací a mystifikací, která se v jiných dílech objevuje nepříznána, je na díle to nejzajímavější a v průběhu času i nejcennější. Porota Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava udělila filmu v roce 2004 cenu za nejlepší český dokumentární film *Česká radost* a za nejlepší film festivalu jej zvolili i diváci v rámci Ceny diváků.

Jan Gogola, ml. je známým a častým zpochybňovatelem hranice mezi dokumentárními a fikčními filmy ⁴⁸. Jan Kolář v souvislosti s tímto autorem uvádí, že *dnes už je dávno jasné, že rozdíl mezi dokumentárními a fikčními filmy netkví v realističnosti či fantasknosti jejich obrazů, v tom, že by v jedněch převažoval objektivní přístup nad subjektivní reflexí, či v tom, že v těch druhých by bájevitá lhavost vítězila nad autenticitou. Na realistické fikce lze narazit stejně často jako na lživé a subjektivní dokumenty. Realismus a ochota co nejvěrněji vystihnout události, osoby a věci zachycované kamerou jsou totiž v zásadě tolika záležitostmi stylu a formy, kterou si filmaři vybírají k tomu, aby zformulovali svá tvrzení; rozdíl mezi dokumentem a fikcí spočívá spíše v odlišné povaze matérie, z níž se jejich výpovědi skládají* ⁴⁹.

Dichotomie, zrcadlení, paradoxy a protimluvy jsou explicitně přítomny v Gogolově celovečerním debutu *Nonstop* (1998). Filozofická koláž o cestě po dálnici D1 z Brna do Prahy, kde náhodně vybraní lidé uvažují o nekonečnu a o počátku světa. Režisér nutí řidiče, pumpaře, zaměstnance motorestu i obyvatele okolních vesnic k úvahám o čase, smrti, vesmíru a věčném návratu. Obyčejní lidé a jejich všední situace jsou neustále konfrontováni s nadčasovými úvahami a provokováni k filozofickému přemýšlení. Stavař například uvádí: *Jestli bude stále přicházet něco nového? Podívejte, jak bych vám to vysvětlil: já jsem inspektor dozoru nad bezpečností práce v oboru plynařství a nemohu mluvit za celý*

⁴⁷ Tamtéž s. 234

⁴⁸ V přednášce v roce 1998 řekl: “Vnímá Antonioni svět spíše jako Spielberg, nebo s časoprostorovou důsažností, jíž se podobá pohled Martiny Kudláček? Nejsou šumící stromy ze *Zvětšeniny* jakoby vystřižené z *Bezúčelné procházky*, kterou můžeme mimo jiné vnímat i jako variaci na nahodilého ducha “hrané” *Zvětšeniny*? Kdo “hraje” víc? Paní, která kvůli kompozici záběru pije svou ranní kávu poprvé v životě na jiném místě než obvykle, nebo herec, který udělá v inscenaci totéž? Je Formanův *Konkurs* hraný film, nebo dokumentární? - GOGOLA, Jan. Od díla k dění. Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film! In: KOFROŇ, Václav (ed.). *Hranice (ve) filmu*. Praha: NFA, 1999., s. 49

⁴⁹ ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Generace Jihlava (Generation Jihlava)*. V češtině vyd. 1. Brno - Praha: Větrné mlýny - NAMU, 2014. Vysočina. ISBN 978-80-7443-109-8. S.116

inspektorát, protože inspektorů v něm mnoho. Pokud by byl inspektorát dotázán, stanoví zodpovědnou osobu, která odpověď na vaši otázku sesumarizuje ⁵⁰.

Film na první pohled zejména pro neškolené oko působí jako chaotická změť záběrů, avšak protichůdné uspořádání má promyšlený řád, strukturu, prostřednictvím čehož zkoumá sebereflexivní aspekt dokumentárního filmu. Film *Nonstop* je prvním filmem, který byl označen jako zástupce “vachkovské školy”, ačkoli oproti filmům Karla Vachka přidává velkou dávku sebeironie. Jana Gogola ml. tento svůj, pro masového diváka, komplikovaný přístup uplatňuje i v tématech týkajících se popkultury, například ve filmu *Rock života* (2011) o zakladateli skupiny Katapult Oldovi Říhovi, či ve stále nedokončeném portrétu Jožo Ráže ze skupiny Elán. Snímek *Mám ráda nudný život* (2009) je popisován jako filmový deník o ženě, která se snaží, aby se jí všechno líbilo. Na jihlavském festivalu byl v témže roce oceněn v kategorii Česká radost jako Nejlepší český film za rok 2009.

Vedle filmu *Český sen* to byl dokument *Ženy pro měny* (2004) režisérky Eriky Hníkové, který je pro novodobou historii dokumentárního filmu důležitý mimo jiné tím, že s *Českým snem* nastartoval trend uvádění dokumentů na velkých plátnech prostřednictvím kinodistribuce. Díla Eriky Hníkové spojuje jednak chladný přístup k výraznějšímu formálnímu uchopení nebo stylizaci a zároveň obecný klíč k zobrazovaným tematikám. Její filmy příliš nedbají na výraznou formu, kamera není nijak výrazná ani neusiluje o inovativní kompoziční styl. Ani střihová skladba a postprodukce na sebe nijak neupozorňují, příliš se také nepoužívá nediegetická hudba. Filmy Eriky Hníkové dostávají rukopis především díky silným protagonistům, často výrazným extrovertům a vtipným či bizarním postavám.

Její metodou zpravidla bývá výběr tématu, který je sám o sobě spíše obecný; komercializace tělesné krásy ve filmu *Ženy pro měny* ⁵¹, vstup České republiky do Evropské Unie ve filmu *Den E* (2004), role manželství v současné společnosti v televizním dokumentárním seriálu *Navždy svoji* (2013), který prozkoumává prostřednictvím několika, většinou tří hlavních hrdinů nebo příkladů. Film *Nesvatbov* (2010) je v tomto směru výjimka. Triáda ve vztahu k protagonistům tu nehraje roli, těch je tu víc, film je sevřený jedním místem, kterému vládne jeden výrazný aktér. *Nesvatbov* se zabývá fenoménem singles, ale nikoli z pozice života ve městě. Koncentruje se do jednoho místa, na slovenskou vesnici Zemplínské Hámre. Výrazným aktérem je starosta obce, kterému nezadaní obyvatelé leží na srdci. Aktivně se do jejich případného partnerského života vkládá, organizuje pro ně společné večírky a další akce, kde by se mladí mohli spárovat. Realita je zde ponechána více méně ve své čisté podobě, jedinými zásahy jsou režisérčiny časté otázky zpoza kamery, a to zejména na příčiny jednotlivých událostí a na detaily osobního života nezadaných Hámrečanů.

⁵⁰ *Nonstop*, Režie: Jan Gogola ml. ČR, 1998. Dostupné na dafilms.cz

⁵¹ Film na festivalu v Jihlavě získal v roce 2004 cenu diváků

6.4. Od performance ke stylizaci a fikčním postupům

Do “generace Jihlava” nebývá řazen režisér Martin Dušek, ačkoli jeho snímky paradoxně zvítězily v kategorii Česká radost hned třikrát. V roce 2007 to byl dokument *Poustevna, das ist Paradies* (2007), o tři roky později *Ženy SHR* (2010) a v roce 2014 film *K oblakům vzhlížíme* (2014). Všechny vítězné filmy České radosti uvádím v poznámce pod čarou ⁵².

Vítězné Duškovy filmy a jejich chronologie vypovídají jak o vývoji režisérovy tvorby, tak jsou i symptomatické k vývoji celého českého dokumentu. Přibližně od roku 2010, počínaje dokumentem *Ženy SHR* začaly totiž získávat v Jihlavě ocenění snímky jako *Pevnost* (2012) Lukáše Kokeše a Kláry Tasovské, *Velká noc* (2013) Petra Hátleho, *Show!* Bohdana Bláhovce (2013), film získal Cenu diváků, *K oblakům vzhlížíme* (2014) nebo *FC Roma* (2016) Rozálie Kohoutové a Tomáše Bojara.

Tyto tvůrce nelze přímo nazvat další generací, ale v jejich dílech je patrný odklon od vachkovského přístupu. Režiséři už přestávají být přítomni před kamerou, stále méně slyšíme jejich otázky či pokyny. Z performerů se stává režisér, který scény pečlivě připravuje už na úrovni scénáře a na place dbá na jejich formální podobu s vědomím pozdější postprodukce.

⁵² 2016 / *FC Roma*, režie: Rozálie Kohoutová, Tomáš Bojar

2015 / hlavní cena neudělena, čestné uznání Ocelové slzy aneb Cesta Vladimíra Stehlíka za Lubomírem Krystlíkem, režie: Tomáš Potočný, Češi proti Čechům, režie: Tomáš Kratochvíl

2014/ *K oblakům vzhlížíme*, režie: Martin Dušek

2013 / *Velká noc*, režie: Petr Hátle

2012/ *Pevnost*, režie: Lukáš Kokeš, Klára Tasovská

2011/ *Pod sluncem tma*, režie: Pod sluncem tma

2010/ *Ženy SHR*, režie: Martin Dušek

2009/ *Mám ráda nudný život*, režie: Jan Gogola ml.

2008/ *Ivetka a hora*, režie: Vít Janeček

2007/ *Poustevna, das ist Paradies*, režie: Martin Dušek

2006/ *Nízký let*, režie: Jan Šíkl, *Sejdeme se v Eurocampu*, režie: Erika Hníková

2005/ porota ocenila všechny filmy v kategorii

2004/ *Český sen*, režie: Vít Klusák, Filip Remunda

2003/ *Zloověstné dítě*, režie: Lucie Králová, Miroslav Novák

2002/ *Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor, aneb klíč k chaloupce strýčka Toma*, režie: Karel Vachek

Za příčiny tohoto trendu můžeme považovat několik faktorů. Zřetelně patrné stylové posuny vyplývají jednoznačně z nových možností digitální technologie. Film *Ženy SHR* byl například jako první film vyrobený v interních kapacitách České televize natáčen na digitální fotoaparát. Dosažení vysoké obrazové kvality se stalo snazším, otevřely se také kreativní postupy v postprodukci. Filmy vykazují stylově sevřenější polohy a vyhraněnou stylizaci, která vyplývá z nových forem vizuální kultury, jejíž všeobecnou přítomnost si tito tvůrci uvědomují. Další příčinou je rozšíření distribučních bodů, kterými už nejsou jen kina a filmové festivaly nebo televize, ale i nové typy paměťových nosičů, online platformy, možnosti VOD distribuce. Tímto rozšířením se také upravila kritéria toho, co lze pokládat za osobitou alternativu, kde je hranice dokumentu a fikce, jak nakládat s formáty dokudramatu, mockumentu a podobně.

Tato sílící tendence není v zahraničním kontextu ojedinělá. Je to naopak trend, který propaguje a se kterým pracuje mimo jiné i workshop *Ex Oriente*, jedna z aktivit *Institutu dokumentárního filmu*, jež mimo jiné organizuje workshopy s mezinárodními odborníky a vzdělávací programy pro středo a východoevropské dokumentární tvůrce a autorské dokumenty. Díky tomu se český dokument dostává do západoevropského prostoru a může snáze reflektovat trendy, které preferují také programové dramaturgové zahraničních festivalů, což zahrnuje: fokus na příběh a jeho protagonisty, orientace na konkrétní distribuční okno již od fáze vývoje projektu a také důraz na mezinárodní kontext. To vše následně pomáhá mezinárodním koprodukcím a distribucím.

Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Amsterdamu IDFA organizuje mimo jiné pitching forum, kde je vybráno 10 projektů z celého světa. Z vlastní zkušenosti vím, že pro dramaturgy této akce je mimořádně důležité, aby měl film “touching story”, tedy silný příběh. Nikdo už tolik neřeší, jakými prostředky se k zajímavé story lince tvůrce dopravuje. Totéž opakovali všichni zahraniční producenti a mezinárodní sales agenti, kteří s dokumentárním filmem pracují. Agitační či performerská show, pokud by se nejednalo o celosvětové téma, netáhne tolik jako pozoruhodný hrdina se zajímavým příběhem a samozřejmě katarzí.

Tento více či méně vyslovený požadavek na narativnost a stylovou zřetelnost dokumentů ze strany zahraničních festivalů a distributorů, který přirozeně rezonuje v tuzemské tvorbě, úzce souvisí s používáním postupů a metod, které jsou známé z hraného filmu. Prolínání dokumentu a fikce se tedy najednou nejeví jako něco, co by bylo zapotřebí zkoumat či rozporovat, ale naopak jako princip velmi žádoucí.

“Když promítám své dokumenty, tak jsem ve většině případů nařčen z toho, že to nejsou dokumenty”, konstatoval režisér Michael Glawogger na materclass ve skotském dokumentaristickém institutu⁵³. A dále pokračuje: “Mám silný pocit, že - možná s výjimkou fotbalového zápasu nebo války - ve skutečném světě není situace, kterou byste mohli zachytit bez toho, aniž byste ovlivňovali realitu”.⁵⁴

Tuto tezi jsem se rozhodla ověřit u několika tvůrců, jejichž díla právě výše popsané prvky prolínání hraných postupů a dokumentu obsahují a jejichž díla se stala úspěšnými na domácí i mezinárodní scéně.

6.4.1. Případová studie 3: Martin Dušek a film *K oblakům vzhlížíme*

Filmy režiséra Martina Duška (nar. 1978) vždy vynikají určitou extrémní originalitou, ať už v uchopení tématu, výběru postav, použití techniky, montáže, nebo mírou provokace. Tato jeho vyhraněná metoda je natolik výrazná, že díla mají vždy podobnou atmosféru, ačkoli se mohou zabývat diametrálně odlišným tématem. Martin Dušek vládne schopností vykresat ze zdánlivé marginality či detailu věc zásadní a pro vyznění filmu symptomatickou.

Lze to ilustrovat na případu natáčení drobného televizního pořadu *Ve znamení psa* (2012), což byl jeden z dílů publicistického pořadu *Ta naše povaha česká*. Martin se rozhodl věnovat se vztahům člověka a psa, páníčka a jeho mazlíčka. Což v jeho případě zahrnovalo béčkovou pornohvězdu s pejskem v kočárku, provozovatele psího krematoria, paní, která má popel svých předchozích zvířat vystaven doma na krbu a psího psychologa, který se v rámci terapií stává sám psem. V poslední scéně poslední den natáčení právě s tímto pánem Martin požadoval, aby si psí psycholog i jeho klientka sedli na židle ke stolu a následně, aby tam posadili svoje psy. Oběma protagonistům a celému štábu to připadalo nemyslitelné, příliš “přes čáru”, navíc na všech byla znát únava a každý chtěl jet domů. Martin si trval na svém, chtěl, aby psi seděli ve stejné pozici u stolu jako před tím jejich majitelé. Nervozita eskalovala, produkční přemlouvala režiséra, aby svůj požadavek odvolal, bylo krok od hádky. Martin si byl jistý, že scénu potřebuje natočit a byl neústupný. Psi nakonec opravdu seděli u stolu a ve stříhu se stop trikem střídali se svými majiteli, takže se stávali jeden druhým a film tím dostal další rozměr a smysl.

Tato až podivná umanutost je patrná ve všech jeho filmech, ale málokdy sklouzne k samoučelnosti. Dušek na sebe upozornil v roce 2003 na festivalu v Karlových Varech hříčkou *Mufíme si pomáhat* (2003), což nebylo nic víc, než desetiminutový film o odcizení

⁵³ “Most of the time when I show my documentaries I am accused that my films are not documentaries.” Michael Glawogger - masterclass ne Scottish Documentary Institute, 2008

⁵⁴ “In the opposite of direct cinema I have the strong feeling that without - may be with the exception with football match or war there is no situation in the real world that you actually can capture in the that you do not influence reality.” Tamtéž

loutky Mufa, avšak udělal kolem něho tak šikovný “buzz”, že se film stal mimo jiné díky svému distribučnímu popisu, který ironizoval celý dokumentární žánr, slavným⁵⁵. Další film, *Poustevna, das ist Paradies!* (2007), je první ze snímků s tematikou česko-německého pohraničí, odkud režisér pochází. Dokument se silnou vizuální stránkou o městečku ležícím na hranici s Německem zvítězil na jihlavském festivalu, stejně jako jeho další hodinový film v produkci České televize *Ženy SHR* (2010). Dvojportrét žen, které obě bydlí v severočeském Horním Jiřetíně a každá má k místu zcela opačný vztah, vynikal svou silnou stylizací, která však neubírala na autentičnosti díla. Kastelánka hradu Jezeří Hana předvádí svůj sklon k dramatičnosti a identifikuje se s krajinou a obcí, které hrozí zánik kvůli prolomení limitů těžby hnědého uhlí. Její bývalá kamarádka Liběna nyní pracuje jako mluvčí dolů, provozuje atrakci s názvem Uhelné safari a těžbu hájí jak před Hanou, tak i před svými dětmi a všemi dalšími odpůrci. Film vyniká silnými emocemi danými jednak výběrem silných hlavních hrdinek, tak formální stylizací, která je založena na práci s pevnými skly, technikou do té doby u tuzemského dokumentu výjimečnou.

Neobvyklou práci s protagonisty, se kterými Martin Dušek pracuje spíše jako se sociálními herci a bývá obviňován z manipulativnosti, dále rozvíjel v menších televizních dílech jak zmíněný pořad *Ve znamení psa* nebo výrazný hodinový film využívající postupy docureality *Parta Analog* (2013), kde se mu podařilo dát dohromady deset televizních pracovníků z 50. let, kteří mají ve svých více než 80 letech za úkol ještě jednou spolu naposledy připravit živé televizní vysílání.

V rámci interní výroby České televize, Tvůrčí skupiny Kamily Zlatuškové vznikl také film *K oblakům vzhlížíme* (2014), v němž se všechno dosavadní Duškovo hledání metod a principů spojilo a vznikl výrazný snímek.

Jemná lovestory z drsného severu Čech o Ráďovi, jehož život je určen stavem jeho automobilu, čemuž je ochoten podřídit vše ostatní, uspěla. A to jak u domácího publika, kdy byl film uveden na festivalu v Karlových Varech a vyhrál cenu Česká radost v Jihlavě, tak v zahraničí; vyžádala si ho například galerie MOMA v New Yorku.

⁵⁵ Píše se začátek jednadvacátého století, doba ztráty hodnot a okupace dětského vysílání Teletubbies. Z výstavy k 50 letům České televize konané během 38. ročníku Mezinárodního festivalu v Karlových Varech je v noci z 10. na 11. července odcizena loutka Mufa, známého moderátora Studia Kamarád. Ještě během festivalu se čtyři přátelé rozhodují strávit léto pátráním po ztracené loutce a zároveň natáčením dokumentu, který se pokusí zodpovědět palčivou otázku, která se vznáší nad úrovní současného dětského vysílání: "Hledal by vůbec někdo odcizenou Libuši Havelkovou?" K velkému překvapení policie (a hlavně svému) jsou v pátrání úspěšní už na samém začátku, čímž přicházejí o spoustu plánované zábavy. Zamýšlené osmihodinové dokumentární dílo Spřízněni loutkou: Nový Muferion - Klíče od Studia Kamarád aneb Kdo bude hledat hledače se tedy scvrkává na dvanáctiminutový dokumentární videoklip, jehož primárním cílem je současná nevzdělaná "generace MTV". Při výrobě filmu byly použity nejmodernější technologie (kamera, počítač, mikrofon) a při náročné postprodukci byly použity dosud neviděné digitální efekty ('zpomalení' a 'zrychlení'), které se zřejmě v budoucnosti stanou filmařským standardem. Zdroj <https://www.csfd.cz/film/137653-mufime-si-pomahat/prehled/>

Při přípravě snímku jsme se v rámci dramaturgických konzultací s dalšími dramaturgy, režisérem a pomocným režisérem rozhodli pro několik dramaturgických a realizačních zásad:

- Režisér nebude nikdy přítomen před kamerou.
- Otázky bude režisér pokládat vždy tak, aby na ně aktéři odpovídali celou větou, tzn. aby režisérská otázka nikdy nezazněla ve zvuku.
- Zkoumané téma nebude ilustrováno více postavami, které se v průběhu řešší objevovaly.
- Nebudeme téma drobit do mozaiky, páteří filmu bude jeden příběh jednoho hlavního hrdiny.
- Záběry budou pečlivě komponované a budou záměrně evokovat hraný film.
- Práce se světlem a barvou vždy podtrhuje dojem z daného prostředí; tuningový sraz je výrazně rozblíkaný, továrna naopak chladná.
- Veškeré scény budou drženy ve statických záběrech, s výjimkou těch, kdy hlavní hrdina jede autem.

Střih filmu trval více než rok a vedle výsledného tvaru probíhaly dohady ohledně názvu, z původního “Czech tuning” nakonec vzešel metaforický “K oblakům vzhlížíme”. Film funguje v zamýšleném dojmu hraného filmu z autentického prostředí.

K otázce práce se sociálními herci Martin Dušek poznamenává: *“Práce s reálnými postavami je psychologicky náročná, vzpírají se natáčení, díky tomu se třeba i špatně plánuje, na výsledek se nedá spolehnout. Před nedávnými zkouškami pro svůj hraný debut, jsem si myslel, že problém práce s “živým lidským materiálem” je výsadou dokumentu a že práce s herci znamená vysvobození- udělají, co je třeba. Zjistil jsem však, že před tím není úniku a herci se se svými vrtochy podobají dokumentárním postavám.*

U dokumentu jako je K oblakům vzhlížíme člověk vychází z existujících realit: existující postavy, jejich vztahy, podoba jejich oblečení, prostředí. Jde o to, jakým způsobem realitu interpretovat: co z ní prezentovat ve filmu a s jakou vypovídací hodnotou. U hraného filmu vše vytváří tvůrce, vše je třeba určit, nadefinovat. Zachycení skutečného Rádi a ostatních, reálně existujícího prostředí, slouží v tomto případě k předání existenciálního pocitu, nebo postřehu. K tomu by mohl sloužit i podobný hraný film. Hodnota reálnosti je ale nezpochybnitelná, zintenzivňuje zážitek, film se o ní opírá. Důležité ale je, jak to vnímá divák, ne až tak, jak situace vznikly.”

Co se týká rozdílu mezi hraným a dokumentárním filmem a otázkou nutnosti tyto žánry odlišovat, odpovídá, že *“v zásadě mi přijde fér, aby divák věděl na čem je, pokud to není nějaká sofistikovaná hra s nějakým vyšším smyslem. Ono taky pokud má divák nezamýšlené a rušivé pochybnosti o tom jestli sleduje reálnou věc nebo nějaký typ stylizace nebo úplné fikce,*

nedokáže se na film napojit. U hraného filmu mám vyšší nároky na postavy a příběh, vždyť pokud je člověk pánem toho všeho a může ve filmu nadefinovat cokoliv, je to jiná disciplína. Obě disciplíny ovšem spojuje stejný nárok na vypovídací hodnotu a myšlenkový přínos, prostě smysl toho všeho”⁵⁶.



Obr. 1.: Z filmu K oblakům vzlížíme, zdroj: ceskatelevize.cz

⁵⁶ Celý rozhovor s Martinem Duškem je uveden v kapitole 9.2.

6.4.2. Případová studie 4: Peter Kerekes a film 66 sezón a Cenzoři

“Také si myslím, že není třeba oddělovat od sebe fikční a dokumentární žánr. Na druhou stranu, když jdu na film, tak se vždycky ptám, jestli jdu na hraný film nebo na dokument. To rozlišování bude přetrvávat, si myslím. Podle mně to je způsobené posedlostí lidí po skutečném příběhu a po pravdivém příběhu. To rozlišování mezi fikcí a skutečností, i v literatuře, má velmi dlouhou tradici. Když si vezmeš ty kramářské písně, tak jsou založeny na tom, že toto se skutečně stalo. A ty lidi to nezajímalo jen proto, že to byl silný příběh, ale ty lidi to zajímalo proto, že se na konci objevilo, že se to opravdu stalo.

Samotného mě to zajímalo, jít do toho až před filmového času, jak lidi vnímali rozdíl mezi fikcí literaturou faktu. Dějepis se dlouho bral jako ta seriózní literatura a romány se braly jako nízký žánr, velmi dlouho. Komerční televize Markýza, když měla špatné čísla, tak udělali každou neděli v létě promítání filmů, kde bylo napsáno “filmy na motivy skutečné události”. I když šlo o nekvalitní díla, tak tam bylo vždy napsáno, že to bylo natočeno na motivy skutečné události. A velmi jim stoupla sledovanost. Lidé jsou stále fascinováni tím, že se to skutečně stalo. Proto si myslím, že rozdíl mezi hraným a dokumentárním filmem tu vždy bude ⁵⁷.

Říká Peter Kerekes (nar. 1973), slovenský režisér, pedagog a producent, u jehož filmů je hranice mezi žánry velmi tenká. Vystudoval filmovou režii na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě, kde se později podílel na založení ateliéru hraného a dokumentárního filmu. Ačkoli začínal jako režisér hraných filmů, převážil u něj zájem o dokumentární formu vyjadřování. Na příkladu tvorby Petera Kerekese je problematizace klasifikování žánrů patrná nejen na úrovni tvůrčí a režisérské, ale také producentské.

Jeho v pořadí 6. snímek a zároveň dlouhometrážní debut *66 sezón* (2003), který zároveň produkoval, byl jeho prvním filmem uvedeným do kinodistribuce. Příběh zachycující více než půl století na Staré plovárně v Košicích, odkud režisér pochází a kam se podle tvůrců “chodily koupat dějiny” ⁵⁸, je metaforou dějin 20. století, které se vypráví prostřednictvím tzv. malých dějin obyčejných lidí. Film zachycuje 66 sezón v období let 1936 až 2002 oblíbeného městského koupaliště a zároveň stejný počet let v dějinách Evropy.

Východisko představují vzpomínky několika návštěvníků „Čéháčka“, jak se jinak koupališti říkalo, jež se filmový štáb pokouší po letech rekonstruovat. Prostor plovárny tak připomíná zmenšený model světa, kde se s větší intenzitou prolínaly soukromé příběhy s obecnými dějinami, například bombardování Košic za druhé světové války či ruská okupace v roce 1968. Příběh dějin plovárny, místa v podstatě demokratického střetávání nejen národnostních ale i majetkových rozdílů, rámuje obrazové vzpomínky režiséra na svého dědečka a nostalgickou atmosféru obohacuje i babiččino vyprávění. *Generace plavců se*

⁵⁷ Z rozhovoru s Peterem Kerekesem, celý viz strana 126

⁵⁸ www.kviff.com

v průběhu desetiletí střídají, jen touha po vodě jako místu absolutní rovnosti a zároveň zdroji bezpečí zůstává stejně silná ⁵⁹.

Ve filmu se střídají dokumentární záběry se stylizovanými, a složitá struktura, která umožňuje metaforické vyznění filmu. Nabízí se otázka, jak vznikají scénáře Kerekesových filmů či zda vůbec existují.

Režisér odpovídá: *V každém filmu je to jiné. Největší rozdíl je mezi filmy 66 sezón a Sametoví teroristé. 66 sezon bylo uděláno tak, že jsem nejdříve udělal seriózní rešerši, povídal jsem si s těmi lidmi, všechno jsem si nahrál na diktafon a přepsal, poté jsem si z přepisů, protože jsme točili na filmový materiál, takže jsem musel přesně vědět, o čem si budu povídat, postavil scénář. U obrazové části jsem si psal kde to budeme točit, jaké bude světlo, v jaké části dne to budeme točit, v jaké části plovárny, zda to má být detail nebo celek, něco jako technický scénář. Spoustu věcí jsem měl dopředu velmi pečlivě připravených. Ale zároveň abych neztratil život toho rozhovoru, tak vždy jsem měl pod čarou napsány tzv. kokotské otázky, které jsem neměl vždy odvahu se ptát, ale pomohlo to, aby lidé začali spontánně odpovídat. Takže na jedné straně byl velmi pečlivě připravený příběh, který musí být řečen, po jednotlivých letech, aby souvisel s tím, co ve filmu předchází a co následuje. Zároveň tam ale musela být zachována autenticita.*

Pracoval jsem i s tím, že každou postavu nějak překvapím. Jedna paní například přišla o manžela a pak dostala za úkol najít dvojníka svého manžela. V každé scéně byl poměr připravených a nepřipravených věcí. Na druhou stranu Sametoví teroristé, celý scénář má asi dvě strany. Takový bodák, například: "Dělají spolu bombu a on mu vypráví, jak se učil dělat bombu". Nebo jsou na detektoru lži, on jí říká, že se má vzdát partnera, protože chce, aby ji měl sám pro sebe - a uvidíme, jak bude reagovat. Nebo "Stano je v hospodě a dívá se na ulici". to bylo celé ⁶⁰.

Snímek 66 sezón byl uveden na řadě mezinárodních festivalů a získal několik ocenění, mimo jiné cenu za nejlepší středoevropský dokument v kategorii Mezi moři na festivalu v Jihlavě nebo cenu za nejlepší evropský film na festivalu v Syrakusach v USA. Filmy Petera Kerekese a jeho kolegů vznikají vždy dlouho a nezdědká se stává, že kvůli termínu Státního fondu odevzdají verzi, na které pak dále ještě pracují.

To byl i případ filmu *Sametoví teroristé* (2013), který opět stojí na pomezí dokumentu a fikce. Příběh tří mužů, Stana, Fera a Vladimíra, kteří se v roce 1984 pokusili o ozbrojený odpor proti komunistickému režimu a následně byli odsouzeni podle paragrafu 93 o teroru. Vladimír Hučín byl ve vězení za opakované ničení reklamních poutačů, Stanislav Kratochvíl chtěl v noci před Prvním májem vyhodit do povětří tribunu stadionu k oslavám Svátku práce a

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ Viz celý rozhovor s Peterem Kerekesem na straně 126.

František Bednár připravoval bombový atentát na prezidenta Husáka v domněnání, že tím rozpoutá protikomunistickou revoluci za pomoci CIA.

*Každý z nás má možnost pochopit, že i on, ať by byl sebebezvýznamnější, může změnit svět*⁶¹ zaznívá v traileru filmu, což dobře vystihuje snímek i obecnější tendence v Kerekesově tvorbě k tematizaci zásadních historických událostí prostřednictvím příběhů “obyčejných” lidí, které jsou zachycovány s nadhledem a humorem. Stejně jako váleční kuchaři v oceňovaném snímku *Jak se vaří dějiny* (2008), kteří ze své profese nabízí pohled na světové dějiny a ozbrojené konflikty. Film získal cenu na festivalech DOK Leipzig nebo HotDocs a vznikl v rakousko-česko-slovenské koprodukcii, což je jeden z faktorů, proč na Slovensku vznikají tak mezinárodně silné projekty.

Peter Kerekes k tomu říká: *Situace na Slovensku je taková proto, že nefungují standardní (dotační) mechanismy. Kdyby začaly fungovat, tak to celé skončí. Jak se vaří dějiny jsou velký mezinárodní film, protože jinak by nebylo možné na něj sehnat peníze. Kdyby mi slovenská televize řekla, tak to natoč tady na Slovensku, v Polsku, v Maďarsku, tak to možná taky dobře dopadne. Ale díky rakouskému koprodukčnímu vstupu z toho vznikl větší mezinárodní projekt. Kauza Cervanová (2013, Robert Kirchhoff) kdyby vznikala ve standardní výrobě, tak v sobě nemá takovou hloubku, kterou mohl dost jenom tím časem. A ten čas získal tím, že byl financovaný na šest pokusů a při tom se stále točil a získával vztah k těm protagonistům. Z jednoduchého filmu na začátku se stal komplikovaný hluboký film o hledání pravdy, kterému budou rozumět i v Kolumbii a ten film přesáhl sám sebe, což se stalo díky tomu, že se dělal dlouho, což bylo způsobeno tím, že na něj nebyly peníze. Například film *Díra v hlavě* (2016, Robert Kirchhoff) začal vznikat už v roce 2002 a dokončil se v roce 2017. Důležitý faktor je taky ten, že my na těch filmech nejsme existenčně závislí, točíme pro peníze spoustu jiných projektů. Proto můžeme odevzdat film až ve stádiu, kdy jsme s ním spokojeni*⁶².

Peter Kerekes úzce spolupracuje s dalšími slovenskými tvůrci, jejichž díla jsou, oproti těm českým, na mezinárodní scéně velice úspěšná. *Sametové teroristy* spolu režíroval Ivan Ostrochovský, režisér a scenárista, autor mimo jiné snímku *Koza* (2015), jehož scénář napsal Marek Leščák a který koprodukovala také Česká televize. Na vzniku tohoto filmu bylo patrné, jak tvůrci o tématu přemýšlí a jak jsou schopni změnit své dosavadní přístupy na základě vývoje látky. Původně zamýšlený dokumentární film se změnil ve skriptovaný snímek se sociálními herci o posledním boxerském zápasu bývalého olympionika Petera Baláže přezdívaného *Koza*, který byl uveden na festivalu Berlinale.

⁶¹ Viz trailer k filmu: <http://velvetterrorists.com/o-filme>

⁶² Viz rozhovor s Peterem Kerekesem na straně 130.



Obr. 2.: Z filmu 66 sezón, zdroj: kerekesfilm.com

Peter Kerekes s Ivanem Ostrochovským několik let připravují snímek *Cenzori* o podobách současné cenzury ve světě. Film se má odehrávat ve třech zemích: na Ukrajině, ve Spojených Arabských Emirátech a v Nigérii a v každé z nich vidíme silný příběh. Cenzorka ve vězení v ruské Oděse Irina Alexandrovna pracuje jako vězeňský cenzor. Kontroluje všechny dopisy, které přicházejí a odcházejí z vězení, zda neobsahují návod na kriminální činnost. I když skoro všichni vězni mají díky úplatkům pro bachaře smartphony, pořád posílají dopisy, cenzorka jich denně zkontroluje asi 100. Pro lásku je stále nejlepší papír a většina vězňů tráví čas psaním milostných psaní. Tři mladí Indové žijí už třetí rok v Abbu Dhabi. Každé ráno je v kanceláři čekají balíky s francouzskými módními časopisy. Vezmou si do ruky černé fixy a každou fotografii, na které má modelka odhalený dekolt, sukni nad kolena, ruce odhalené nad loket, pečlivě začernují. Cenzura nepovolí ani kousek odhalené kůže mimo jasně stanovené části těla. Tvář se může zobrazovat i bez šátku, bosé nohy od kolen níž jsou povolené, krk a jeho okolí, ale ramena jsou už zakázaná zóna. Zakázané jsou i jakékoliv symboly jiných vyznání, hlavně křesťanský kříž a Davidova hvězda, alkohol na stole, vepřové.

Filmy v Nigérii vznikaly zpočátku více méně živelně, dnes ale Nollywood produkuje téměř 1000 filmů ročně. Navzdory bídě jsou lidé žijící za 1 € na den ochotní zaplatit za lístek 10 centů. Lidé potřebují kino a iluze. Na začátku filmy nikdo nekontroloval. Když se ale některé snímky o duších staly terčem zloby muslimské menšiny a křesťanské většiny a časem i příčinou rvaček v kinech, začala se kontrolou filmové produkce zabývat nigerijská vláda. Zřídila komisi na posuzování vhodnosti filmů. Zákazy komise se měly týkat citlivých

náboženských symbolů, ale předmětem cenzury se stala hlavně kritika vlády či zesměšňování vládních vojáků a policistů.

Film *Cenzoři* je zamýšlen opět jako dokumentární film s fikčními postupy a z povahy námětu jde o finančně náročný film. Proto se producenti dostali do zajímavé situace: Aby mohli natočit tento dokumentární film, prezentujeme ho v České televizi jako snímek hraný. ČT ale požaduje nejprve záruky od Slovenské televize a Audiovizuálního fondu, který by ale takovému hranému filmu podporu nedal, proto se v těchto slovenských institucích prezentuje jako filmu dokumentární.

Na tomto příkladu je dobře vidět, jak fikční metody na jednu stranu výslednému tvaru pomáhají, v případě producentů otázek ale mohou být komplikací.

6.4.3. Případová studie 5: Vít Klusák a film Daliborek

Vývoj tvorby Víta Klusáka, resp. cesta od investigativního dokumentu přes observační až ke stylizovanému filmu vystihuje jak vývoj celé současné dokumentární školy u nás, tak zároveň nepřímo potvrzuje tezi této práce.

Klusák získal pověst výrazného a kontroverzního tvůrce prvním velkým filmem *Český sen* (2004), který natočil spolu s Filipem Remundou. Snímek sami klasifikovali jako “první českou filmovou reality show o hypermarketu, který nebyl”⁶³ a dodnes jim je predestinován jako argument podporující jejich údajný manipulativní způsob práce⁶⁴.

Vít Janeček v publikaci *Generace Jihlava* podotýká, že *Český sen byl i pro Víta a Filipa velkým tvůrčím vrcholem hned na samém počátku a je vtipné pozorovat, jak se jejich další snaha o zopakování skoku do stejných výšek zrcadlí i v rámech, do kterých kladou některé svoje další společné projekty: Český mír, Český žurnál...*⁶⁵ Projekt *Český žurnál* je vyústěním snahy o pravidelné programové okno aktuálního publicistického dokumentu. Česká televize jej s Klusákovou a Remundovou společností *Hypermarket Film* vyrábí od roku 2013, a mimo tyto dva režiséry se k aktuálním tématům na poli 52 minut vyjadřují další tvůrci jako jsou například citovaní Martin Dušek, Lukáš Kokeš nebo Tomáš Kratochvíl, Linda Jablonská, Ivo Bystřičan, Adéla Komrzýová a další. Vít Klusák se televizní tvorbou zabývá dlouhodobě, mimo mimožánrové pořady jako byla například noční show *Tečka páteční noci* (2013-2015) v České televizi režíruje a koprodukuje kuchařskou reality show *Ano, šéfe!* pro televizi Prima (od roku 2009).

Výrazný odklon od publicistické a televizní práce přišel s celovečerním filmem *Svět podle Daliborka* (2017), který dokázal, že Vít Klusák stále “drží prst na tepu doby”. Tvůrci jej označují a propagují jako “dokumentární film - filmový portrét autentického českého neonacisty z Prostějova”⁶⁶. Autenticita hlavního hrdiny je jedním z propagačních a komunikačních prvků projektu. Fakt, že se jedná o skutečnou osobu hraje ve vnímání filmu velmi důležitou roli. Koproducent filmu Peter Kerekes v rozhovoru pro tuto práci

⁶³ Z oficiálního textu distributora

⁶⁴ Řada diskuzí a polemik nad filmem *Svět podle Daliborka* se k tomuto filmu vrací, jedná se zejména o zavádějící média. Článek na Parlamentních listech např. uvádí, že “v minulosti zabodoval například snímkem *Český sen*, ve kterém se mu podařilo napálit důchodce, a nejen je, stavbou fiktivního obchodního centra. Poté, co na levnější rohlíky natěšení senioři dorazili na místo, je ale čekal šok. Klusákem slibované obchodní centrum nikdy neexistovalo a plachta kryla pouze volnou a nezastavěnou louku.”

Zdroj: <http://www.parlamentnilisty.cz/arena/monitor/Velky-podvod-Vita-Klusaka-a-CT-Pravda-o-dokumentu-o-nackovi-Daliborkovi-zacina-vyplouvat-na-povrch-494923>

⁶⁵ Strana 109

⁶⁶ Z oficiálního textu distributora

zdůrazňoval, že pokud by byl Dalibor profesionální herec a nejednalo by se o skutečnou osobu, snímek by na diváky nepůsobil tak silně.

Diváci nicméně, včetně části české odborné veřejnosti, tvůrcům vyčítají, že celková autenticita snímku je nejasná. V diskuzi po projekci na festivalu v Karlových Varech byl vznesen dotaz z publika, “do jaké míry to bylo zinscenované?” Režisér odpověděl, že *já bych tomu neříkal inscenace, spíš taková rekonstrukce. My jsme se tam často vraceli a pozorovali, jak žijí a jak se chovají a jaké mají každodenní rituály a potom jsme je prosili, aby nám to předvedli znova pro kameru. V dějinách dokumentárního filmu je to odvěká metoda od dob Roberta Flahertyho* ⁶⁷.

Svět podle Daliborka u diváků i kritiků rozpoutal zájem o otázku, co všechno je ještě možné považovat za dokumentární film či co jsou diváci ještě ochotni za dokument uznat. Martin Veselovský se v rozhovoru pro DVTV ptal “co vlastně Klusák natočil? Dokument o českém neonacistovi nebo hraný film?” A režisér vysvětluje: *Já si pořád myslím, že je to dokument. Ty postavy jsou autentické a všechny scény jsme podřídili tomu, co jsme tam na vlastní oči viděli. Takže pro mě to splňuje definici toho, že to vyrůstá do té míry z reálu, že to je reálné.* Veselovský následně uvádí, že “aktéři zpochybňují to, že je to dokument, říkají, že je štáb do některých situací tlačil. Je to stále v tom vidění dokument? Do jaké míry jste byl férový vůči divákům a protagonistům? Do jaké míry jste postupoval podle scénáře, který jste si upravil?” Klusák říká, že *my jsme se snažili být féroví především proto, aby ten film byl dobrý. Protože kdybychom tam vymýšleli věci, které jsme tam nenašli, tak by se to začalo vzdalovat tomu, proč vlastně film dělám* ⁶⁸.

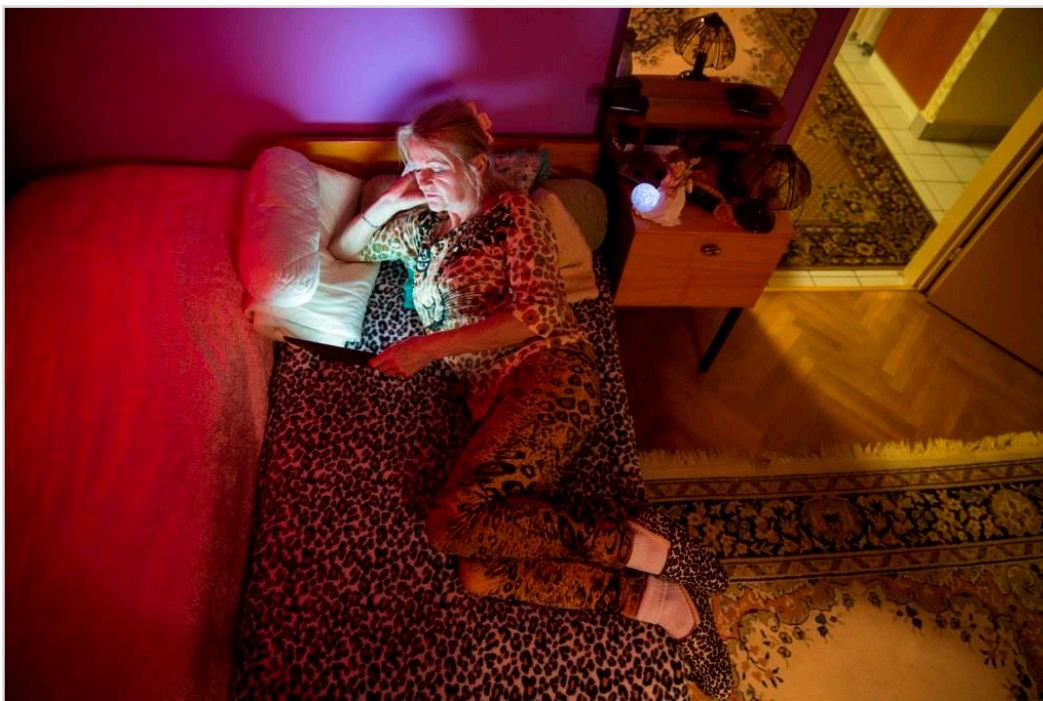
Na filmu spolupracoval tým scenáristů, kteří se štábem pracovali metodou rekonstrukce. Točili časosběrně, vždy po určité době se s hrdiny potkali a nechali si říct, co je u nich nového. Následně si z odvyprávěných historek vybrali situace, které konvenují filmovému záměru a požádali aktéry, aby situace i dialogy přehráli znovu. Nejedná se tedy o “reality show”, jak bývá v některých kritikách film označován, ale spíš o “scripted docusoap”.

Na otázku Martina Veselovského, zda je to celé ještě dokument, se Vít Klusák pozastavuje nad všeobecně úzkým vymezením dokumentárního filmu u nás: *Škoda, že i česká odborná veřejnost vnímá dokumentární film takto rigidně, že by to mělo být bliž publicistice včetně rozhovoru nebo kamery, která pronásleduje aktéra. Podle mě jsou ty hranice širší. Vy těm postavám dáte prostor, vymezíte ho, například jídelnou, kde se bude za dva dny skutečně odehrávat štedrovečerní večeře. A zeptáte se jich, jak by se to asi odehrávalo ve skutečnosti. U dokumentu mě vždycky limitovalo, že člověk propásne tolik okamžiků, protože vy s tou rodinou nemůžete žít 24 hodin denně. Mě zajímá překonávat ty hranice, jít za hranu možného.*

⁶⁷ Celá diskuze zde: <https://www.youtube.com/watch?v=9NSu34sDfgw>

⁶⁸ Celý rozhovor zde: <https://video.aktualne.cz/dvtv/ze-dalibor-tocil-hrany-film-jen-zpusob-jak-ho-chranit-ale-ne/r~f020b15a658511e78edb0025900fea04/>

Žádnou z těch scén bych netočil, kdyby to podloží nebylo reálné⁶⁹. Výběr otázek a odpovědí relevantních k této práci uvádím v příloze na straně 133. Vít Klusák se tak filmem Svět podle Daliborka zařadil do skupiny filmařů, kteří posouvají hranice definování žánru dokumentární film, přičemž je pozoruhodné, že se tolik neliší od jednoho z prvních non fiction filmů vůbec, a to filmu *Nanuk, člověk primitivní* Roberta Flaherty, o kterém se zmiňuji v kapitole 4.2.



Obr. 3.: Z filmu *Svět podle Daliborka*, zdroj: kerekofilm.com

⁶⁹ <https://video.aktualne.cz/dvtv/ze-dalibor-tocil-hrany-film-jen-zpusob-jak-ho-chranit-ale-ne/r~f020b15a658511e78edb0025900fea04/>

6.4.4. Případová studie 6: Lukáš Kokeš a film Pevnost

Lukáš Kokeš je režisérem - unikátem. V mnoha ohledech v rámci českých tvůrců vybočuje, a to jak svým přístupem k výběru látky, tak v otázkách praktické realizace i přemýšlením o filmu obecně. U Kokeše je díky studiu v zahraničí patrné uvažování v celoevropském i světovém kontextu současné kinematografie. Zároveň má schopnost širšího a teoretického přesahu, protože vedle FAMU studoval také filmovou vědu na Karlově Univerzitě a přispívá do časopisu Cinepur.

Z vlastní praxe vím, že Lukáše Kokeše není snadné přesvědčit ke spolupráci. Látku, které se hodlá věnovat, si pečlivě vybírá a zvažuje, jakému tématu dát prostor. Na filmech spolupracuje s režisérkou Klárou Tasovskou, s níž tvoří většinou autorské duo. Jejich diskutovaným filmem realizovaným ještě jako studentský film byl *59-184-84* o stárnoucím svobodném mládenci, kterému sice dávno ujel vlak, on si je vlastního "lůzrovství" vědom, ale nepřestává se zabývat světem a především ženami, se kterými se seznamuje přes internet. Hlavní hrdina, nezvykle komponován jako busta před vysokou knihovnou v obýváku, v první minutě filmu proklamuje: *"Se ženami je třeba se smířit zrovna tak asi jako se smrtí. Je to blbý ale je to nepostradatelný. Podobně jako manželství. To jsem slyšel od jedny spolupracovnice kdysi před 30 lety. Ta říkala: "Moje maminka řekla, víte manželství je průser, i když se povede. A co teprve, když se nepovede." Já chci manželství, protože nic jinýho není. A naprostá sociální izolace je horší, než cokoli jinýho"*. Hlavní hrdina je zobrazován v různých situacích, vždy pečlivě komponovaných a to jinak, než většina jiných portrétních dokumentů. Koupe se ve vaně, čeká sám na víno ve vinotéce, nechává si upravovat řídký vlasový porost, sedí u počítače, čeká v čistírně na oblek.

Film je pozoruhodný především kamerou a střihem, které se odkazují k hranému filmu, ačkoli režisér je přítomný prostřednictvím svých otázek. Lukáš Kokeš k tomu říká ⁷⁰: *Pro mě osobně nebylo nikdy moc důležité lpět na tom, jestli je filmový hrdina "skutečný" nebo ne. I v hraných filmech častokrát vidím skutečné a autentické osoby. Naopak dokumentární filmy mohou být nepřirozené, neautentické, kaširované a někdy až vylhané. Máme možná tendenci vnímat samotnou nálepku "dokumentární film" apriorně jako něco autentičtějšího, reálnějšího v užším kontaktu se skutečností. Tím pádem možná přeceňujeme jeho výpověď jako hodnotnější, protože se zdá být opravdovější. Myslím si ale, že hlavně v posledních letech je tenhle předpoklad dost problematický, čím dál víc relativní a vágní. Fenomén fake news je důkazem toho, že fikce naplno pronikla už i do zpravodajství, které jsem vždy vnímal jako v podstatě "nejčistší" formu dokumentu, ve smyslu přímého svědectví o událostech. Zároveň vnímám debatu nad hranicí mezi dokumentem a hraným filmem jako svého druhu přežitek. Nemá to pro mě moc smysl řešit – mluvíme-li konkrétně o filmovém naturalismu. Jedna z věcí, která mě třeba zajímá, je intenzita filmového prožitku, vytvoření přesvědčivého, imerzivního vhledu do nějakého světa, natočení situací tak, aby divák cítil spolubytí s lidmi před kamerou, aby cítil autenticitu ve smyslu upřímnosti a opravdovosti zobrazovaných věcí. Toho je možné*

⁷⁰ Celý rozhovor s Lukášem Kokešem uvádím v kapitole 9.5.

různě dosahovat v dokumentu i v hraném filmu. Proto si tyhle dvě disciplíny od sebe vzájemně půjčují určité postupy – hraný film si půjčuje něco z dokumentu (například u ikonických Dardennů) a naopak. Stejně to dělám i ve svých filmech.

S Lukášem Kokešem a Klárou Tasovskou jsem dramaturgicky spolupracovala na televizním filmu *V.I.P. / Vietnamese Important People* (2013)⁷¹ z prostředí mladé generace bohatých a dobře postavených Vietnamiců žijících v Praze. Film byl natočen jako televizní dokument, ale byl uveden na řadě mezinárodních festivalů. Způsob snímání hlavních protagonistů je tady opět “jiný”, evokuje hrané filmy, typické je používání ustanovujících záběrů a dlouhých celků. Výrazná je práce s diegetickou hudbou, která z filmu dělá generační videoklip úspěšných a ambiciozních dvacátníků původem z Vietnamu.

Kokeš s Tasovskou patří k filmařům, kteří začali používat fotoaparáty a filmové objektivy namísto klasických kamer hned, jak to bylo možné, čímž na sebe upozornili v roli jakýchsi “trendsetterů” a zároveň se díky tomu jejich tvorba vizuálně přibližovala hraným filmům. K použití žánrových postupů Lukáš Kokeš vysvětluje: *Principiální postup z žánru fikce, který mě láká používat v dokumentu (když tedy přistoupím na tohle dělení, které je pro mě už přežití, jak jsem zmiňoval výše) je styl práce se střihem, jeho rytmem a se záběrováním. To znamená důraz na hledání kompozice, světelné atmosféry, barevnosti, základní mizanscény tak, aby záběry měly samy o sobě nějaký přidaný obsah – atmosféru, náboj, grafickou kvalitu atd. Z hlediska práce se střihem mě pak zajímá filmová řeč, kterou přisuzujeme primárně hranému filmu – to znamená záběr, protizáběr, celek, detail tak, aby bylo možné vést divákovu pozornost určitým směrem. Proto někdy natáčím jednu scénu víckrát, pokaždé s kamerou v jiném úhlu a šířce záběru. To s sebou nese nárok na improvizované reinscenování konkrétních situací. Třeba třikrát a pokaždé trochu jinak. Ve výsledku mě pak baví hledat možnosti kombinace třech různých jetí. Někdy se to daří, někdy ne, záleží na okolnostech a náladě protagonistů. Obohacení vnímám právě v tom, že je možné pracovat s proměnlivým a vědomým rytmem střihu, s dynamikou a tempem. Pokud se daří udržet přirozenost akce, tvůrce navíc podle mě získá intenzivnější ponor do světa před kamerou.*

Co se týká další televizní tvorby, oba dva se také podíleli na výrazné sérii televize HBO *Pustina*, která je označovaná jako nejlepší zástupce české “quality TV”. Pro HBO natočili i *Film o filmu Hořící Heř* (2012). Lukáš Kokeš natočil pro Českou televizi ještě film do série *Českého žurnálu Pančovaná republika* (2013) a jeden díl cyklu *Česká fotka* (2015). Výrazným počinem byl celovečerní film *Pevnost* (Fortress, 2012) o Podněsterské Moldavské republice, jejíž existenci neuznává téměř žádný jiný stát a jejíž obyvatelé musí mít tři nebo čtyři různé pasy, aby mohli vycestovat. De facto nezávislý stát, který je oficiálně součástí Moldavska je podporován Ruskem, a jeho existenci potvrzují jen podobně sporné státy Náhorní Karabach, Jižní Osetie a Abcházie. Dokumentární film s cestopisným motivem a politickou tematikou není pro tvůrce typický. Jejich výrazný styl ale zůstává zachován. Aktéři vystupující ve filmu jsou zobrazováni jako filmové postavy a nikoli jako účastníci dokumentárního filmu, a to i přes to, že natáčení probíhalo tajně. Oficiální žádost

⁷¹ https://www.youtube.com/watch?v=A_QoITje64I

o povolení k natáčení byla tvůrcům ministerstvem informací zamítnuta a režiséri byli několikrát odvezeni na policejní služebnu k výslechu. Film získal roku 2012 hlavní cenu na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě v kategorii Česká radost. O typickém stylu tvůrců vypovídá i trailer k filmu Pevnost, kde se záběry střídají s černou a “vyblíkanost” je vysvětlena motion textem “Čas běží - stojí. V Prostoru mezi současností - minulostí”. Téma filmu, na první pohled tradiční a z hlediska formy nezajímavé, se tak dostává na úroveň videoinstalací a videoartu, který režiséri sledují jako jeden z jejich inspiračních zdrojů.



Obr. 4.: Z filmu Pevnost, zdroj: nutprodukce.cz

Kokeš v rozhovoru uvádí, že řešení rozdílu mezi dokumentárním a hraným filmem považuje již za přežitě a vysvětluje to takto: *Označení “hraný” nebo “dokumentární” film vnímám hlavně jako kategorie, které v nejobecnější rovině popisují různé metody uchopení nějaké látky. Zvolená metoda s sebou nese specifický styl práce, sérii omezení nebo naopak jedinečných možností. Takže pro mě je těžké srovnávat výhody nebo nevýhody dokumentu versus fikce. Jsou to prostě různé metody, různé pracovní nástroje, kterými je možné dosáhnout různých výsledků, různých výpovědí o zobrazovaných problémech. Občas si říkám, že je to třeba stejně, jako ptát se na srovnání mezi animovaným a hraným filmem. Tam je to samozřejmě mnohem zjevnější, ale principiálně se podle mě pohybujeme na stejném půdorysu. Jaké výhody má pro Jana Švankmajera použití animace v jeho filmech? Jaké výhody má, když pracuje s živým hercem? Pokaždé vzniknou výrazně jiné filmy s jinou řečí. A stejně to vnímám u téhle otázky. Nemohl bych natočit zmíněné filmy jako takzvaně čistě hrané, protože by vznikly pravděpodobně úplně jiné filmy, které by fungovaly jinak, dávali*

bychom se na ně jinak a jinak bychom jim rozuměli. Jako režisér hraného filmu bych měl v ruce jiné nástroje a práce s nimi by přirozeně vedla k jiným výsledkům.

Lukáš Kokeš s Klárou Tasovskou v současnosti připravují snímek *Nic jako dřív* v koprodukcí s HBO a nutprodukcí o současných životech teenagerů v severních Čechách. Film popisuje jeho producent jako “dokumentárně stylizovaný vhled do života současných teenagerů”. Skrze autentické portréty třech sociálně diferencovaných postav sledujeme jejich přerod v dospělé jedince a zkoumáme, do jaké míry jsou zajatci svého okolí a institucí a do jaké míry jsou schopni stát se autonomními tvůrci svých osudů.”⁷²

⁷² nutprodukce.cz

6.5. Přínos teoretické části práce a potvrzení hypotézy

Tato práce vzniká v době, kdy je autenticita a pravost informací vystavována stále většímu relativismu. Fotografie na Instagramu, na níž stojí dívka na hlavě v dokonalé jógové asáně sklídí tisíce lajků, ale není jisté, zda to není jen trik, zda ji za výřezem fotky někdo nedrží. Zpravodajství jako “čistý dokumentární žánr”, který byl založen na pravdivosti a imperativu dokumentovat realitu, je ohrožován trendem “fake news”, jemuž se nebrání ani světoví politici, ani lokální média.

Donald Trump na svých sociálních kanálech tvrdil, že na jeho inauguraci přišlo více lidí než na tu Barracka Obamy. Fotografie z obou akcí potvrdily, že jde o nesmysl, nicméně informaci převzala média a Trumpovi příznivci ji brali jako fakt, popřípadě jako zprávu, která se jim hodila ⁷³. Manipulaci s informacemi v reportážích FTV Prima několikrát řešila Rada pro rozhlasové a televizní vysílání. Pořad televize Barrandov *Nebezpečné vztahy* najímá neznámé herce nebo amatéry, aby hráli zhrzené partnery nebo podváděné manželky. PR pořadu ponechává diváky v přesvědčení, že vystupující jsou skutečně nositeli dané zkušenosti či prožitku ⁷⁴, ačkoli castingoví režiséri opakovaně hlásí, že “všichni” méně známí herci nebo talentovaní neherci už na TV Barrandov vystupovali. Nicméně... Diváci, čtenáři nebo posluchači se navíc často ani klamání nebrání a rádi si potvrdí vlastní názor založený na emoci a nikoli na faktu. Žijeme tedy v době “dotvářené” a “vyfiltrované” skutečnosti. Je otázka definování žánrů ve filmu a televizní tvorbě ještě aktuální?

Předpoklad, že dokumentární film je “opravdovější” a “hodnotnější” než ten hraný, je stále více problematický. Televizní tvorba jde v tomto ohledu rychle dál, posouvá hranice a míchá žánry s cílem zasáhnout větší část cílové skupiny. Seriálová produkce je na “crossování” žánrů často postavená, u seriálů typu *OA* nebo *The Handmaid's Tale* (2017) ani není možné přesně vymezit, o jaký žánr se jedná. Samotní tvůrci hraničních žánrů kinematografie nepovažují primárně debatu nad rozdílem mezi dokumentárním a hraným filmem jako aktuální či relevantní, a zdůrazňují důležitost opravdového filmového prožitku nebo vzhledu do zobrazovaného světa či hlavní postavy. Tato optika zpochybňuje jak rozdíly mezi žánry, tak nutnost se touto otázkou vůbec zabývat.

Pokud však z teoretického hlediska přejdeme k praxi, příklady ukazují, že díla, ve kterých si tvůrci půjčují výrazové prostředky z jiného žánru, dostávají jakousi “další přidanou hodnotu”, jsou přijímána lépe jak širokou diváckou obcí tak odbornou veřejností. Taxonomie žánrů je důležitá také z pohledu producentského a distribučního. Producent potřebuje dílo

⁷³<https://www.theguardian.com/us-news/2017/jan/22/trump-inauguration-crowd-sean-spicers-claims-versus-the-evidence>

⁷⁴ Pořad TV Barrandov tak tedy není pouze o vztazích mezi partnery, ale o vztazích všeobecně, o vztazích, do kterých se člověk denně dostává a musí je řešit. Samotná talk show v prostředí českých televizí v tomto kontextu prozatím nemá obdoby, protože v něm budou skutečné lidské příběhy, emoce a konfrontace, které navíc podpoří publikum v sále. - www.barrandov.tv

kategorizovat z důvodu hledání správné cesty k jeho podpoře a realizaci, distributor či sales agent spolu s PR musí cílové skupině diváků předložit klíč ke čtení filmu.

Tenkou a prostupnou hranici mezi jednotlivými žánry lze ilustrovat na paradoxu televizního faktuálního pořadu a fikčního snímku: V americkém reality TV pořadu *Ghost Hunters* (od roku 2005) pomáhá dvojice mužů bezradným lidem s paranormálními jevy. V hraném snímku *Fargo* (1996) se odehrává příběh napsaný podle “skutečné události”. Ve faktuálním pořadu se tedy vyhánějí duchové, zatímco ve fikčním filmu se řeší případ, který se měl skutečně udát v roce 2001 v americké Minnesotě ⁷⁵.

⁷⁵ Ačkoli i zde přichází relativizace: Bratři Cohenové po premiéře uvedli, že scénář byl ke skutečnosti “vcelku blízko” a později Ethan Cohen scénář publikoval a na závěr napsal, že “Film předstírá, že je pravdivý.” <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/04/14/the-truth-behind-fargos-true-story/>

II. PRAKTICKÁ ČÁST

7. EXPLIKACE PRAKTICKÉ ČÁSTI DISERTAČNÍ PRÁCE: FILM BATALIVES

7.1. Motivace pro vývoj látky

Dle mého názoru musí být každý projekt, který lze nazývat volnou tvorbou a není tudíž realizován primárně na zakázku, ze své podstaty velmi osobní. Toto jednoduché poznání přišlo po zhruba deseti letech v oboru, kdy jsem si uvědomila, že ať člověk dělá jakýkoli žánr v jakémkoli uměleckém odvětví, stejně vkládá kus sebe, a jeho osobnost je v díle rozpoznatelná. Sochař a designér *Rony Plesl* nazval svou profesorskou přednášku *Design se musí líbit, avšak umění vám musí vyrvat vnitřnosti*⁷⁶, což ve vztahu k audiovizi chápu jako rozdíl mezi komerčními projekty a volnou tvorbou.

V případě vývoje filmu *Batalives* šlo především o vypořádání se svým rodným městem, o reflexi zlínského fenoménu svázaného se ságou baťovské rodiny a impéria⁷⁷. Zlín je všeobecně známý pojem, symbol triumfu svobodné vůle, odvahy a úsilí, což místním propůjčuje někdy falešný pocit výjimečnosti, zejména, když jsme stále na východní Moravě, místní nádraží je v podstatě kusou kolejí, trolejbus ujel a další jede až za dvacet minut. Tato ambivalence zářné minulosti a rozpačité přítomnosti smíchaná s fascinací existence dalších “malých Zlínů” vystavěných Tomášem Baťou, a po jeho smrti především Janem Antonínem Baťou, byla hlavním hybatelem, který nás v roce 2012 přiměl zabývat se tímto tématem. A jelikož jde o téma osobní, nebylo možné ho jen tak přejít a odbýt ho. Naopak se z něj vyklubal projekt na jednu stranu velmi komplikovaný a vyčerpávající, na stranu druhou však nezbytný pro další umělecký i producentský posun a rovněž pro mě tolik potřebný reflexivní počin spojený s vlastním životem a rodinou.

⁷⁶ <http://www.czechdesign.cz/kalendar-akci/rony-plesl-design-se-musi-libit-ale-umeni-vam-musi-rvat-vnitřnosti>

⁷⁷ Motivaci pro vznik filmu vysvětlují šfřeji v článku pro časopis DOK.REVUE, jehož celá podoba je uvedena v kapitole 9.6.

7.1.1. Osobní východisko k tématu

Pro další vývoj látky jsem považovala za nutné si stále připomínat, že film není žádným konstruktem nebo projektem vzniklým proto, že je to “zajímavé”. Ve Zlíně jsem se narodila, vyrostla a jsem s ním stále svázána, stejně jako většina členů štábu.

Prostřednictvím filmu se tedy vyjadřujeme k tématu, které je v nás stále přítomno. Když totiž člověk vyrůstá ve Zlíně, některé věci mu přijdou zcela automatické. Bydlí v cihlovém domku a přátelí se s dětmi, které žijí v téměř stejném cihlovém domku. Chodí do budov označených pouze číslicí, jako v nějakém filmu západního střihu, a také školy jsou si navzájem podobné. Uprostřed města přímo vedle fabriky a autobusového nádraží leží koupaliště s červeným zábradlím. Ale nikoho nenapadne se nad tím pozastavovat, protože k čemu jinému by město mělo být, než k bazénům nebo maximálně sjezdovkám, která je tu je ostatně také. Když vám později začnou ostatní říkat, že jim vaše město připomíná sci-fi komix, jednomu to začne vrtat hlavou.

Kde končí úžas a začíná patos? Děti se tu rodí v Baťově nemocnici, domů jedou po Třídě Tomáše Bati, rodiče vzpomínají, jak se kdysi koupalo a následně šmelilo na koupališti Baťáku, státnice se skládají na Univerzitě Tomáše Bati a naplněný život lze důstojně zakončit na Lesním hřbitově jen pár metrů od jeho zakladatele... Fascinující však zůstává skutečnost, že se od konce 20. let minulého století začala ve světě stavět další města, která byla rozvíjena podle stejného urbanistického a sociálního konceptu jako Zlín. Představa, že po světě vznikala řada variací na rodné město, z nichž mnohé stále existují, se blíží námětu vědecko - fantastického filmu, který se však skutečně udál.

7.2. Práce s námětem

Proces vývoje filmu *Batalives* je úzce svázán s okolnostmi vzniku jeho námětu. Ačkoli ho po celou dobu realizace definujeme jako dokumentární film, nápad natočit takový snímek přišel nikoli prostřednictvím faktických informací nebo konkrétní situace, ale díky výtvarné instalaci.

V březnu v roce 2010 se konala v 32. budově bývalého baťovského areálu ve Zlíně v galerii Dvanáctka kolektivní tzv. insitová výstava umělců svázaných s Fakultou výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně⁷⁸. Tento ústav je známý tím, že podporuje postupování různých výtvarných disciplín, oborů a žánrů, což má mimo jiné za následek vznik řady skupin, které se postupně prosadily jako na poli výtvarném, tak hudebním nebo graficko-audiovizuálním. Na této výstavě byla také představena videoinstalace Ondřeje Merty s názvem “Bata-tube”. Merta se pro dílo inspiroval skutečností, že místo konání výstavy se nachází na třídě Jana Antonína Bati, přičemž ulice stejného názvu leží také kdesi uprostřed Brazílie a protíná město Batatuba. Prostřednictvím aplikace Google Earth z něj pořídil video záznam a přes Facebook se seznámil s místním architektem Mario Rolfsenem. V rámci expozice s ním potom navázal skypový rozhovor. Ve své instalaci tedy propojil podobu daného místa a reálnou osobu, která zde žije, s “mateřskou lodí”, s místem, ve kterém se nápad na stavbu brazilského Zlína zrodil.

Ondřej Merta se nikdy před touto událostí o zlínskou historii nezajímal a měl tudíž nad fenoménem “zlínských satelitů”, který je v rámci regionu dobře znám, nadhled, a ten mu umožňoval se k tématu vyjádřit zcela jinak, než bylo doposud běžné. Instalace zaznamenala značný ohlas a při rozhovorech s návštěvníky bylo zřejmé, že samotný fakt “dalších malých Zlínů” je pro většinu lidí napříč věkovým spektrem fascinující. Tato událost byla základním bodem, kdy jsme začali přemýšlet o celovečerním filmu na téma jiných Zlínů, resp. baťovských měst. A právě skutečnost, že se film začal utvářet na základě zážitku z výtvarného díla a nikoli z faktické informace, bylo pro další směřování filmu určující.

Batatuba byla jak slovní hříčkou, tak odrazovým můstkem k námětu filmu. Začala jsem si s výše zmíněným architektem Fabio Rolfsenem dopisovat a zjišťovala situaci v brazilských městech založených J. A. Baťou ve 40. a 50. letech⁷⁹. Zajímalo mě především, která z měst jsou stále živá, zda nejde o pouhá torza nebo architektonická residua minulého století a jak dnes tato města vypadají. Následující faktory se později staly základním konceptem filmu:

⁷⁸ <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/hatapata-galerie-12-zlin>

⁷⁹ Batatuba - založeno v letech 1941-1943, Mariapolis - založeno v roce 1944, Bataypora - založeno v roce 1953 Bataguassu - založeno v roce 1954

- 1/ Vizualita prostředí jako klíč k současnému stavu měst
- 2/ Sociální sonda do dnešního života obyvatel
- 3/ Rozdílné narativy hlavních postav svázané společnou historií

Základní premisu filmu jsem tedy zvolila takto:

Jací lidé žijí dnes v baťovských městech a jak tato města dnes vypadají?

Z toho jsme odvodili i pracovní logline projektu:

Film o lidech, kteří žijí všichni ve stejném městě, i když každý na jiném konci světa.

7.3. Dramaturgický rámec

Projekt jsme začali vyvíjet v tříčlenném týmu, který se zároveň stal základem filmového štábu:

- 1/ Já jako autorka námětu, scenáristka, spolurežisérka a producentka
- 2/ Petr Babinec jako režisér a spoluscenárista
- 3/ Lukáš Gargulák jako spoluautor námětu, kameraman a producent

V rámci prvního kroku jsme se přiklonili k metodě vymezení: věděli jsme zcela přesně, jak film nechceme točit. Ačkoli se jedná o námět evokující primárně faktografickou látku, motiv informativnosti, faktů a historických souvislostí nebyl naším ústředním zájmem. O filmu jsme přemýšleli tak, jako bychom byli jeho budoucí diváci, kteří preferují silnou story před přísunem informací. Proto jsme se začali soustředit na aktuální příběhy života tamějších obyvatel a obrazovou stránku. Cíl filmu jsme formulovali tak, že chceme zachytit příběhy lidí, kteří se narodili a žijí v “satelitech funkcionalistického Zlína” a prostřednictvím kinematografického zážitku zároveň ukázat, jak tato místa vypadají dnes. Originalitu projektu jsme viděli především ve zvoleném přístupu: Tematika baťovských měst ve světě už byla několikrát námětem stříhových archivních pořadů nebo informativních dokumentů. Všechna tato díla však uplatňovala diachronní přístup a zůstala tak svým obsahem v historizující rovině. Zabývala se buď přímo popisem uplynulých událostí nebo nekriticky zobrazovala “zlaté časy”. Většina z nich se primárně soustředila na reflexi osobnosti Tomáše Bati. Naš film má naopak přistupovat k látce synchronně, tzn. námětem i zpracováním dávat důraz na zobrazení aktuálního stavu s ohledem na současný filmový jazyk a vizuální vyjadřovací prostředky.

Na tomto místě také považuji za nutné poukázat na přetrvávající spor mezi příznivci Tomáše Bati a jeho nevlastního bratra Jana Antonína Bati, na který jsme při rešerších a odborných konzultacích naráželi. Předpokládali jsme, že se jedná o konflikt, který je z dnešního pohledu již vyřešen, zdokumentován, který je již ukončen a obě strany došly konsenzu. Ukázalo se však, že naše představy byly velmi naivní. Renomovaní historikové o zástupci tematicky spřízněných institucí odmítali diskusi a téměř ukončovali spolupráci na projektu, když se ukázalo, že nejsme vyhranění ani ne jednu stranu, resp. že v projektu reflektujeme i stranu, vůči se které se daná osoba vymezovala. Ke stejnému závěru došel i režisér Peter Kerekes, který ve stejné době, jako vznikala film *Batalives*, připravoval životopisný film, mezinárodní koprodukční projekt, *Baťa, první globalista*⁸⁰ věnující se životu Tomáše Bati.

V našem případě šlo o komplikovanější situaci, kdy zobrazujeme nejen města, která založil Tomáš Baťa, ale v podstatě výhradně ta, která vznikla až po jeho smrti, jakkoli mohla být tato vize připravena dopředu. I z toho důvodu bude například v úvodní archivní sekvenci promlouvat při oslavách prvního máje Jan Antonín Baťa, a proto také se postava brazilského mladíka Devanila vyjadřuje k tomu, kdo to Jan Antonín Baťa byl. Nikoli nutně z důvodů ideových - nevyjadřujeme tím náš postoj ani k jednomu z Baťů, ale čistě z filmového a vypravěčského hlediska to takto vyplynulo. S Tomášem Baťou byl pořízen jediný archivní audio-vizuální záznam, který se pro expozici našeho tématu nehodil a navíc je často citován. Jako výraz "smíření" i vyjádření našeho názoru na stále živý konflikt jsou pak dobové fotografie z tisku obou Baťů použity v závěrečné titulkové sekvenci.

7.3.1. Otázka lokací

Baťovských měst bylo po světě postaveno několik desítek a řada z nich je stále architektonicky rozpoznatelných. Bylo proto potřeba vytvořit klíč pro výběr lokací. Od počátku jsme měli jasno, že není možné vynechat Zlín, ačkoli jsme po nějaký čas měli tendence nahradit ho slovenským městem Partizánské (do roku 1949 Baťovany). Dále vzhledem ke vzniku námětu, ve kterém hrála roli Latinská Amerika bylo zřejmé, že do výběru zahrneme i jedno brazilské město, mimo jiné proto, že se nám z tohoto regionu začalo ozývat stále více pamětníků, současníků i lidí, kteří v některém z místních baťovských měst chvíli žili. Další baťovská města, která od konce 20. let minulého století vyrostla po světě, bylo nutné pro film redukovat na několik zástupců.

Kritériem pro jejich výběr byl za prvé potenciál silných příběhů vzniklých díky událostem, které místo formovaly. Také tu byl faktor geografický a jazykový: Chtěli jsme, aby se v každém městě mluvilo jinak, a aby každé město reprezentovalo jiný světový region. Při finálním výběru měst jsme se soustředili také na to, aby daná města nebyla muzejním

⁸⁰ *Baťa, první globalista - Bata, the First Global Entrepreneur of the World*, česko-slovensko-francouzská koprodukce s televizí ARTE

exponátem. Dohromady měla tvořit výpověď o světě, který byl kdysi vykonstruován tak, aby v něm všichni žili podle jednotného pracovního i sociálního konceptu. Je třeba také říci, že důležitou roli ve výběru lokací hrál i potenciál silných příběhů, o které nám šlo primárně. Když jsme tedy měli tip na skupinu mladých lidí z Bataypory, nebylo nutné dlouho zvažovat jinou alternativu.

Zvolené lokace pro film:

1/ Zlín jako výchozí bod celého procesu

Historické literatury na téma zlínského rozmachu v první polovině 20. století vznikla dlouhá řada, pro nás se stala do jisté míry určující publikace Zlín ve fotografii 1890 - 1950⁸¹, kdy je transformace z východomoravské vesnice v metropoli západního stříhu velmi zřetelná a vizuálně atraktivní. Spíše než historií jsme se ale zabývali otázkou, jak na Zlín pohlížet a jak reflektovat formující modernistickou éru? Zda jako dobu, na kterou dnes navazujeme, nebo na období, které je definitivně uplynulé či jako na residuum “zlatých časů”.



Obr. 5: 44. budova bývalého bat'ovského továrního komplexu, zdroj: soukromý archiv

⁸¹ NOVÁČEK S., POKLUDA, Z.: Zlín ve fotografii 1890 - 1950, nadace Tomáše Bati, Zlín, 2009, 315 str., ISBN: 978-80-254-3144-3

2/ Batadorp, Nizozemí

Slovo “dorp” znamená v holandštině “vesnice”. Batadorp leží u města Best severovýchodně od Eindhovenu. Nachází se tu jediná stále fungující původní továrna v Evropě postavená v roce 1933 jako přesná kopie jedné ze zlínských budov. Slovo “kopie” dobře vyjadřuje celkovou atmosféru místa. Domky kolem ulice Batalaan jsou téměř identické s těmi zlínskými. Jen místo škodovek jezdí dražší značky a předzahrádky připomínají fotografie z katalogu o bydlení. Sousedí se však mezi sebou příliš neznají a nestýkají, což je snad jediná větší odlišnost od zlínského modelu sousedského soužití. V rámci obhlídek navštívil štáb také anglické město East Tilbury, kde je velmi aktivní skupina pamětníků, avšak kvůli dobré postavě v Batadorpu a také vizuálnosti místa jsme upřednostnili Holandsko. V západoevropském regionu se nabízelo ještě francouzské město Bataville. Abychom se tematicky nestřetávali se snímkem *Bata-ville (We Are Not Afraid Of The Future)* z roku 2007, toto město jsme z hlubších rešerší vynechali.



Obr. 6: Ulice Batalaan v Batadorpu, zdroj: soukromý archiv

3/ Batanagar, Indie

Město v západním Bengálsku je spíše součástí 13 milionové aglomerace Kalkaty, kdy v samotném městě žije téměř 5 milionů obyvatel. Batanagar je výstižnou ilustrací sociálních nerovností a indického kastového systému. Vedle chudinských čtvrtí vyrůstají luxusní resorty a golfové hřiště, lidé žijící na jednu místě od narození se musejí kvůli developerským záměrům stěhovat. Obuvnický průmysl je v Batanagaru stále zdrojem obživy pro tisíce lidí, avšak výroba se rozštěpila na více druhů, od klasické práce v továrně přes menší dodavatelské dílny až po tzv. sweat shopy, které se sice také liší úrovní pracovních podmínek, ale často se jedná o miniaturní výroby, v nichž pracovníci sedí na zemi a produkty vyrábí doslova na koleně. Původní tovární zázemí i s přílehlými stavbami se v Batanagaru likviduje, celou oblast koupil místní rodák a kriketová hvězda Sourav Ganguly a poskytl ji developerům, kteří Batanagar přetvářejí do luxusního golfového resortu s názvem Kolkata River Side. Původní baťovské budovy se postupně bourají a nahrazují je resorty a golfové hřiště. Vedle sebe se tak ocitají příslušníci naprosto odlišného sociálního prostředí. Původní domky pro zaměstnance Baťova podniku dnes vypadají jako obydlené ruiny, kde v mizerných podmínkách zatím žije mnohonásobně víc lidí, než pro kolik byly stavby původně zamýšleny. Několik měsíců po natáčení na této lokaci však byly všechny původní budovy zbourány. Film se tak díky dobrému načasování stal svědectvím o probíhající přeměně jednoho města v docela jiné.



Obr. 7: Zbytky Batanagaru, zdroj: soukromý archiv

4/ Bataypora, Brazílie

Bataypora je jedním z několika zlínských satelitů v Brazílii považované J. A. Baťou za jakési bájně Eldorado, kam se uchýlil se svou rodinou a blízkými spolupracovníky. Je tu několik satelitů, mezi jinými Batatuba, Bataguassu a Mariapolis. Dnes jsou tato města jihoamerickým venkovem, kde se místo úspěšných podnikatelů prohání stáda skotu. Bataypora ležící na území státu Mato Grosso do Sul byla postavena v roce 1953 na ploše sto tisíc hektarů vykáceného pralesa jako vrchol brazilské expanze. Město jsme vybrali mimo jiné na základě rešerší Anny Sichrové, která tu několik let působí jako učitelka češtiny a jež nám zprostředkovala kontakt s místními, především s přáteli Jindřicha Trachty, potomka rodiny Trachtů, která Batyporu budovala ⁸². Co se týká názvu, “Y” v tradičním jazyce guaraní znamená “voda”, “pora” “dobrý”.



Obr. 8: Ulice v Bataypoře, zdroj: soukromý archiv

⁸² Stručná historie města od spolupracovnice na filmu Martiny Čermákové, tlumočnice z portugalštiny: <http://www.bataypora.cz/historie/>

5/ Borovo, Choratsko

Borovo se stalo plánem B. Původně jsme chtěli točit v severní Americe. Poté, co se zjistilo, že město v USA s názvem Belcamp už neexistuje, upnuli jsme se ke kanadské Batavě, kde jsme získali několik kontaktů a potenciálních postav do filmu. Batawa na jihovýchodě provincie Ontario asi 300 kilometrů od Toronta vznikla v roce 1939. Vedle továrny fungovala i jako ředitelství firmy pro obchodní styk s Kanadou. Emigroval tam syn Tomáše Bati asi se stovkou dalších rodin, takže se Kanada stala protipólem k Brazílii, odkud vedla obchod druhá frakce rodiny. Ředitelství se v šedesátých letech přemístilo do Toronta, na konci 90. let se zavřela místní továrna. Dnes se obyvatelé Batawy snaží město vzkřísit a nabídnout potenciálním turistům, co se dá, například sjezdovku, která svou velikostí připomíná umělý lyžařský svah ve Zlíně. Vzhledem k finančním okolnostem projektu jsme se ale další zámořské lokace museli vzdát. Místo ní jsme zvolili další evropské město, které však svou atmosférou ostatní možné lokace převyšuje. Borovo na východě Chorvatska u hranic se Srbskem je malé městečko svou atmosférou velmi připomínající Zlín, především Lesní Čtvrť a Zálešnou. Místní ho považují za předměstí Vukovaru, jehož rozstřílená vodní nádrž je dodnes symbolem chorvatsko - srbského válečného konfliktu. Ten se také výrazně promítl do současné podoby Borova: řada bat'ovských domků zůstává po válce neopravena, původní továrna chátrá a jsou na ní patrné známky střelby. Atmosféra Borova se tedy nakonec ukázala pro film atraktivnější než kanadská destinace.



Obr. 1.5: Bývalá továrna v Borovu, zdroj: soukromý archiv

7.3.2. Struktura filmu, formální vyjadřování

Ještě před zahájením obhlídek jsme vytvořili strukturu filmu, která byla důležitá pro pozdější výběr konkrétních postav a prostředí. Film je formálně i obsahově rozdělen do pěti částí, které jsou definovány jednotlivými lokacemi. Na každé lokaci se odehrává jeden ucelený příběh, tzn. jedna kapitola filmu. Už ve fázi vývoje filmu jsme předpokládali, že v rámci stříhové skladby jednotlivé kapitoly nebudou řazeny za sebou, ale budou montovány paralelně. Divák tak nebude sledovat pět od sebe oddělených příběhů, ale jeden, v rámci něhož jsou situace odehrávající se v různých částech světa dávány do souvislostí, doplňují se, nebo naopak tvoří kontrast. Příběh každého hrdiny je determinován místem, v němž se odehrává. Prostřednictvím toho tak vzniká i situační portrét daného města.

Rozhodli jsme se, že formální zachycení se u každé části filmu bude lišit. A bude vycházet z povahy prostředí i naturelu postavy:

1/ Zlín.

Zlínské části dominují statické, pečlivě komponované, záběry, které připomínají až fotografické kompozice. Svým charakterem vyjadřují každodenní pracovní stereotyp hlavní hrdinky.

2/ Batadorp. Holandsko.

Formální snímání je provázáno se současnou životní náplní hlavního hrdiny, který celý život pracoval u pásové výroby a jezdil na kole, ve filmu jako senior na tuto dobu vzpomíná a kolo je to jediné, co ho s minulostí ještě pojí. Kamerový pohyb proto obrazu dominuje.

3/ Batanagar. Indie.

Indická část je snímána naopak velmi živě, ruční kamerou, která podporuje chaotickou atmosféru plnou lidí z nejrůznějších prostředí, aut a motorek, jakou je člověk v Kalkatě okamžitě zahlcen.

4/ Batypora. Brazílie.

Do Sao Paula je to z Brazílie daleko, ale pocit neškodného stylu "gangsta" je tu přítomen a mísí se s atmosférou brazilských telenovel. Tuto tonalitu jsme se snažili promítnout i do formálního vyprávění. Vzhledem k tomu, že v Batypore není typická baťovská architektura, je vizuální podobnost hrána prostřednictvím všudypřítomné červeno-oranžové půdy.

5/ Borovo. Chorvatsko

Formální výrazové prostředky jsme zvolili tak, aby konvenovaly charakteru hlavní postavy a její teenagerské party. Pracujeme tu s estetikou online contentu a hudebních videí, některé záběry jsou pořízeny přímo postavami na jejich chytré telefony.

Cílem filmu je díky příběhům jednotlivých postav vypovědět o aktuálním stavu baťovských měst, kde už v první půlce minulého století začal svérázný způsob globalizace, do kterého se však postupně promítla povaha každého národa.

Ačkoli film svým pracovním názvem k Baťovi jakožto historickým figurám a globální značce odkazuje, rozhodli jsme se, že značku ani osudy zakladatelů nebo jejich potomků nebudeme nijak akcentovat. Otázka historie se do filmu dostává organicky prostřednictvím hlavních postav. Pojítkem mezi jednotlivými příběhy je společná historie měst, kde postavy žijí, naznačena jak samotným názvem města, tak vztahem každé postavy k artiklu, který je pro baťovské prostředí charakteristické. Každý hrdina je nějakým způsobem s botami spojený: ať už skrze současnou práci jako hrdinka ze Zlína, vlastní minulost jako aktér z Batadorpu, nutnost každodenní obživy jako postava z Batanagaru, díky kulturnímu dědictví jako mladík z Bataypory nebo jak záležitost každodenního stylu jak tomu je u party v Borovu.

7.4. Hlavní postavy filmu

Na tomto místě charakterizují jednotlivé hrdiny filmu z hlediska jejich ideových postojů a životních situací. Aspekt sociálních herců a fikčních postupů v jednotlivých fázích filmu popisují v následujících kapitolách:

1/ Věra Dudíková

Namísto nudného klišé “ševce ze Zlína” jsme chtěli najít silnou ženskou hrdinku, která se celý život potýká s pracovním prostředím typickým spíše pro muže. Věra Dudíková pracuje jako mistrová v bývalém baťovském areálu v jedné z posledních výrobníh obuvi, které tu ještě přetrvaly. Vedle ženského kolektivu působí svou fyziognomií a rázností spíše nepatřičně, pro chlapy je to zase “naše Věra”.



Obr. 9.: Věra Dudíková, zdroj: osobní archiv

Ve staré budově s číslem 44, která zatím odolává plánované rekonstrukci, stroje seřizovali ještě Baťovi zaměstnanci. Firma vyrábí módní tenisky určené na export do Dánska, které lze na dobré slovo koupit pod pultem za sto padesát korun, ačkoli se jejich prodejní cena pohybuje kolem stovky eur. Hipsteři z Kodaně by se divili, kdyby viděli, na jakých strojích se jejich boty dělají...Všechno tu vypadá, jako kdyby se zastavil čas, nikdo nespěchá, oblíbeným námětem k hovoru jsou domácí klobásy a kořalka vypálená ve sklepě. Věra tady trčí jako solitér, se kterým si nikdo neví rady. Pomalu se šine fabrikou, rozdává úkoly, vtipkuje, snaží se ostatní zlomit na pivo po práci, protože ji doma nikdo nečeká.

Věra žije sama v baťovském domku, který zdědila po prarodičích. Přítel zemřel na mrtvici, děti spolu neměli. Práce je pro Věru jediné, k čemu se v životě upíná, i za cenu častých přesčasů a stresového prostředí. Nyní ji však čeká komplikovaná operace kyčelního kloubu, která by ji sice mohla zbavit zdravotních potíží a tělesného hendikepu, na druhou stranu však představuje nebezpečí. Pojí se s odchodem z práce na dlouhou nemocenskou dovolenou, kdy není zcela jasné, zda se do práce ještě bude schopná vrátit.

Tato postava by měla fungovat i jako metafora k celému městu: Zlín není nazírán jako město - unikát. Rozplyne se nad ním maximálně milovník modernismu a bojuje s problémy typickými pro východní region. Tradiční produkce bot pomalu utichá a pro inovace není dost prostoru ani nápadů. Stejně jako pro Věru, která vyklízí svůj stůl a zaučuje ne příliš bystrou kolegyni, aby se připravila na hospitalizaci.

2/ Shona Ramesh

Batanagar leží na okraji obrovské Kalkaty a v porovnání s ní jde o pohodové místo. Ačkoli i tady zaléhají uši z neustálého troubení a lidí je všude tolik, že největším přepychem je vlastní prostor a klid. V tomto ohledu je Shona Ramesh šťastný člověk.

Bydlí se svým bratrem a nezaměstnaným otcem v malém domku obklopeným pralesem. Pracuje jenom tři dny v týdnu, šest hodin denně v malé dílně, která kompletuje boty Baťa určené k prodeji přímo v Kalkatě. Jedná se o tzv. sweatshop, mini výrobní, kde se sedí na zemi a pracovní podmínky jsou tak tak únosné. Na naše poměry žije pod hranicí chudoby, jemu však peníze ani nechybí. Je vášnivým fotbalistou a fanouškem kriketu - fotbal nebo kriket se tu hraje všude, kde je kousek místa.



Obr. 10.: Shona Ramesh, zdroj: osobní archiv

Také chodí na ryby, nebo se jen tak baví s kamarády, kterých má vzhledem k počtu zdejších mladých lidí nekonečné množství. Sedět na břehu Gangy a vyprávět si své zážitky je jednou z jejich nejoblíbenějších činností. Nebo jen tak hledět do řeky, jejíž břehy jsou poseté rudými komíny od továren na cihly. Jak se setmí, nasedá Shona na kolo a jede domů. Jeho dosavadní život se dá popsat jednoduše jako idyla. Která však končí.

Batanagar a celá oblast kolem se totiž proměňuje. Tam, kde se teď hrává fotbal, budou zanedlouho golfové hřiště, tam, kde se loví ryby, bude vodní plocha zasypána a vyrostou novostavby. Developeři cení zuby, naplánovali tady rozsáhlou výstavbu luxusních resortů.

Brzy si bude muset hledat jinou práci, domy, kde bydlí jeho přátelé, budou zbořeny a rozdíl mezi těmi, kdo na to mají a kdo nemají vůbec nic, bude propastný.

Shona a jeho kamarádi by s touto hrozbou něco dělali, ale uvědomují si, že proti developerským záměrům jsou úplně bezbranní. Paradoxně všechny zdejší pozemky koupila místní kriketová hvězda, která je pro mnoho Shonových přátel idolem, ke kterému vzhlížejí, ale kvůli kterému brzy přijdou o střechu nad hlavou a zdroj obživy.

3/ Henrik Jansen

Kdyby se měl Zlín nafotit do módního časopisu, nejlepší by bylo zachytit ho na ulici Bataalaan v Batadorpu. Původní domky jsou udržovány v bezvadném stavu, předzahrádky upravené, auta vypulírovaná. Lidé se ale navzájem nepřátelí, není obvyklé, že by se sousedé znali nebo stýkali. Působí to jako dokonalý svět, který sem Baťa v roce 1934 importoval a místní si ho postupně přetvořili do podoby připomínající divadelní kulisy. Továrna na boty tady stále funguje, jako jediná v celé Evropě. Lidé vtípkují, že vyrábí jenom ponožky, ale oficiální materiály inzerují i produkci pracovní obuvi. Stojí na dohled cihlových domků, kde žije Henrik Jansen, penzista, který ve zmíněné továrně celý život pracoval, z vyprávění si pamatuje její začátky a sám v ní prožil celou druhou polovinu 20. století.



Obr. 11.: Henrik Jansen, zdroj: osobní archiv

Henrik miluje, když může vzpomínat, což dělá prakticky neustále. Když šlechtí zahradu, když uklízí garáž, když jede na kole. Každý den na své silničce ujede i 80 kilometrů. Právě vzpomínky na jeden jeho typický den v baťovské továrně, od rána a pozdního příchodu, přes zaučování v koželužně, k historkám z prodejního skladu až do večera, jsou jádrem jeho příběhu. Je rád sám, ačkoli má ženu, děti i vnoučata. Počet najetých kilometrů denně závisí na tom, jak chce být ten či onen den jenom se sebou.

4/ Devanil dos Santos - Bé

Město Bataypora je od Sao Paula vzdáleno skoro deset hodin jízdy a atmosféra je tu líná. Jsme prostě na brazilském venkově, kde životy plynou pomalu a podle tradičních představ. Z toho důvodu Bé působí jako bláznivý mladík. Fascinuje ho, že Bataypora vznikla uměle jako nápad jednoho megalomanského byznysmena Jana Antonína Bati. Bé miluje Českou republiku a všechno české. Není spokojen s kulturním vyžitím v Bataypoře, takže se zapojuje do všech aktivit, které jsou tu vůbec možné. Pracuje v místním kulturním centru, má kapelu, dochází do ochotnického divadla a je členem místního tanečního kroužku s názvem Klenot, v němž nacvičují tradiční české folklorní tance. Ačkoli přesně vlastně neví, jaké to je v Evropě, ze všeho nejvíc tam touží odjet. Nikdy neviděl sních a je přesvědčen o tom, že se střední Evropa stane jeho druhým domovem.



Obr. 12.: Devanil Santos, zdroj: osobní archiv

S nejbližším přítelem a bubeníkem v jeho kapele s Jindřichem Trachtou tematiku českých děvčat často probírají a jeho další přátelé i kolegové v práci si z něj dělají legraci, zda opravdu odjede nebo vede jen plané řeči. Bé na dálku díky internetu udržuje vztah s českou dívkou Marií, která v Bataypoře krátce pracovala jako dobrovolnice. Od té doby si spolu dopisují, telefonují a veškeré snahy Bé vedou k tomu, aby za Marií přijel. Její otec mu dokonce v České republice shání práci. Bé si opravdu balí kufr, z rodné Bataypory odjíždí. A s Marií se konečně setkává na vlakovém nádraží ve Zlíně.

5/ Matea Gotal

Matea se jako správný teenager bouří proti všemu, co se dá. Ačkoli by její rodiče byli radši, kdyby zůstala v chorvatském Borovu, pro ni a pro její přátele je život v malém městě nedaleko srbských hranic to poslední, co by je zajímalo.

Je to generace, která se narodila až po skončení války v Jugoslávii. Bez jakéhokoli rozmyšlení poslouchají srbské skupiny, mají mezi Srby řadu přátel a národnostní otázka pro ně není tématem. Na druhou stranu se každodenně pohybují v prostředí, které je válečným konfliktem stále poznamenané. Rozstřílená vodárenská věž v sousedním městě Vukovar, kam dojíždí do školy, je stále přítomným symbolem války v Chorvatsku.



Obr. 13: Matea Gotal a její přátelé, zdroj: osobní archiv

Klasické cihlové baťovské domky v Borovu sice tvoří atmosféru útulnosti, ale řada z nich je poničená nebo téměř rozbořená. Jediným útočištěm se pro Mateu a její partu stává místní kavárna se zavřeným kinem, kde se schází, a jako typičtí příslušníci generace “Z” tráví dlouhé odpoledne se svými smartphony. Vybombardovanou továrnu baťovských závodů, ve které pracovali jejich rodiče a prarodiče berou jen jako bizarní cíl svých výletů, jako ideální místo, kde lze pořídit skvělé selfie nebo natočit youtube video. Zničená továrna tu funguje jako symbol celého města. Je to celé do jisté míry “cool”, ačkoli jde především o tiché svědectví předchozích generací.

Díky vymezení hlavních postav bylo možné film ohraničit následující anotací:

Matea, Shona, Bé, Henrik a Věra od sebe žijí vzdáleni tisíce kilometrů. Každého odlišuje rok narození i sociální skupina. Zatímco dvacetiletý Shona musí v indickém Batanagaru vystačit s několika dolary týdně, Henrik pomalu rekapituluje svůj život prožitý v západní Evropě, kde je dostatek všeho kromě rodinných vazeb. Dospívající Matea se stará především o to, jak co nejrychleji odejít z rodného města, jehož historie fascinuje dnes už jenom jejího otce a místní pamětníky. Bé se musí rozhodnout, zda zůstat v brazilském Bataypora a prožívat českou kulturu v brazilském stylu. Nebo odejít za láskou do Česka a stát se Brazilcem ve střední Evropě. Věra ze Zlína celý život obětovala práci ve fabrice, která kdysi udávala tempo po celém světě. Dneska je továrna oprýskaná, stroje předpotopní a technologie dávno zastaralé. Má je ale co nahradit? Hrdiny celovečerního filmu natáčeného v pěti zemích světa spojuje historie místa, kde žijí. Jak se dnes, po osmdesáti letech, proměnil sen o zlaté budoucnosti postavené podle jednoho nápadu dvou geniálních megalomanů?

7.5. Synopse filmu

Na tomto místě uvádím synopsi filmu, kterou jsme prezentovali České televizi a která je také součástí koprodukční smlouvy s ČT. Jelikož se jedná o přesné znění, na několika místech se dubluje s textem v ostatních kapitolách této práce:

Námět filmu *Batalives* vznikl před čtyřmi lety při jedné konkrétní situaci. V bývalém areálu baťovské továrny ve Zlíně probíhala výstava studentů výtvarné fakulty FAVU. Jeden z našich přátel přišel s video konceptem, kdy natočil průjezd po Třídě Jana Antonína Bati ve Zlíně, což usadil vedle google videa z ulice stejného jména v brazilském městě Batatuba, založeném právě Janem Antonínem Baťou. Zlínští návštěvníci výstavy se nad tímto artovým vtípkem pobavili, ostatní však byli podstatou instalace fascinovaní. Opravdu bylo po světě postaveno několik desítek dalších malých Zlínů, tedy baťovských měst vystavených podle jednoho konceptu? A kolik jich ještě dnes existuje? Jak to tam vypadá a jak tato historie ovlivnila životy místních lidí? Rozhodli jsme se, že jako tým filmařů, který je různými způsoby se Zlínem spojený, o tom natočíme dokument. Nabízely se možnosti natočit jej jako historický exkurz s výpověďmi pamětníků a odborníků. Naším cílem je ale nabídnout divákovi především silný kinematografický zážitek. Abychom takový zážitek divákovi přinesli, pečlivě jsme místa prostudovali, připravili rešerše a nakonec osobně vyhledali lidi, jejichž život je úzce spjatý s osudem místa. Našli jsme tedy pět hrdinů z pěti baťovských měst v České republice, Indii, Nizozemí, Brazílii a Chorvatsku. Jelikož je existence baťovských měst málo známý fakt, otevřeme film protoexpozicí, kde prostřednictvím archivních materiálů a animované mapy světa vysvětlíme historické pozadí našeho tématu. Máme k dispozici smluvně ošetřené materiály ze Zlína 30. - 40. let, i dobové fotografie z jednotlivých zemí.

Od počátku plánujeme vyprávět příběhy v kratších pasážích, aby se vzájemně propojovaly jako kousky mozaiky. Pět následujících příběhů bychom tedy nechtěli stavět za sebou jako jednotlivé povídky, ale vzájemně je mezi sebou prolínat tak, aby se každý z nich objevil ve filmu ve třech kratších částech. Pro snadnější orientaci popisujeme dále ucelené příběhové linky seřazené sestupně podle věku hlavních protagonistů:

Jsmo v Nizozemí ve malém městě Batadorp, kousek od Eindhovenu. V obraze sledujeme jeden typický den penzisty Henrika, který v komentáři m.o. vzpomíná na svůj typický den před padesáti lety, když mu bylo 27 let. Šestým rokem pracoval v továrně u Bati, kde si také našel manželku a pocházela odsud většina jeho přátel. Práce byla náročná a času málo, šéfové byli tvrdí a často nespravedliví. Všechno bylo řízeno centrálně, s pracovníky bylo často zacházeno trochu jako s dětmi na dětském táboře bez možnosti alternativ. Dnes se prochází kolem dokonale upravených baťovských domků, dostává západoevropský důchod, ale je sám. Jeho žena zemřela, děti šly vlastní cestou. Aby tuto životní situaci nějak zvládl a překonal samotu, jezdí každý den 60 kilometrů na kole. Sport a vzpomínky jsou totiž jediné, co mu zůstalo... Noví sousedé historii města neznají, staří známí se dávno odstěhovali nebo odešli za jeho ženou. Henrik jako jeden z mála aktivních starousedlíků prostřednictvím návratu do roku 1966 rekapituluje svůj život a zároveň si odpovídá na otázku, jestli bylo jeho tehdejší

rozhodnutí jít pracovat k Baťovi dobré, jestli ta daň za sociální zázemí a jisté zaměstnání nebyla příliš velká.

Paní Věra ze Zlína je přesný opak toho, co bychom ve Zlíně se slavnou podnikatelskou tradicí čekali. Žádný ambiciozní byznysmen ani švec, ale korpulentní padesátnice napadající na levou nohu s černým smyslem pro humor. Paní Věra vstává každý den před pátou a v rámci svých možností spěchá na ranní směnu do jedné z posledních budov v bývalém baťovském areálu, kde se ještě šijí boty. Dělá tu takřka celý život a město se mezi tím za okny továrny proměnilo, ačkoli tady to vypadá, jako by se zastavil čas. Život paní Věry a jejich spolupracovníků ze 3. parta 44. budovy je velmi vzdálený lidem, kteří si jejich boty někde v západní Evropě kupují. Stroje tu jsou stále stejné desítky let, výzdoba u pracovních stolů vypadá jako z retro pořadu o socialistické éře. Spolupracovníky zajímá především rozvržení směn na další týdny, brblají na brzké ranní vstávání a nízké platy a zároveň velmi málo příležitostí a odvahy k tomu, aby s tím něco dělali. Na začátku prosince se také dostává ke slovu vánoční večírek, který je letos pro Věru poslední. Po novém roce totiž jde na operaci s kyčlí a potom už se do práce nevrátí. Neznamená to však pro ni úlevu nebo vysvobození z rutiny - žije sama v cihlovém domku, který je oproti tomu Henrikovému oprýskaný a zanedbaný. Při zdobení vánočního stromku sleduje romantické pohádky a mluví o tom, že práce je jediné místo, kde má možnost se s někým bavit, i když i tady se všichni navzájem pomlouvají. Připravuje sváteční atmosféru, i když žije sama a kvůli zahlcujícímu nepořádku nedovoluje skoro žádné návštěvy. Věra nikdy nemohla mít děti. Veškerý svůj cit věnovala svému příteli, který se sice kvůli ní rozvedl, ale záhy zemřel při autonehodě. Tak je Věra ve svých padesáti pěti letech pořád trochu jako svobodná dívka starající se o stárnoucí rodiče, za kterými dojíždí na druhý konec města. Lítost ani útěchu však nebere, raději si dá na zápraží cigaretu a panáka slivovice a plánuje, co všechno se zlepší, až se po operaci vrátí do práce, pokud tedy vůbec.

Oprýskané cihlové domky stojí stále i v indickém Batanagaru, který místní považují už za jedno z předměstí Kalkaty. Tady bydlí třicetiletý Shona, který - viděno z našeho pohledu - nemá žádné peníze, bydlí v úplné ruině a jeho život nemá žádnou perspektivu. On je přesto všechno šťastný. Pracuje dva dny v týdnu v malé dílně na gumové boty, na víc dnů totiž není dostatek práce. Za nicotný plat tak tak vyjde, ale sám téměř nic nepotřebuje. Na místním trhu to vždycky nějak vymyslí nebo někoho potká nebo si chytne rybu v místním jezírku. Jezírko právě tvoří hranici mezi jeho současnou idylou plnou přátel a bezstarostného nicnedělání a budoucností, kterou diktuje místní developer. Ten postupně Batanagar bourá a místo baťovské zástavby staví moderní výškové budovy a luxusní golfový resort, určený samozřejmě úplně pro jinou kastu, než do jaké patří Shona. A na druhém břehu jezírka už tyto domy stojí dávají Shonovi jasný vzkaz, že bude muset svůj dosavadní život značně přehodnotit. Shona plánuje a sní, co všechno udělá, až to bude nutné. Chce se odstěhovat, protože život v Batanagaru pro něho s přestavbou města ztratí smysl. Nezná ale žádný způsob, jak by mohl své přání naplnit, nemá kam jít, nedokáže si na případnou cestu ani vydělat, mluví pouze místním bengálským dialektem, takže svoje obavy z následujících let jenom probírá s ostatními. Zůstává a pasivně přihlíží, jak mu jeho svět mění před očima.

Naproti tomu pětadvacetiletý "dredatý" Bé z brazilské Bataypory má plány a sny naprosto přesné a je připraven jim obětovat všechno. Bataypora leží hluboko v brazilském vnitrozemí a Evropa se odsud nemůže zdát vzdálenější. Přesto se Bé, pořád se smějící mladík pracující v místním kulturním středisku, zamiloval do České republiky, jejího folkloru, její tradice a jejích děvčat. Vášnivě se věnuje folklornímu tanečnímu kroužku a oddaně miluje českou dívku Marii, se kterou udržuje vztah po skypu, ale které slibuje šťastný život až do smrti. Působí to velmi bizarně, když se Bé prochází ve valašském kroji po rozpálené brazilské silnici a zdraví své známé. Jde na pravidelnou zkoušku folklorního souboru s příznačným názvem Klenot, zatímco místní nezaujatě popíjí pivo a sledují buď fotbal nebo telenovelu. Počinání Bého jim připadá potrhle a krotí nad ním hlavou. Bé však svoji telenovelu dohrává až do konce. Otec Marie z malé české vesnice, kde chcipl snad ještě větší pes než v Bataypoře, mu už našel práci v tamější autodílně, Bé se po internetu učí prvních pár českých slov, balí si kufr, kytaru a svou rodnou slunnou Brazílii opouští ve prospěch chladné a neznámé střední Evropy.

Zůstat nebo jít? je také téma pátého příběhu středoškolačky Matey z chorvatského Borova, který se odehrává na sklonku léta v posledním prázdninovém víkendu. Městečko se původně jmenovalo Bata-Borovo, což určovalo jeho atmosféru typického baťovského satelitu. Lidé tu bydleli, protože dělali pro Baťu, po práci se věnovali aktivitám, které jim jejich vedoucí doporučili a všichni žili v na vlas stejných domcích své nudné životy. Takto direktivně působí historie jejího města na osmnáctiletou Mateu, když sleduje staré fotky jejího otce, který si ve sbírání dobových věcí libuje. Mateu koníček jejího otce otravuje a odmítá se s ním na toto téma bavit. On po ní naopak chce, aby měla k městu stejně srdečný vztah jako má on. Nutí ji, aby mu po víkendech pomáhala spravovat staré kino, které sousedí s jedinou kavárnou ve městě. Tam se Matea sice se svými kamarády schází, ale jen proto, že je tu wifi. Borovo si s sebou navíc nese stigma válečného konfliktu o nezávislost po rozpadu Jugoslávie. Pro partu teenagerů ale představuje hlavně město, ze kterého je potřeba co nejrychleji utéct. Chorvatsko-srbský konflikt už pro jejich generaci není žádným tématem, naopak si na chytrých telefonech schválně pouští klipy skupin, ve kterých hrají srbští i chorvatští hudebníci. Původní baťovská továrna je od doby války prázdná, vedle ní se postavila nová výrobní budova. Matea a její přátelé si na téma starých dobrých časů u Bati musí vyslechnout historky od jejich babiček a dědečků, ale továrna je pro ně místem, kde může člověk pořídit spoustu "cool selfíček" a natočit si na mobil bezvadné video, které pak získá na sociálních sítích hodně lajků. Přesně tomu se věnují poslední dva dny před začátkem nového školního roku. Je to pro ně ten poslední, kdy ještě budou muset "trpět" v rodném provinčním městě. Matea chce za každou cenu na univerzitu do Záhřebu a hádá se o tom s otcem, který jí vidí jako pokračovatelku jeho rodinného podniku. Konec tohoto generačního konfliktu můžeme bohužel jenom domýšlet, náš příběh končí v chladném pondělním ránu, prvním ránu v novém školním roce, kdy Matea s kamarády čekají na zastávce na školní autobus, zahřívají se cigaretou a slibují si, že za rok už to bude docela jiné a mnohem lepší.

Každý z pěti hlavních hrdinů patří k jiné generaci i sociální skupině. Každý bydlí v jiné části světa, a přesto jsou si jejich life story podobné. Dohromady vypráví příběh o tom, jak se člověk vypořádává s místem, kde se narodí a kde se od něho očekává určitý způsob života. Může ho buď přijmout nebo se rozhodnout jít úplně jinou cestou. I když jsou všichni hrdinové schopni mluvit anglicky, necháme je z vyjadřovat se v jejich rodném jazyce, který bude fungovat také jako součást celkové atmosféry místa. Postavy dohromady tvoří různorodou koláž postojů, názorů a přístupů k životu.

Naším cílem bylo natočit kreativní dokument postavený na mimořádných historických událostech. Rozhodli jsme se variovat formu snímání vhodnou pro každou lokalitu, která by zachycovala unikum atmosféry místa a charakteru hlavního hrdiny. Naši hrdinové řeší problémy spojené s místem a zemí, ve které žijí. Přestože jsou od sebe vzdáleni, jejich problémy jsou často podobné a divák může sledovat, jak se jejich osudy vzájemně kříží.

Metoda natáčení nebyla pouze observační. Některé scény byly inscenované a smyšlené - proto má finální film blízko k sub-žánru doc-fi, který stírá hranice mezi dokumentárním a hraným filmem. Film je formálně i obsahově rozdělen do pěti částí, ty jsou dány jednotlivými lokacemi. Na každé lokaci vznikne jeden ucelený příběh, jedna kapitola filmu. V rámci střihové skladby předpokládáme, že jednotlivé kapitoly nebudou řazeny za sebou, ale budou montovány paralelně. Divák tak nesleduje pět od sebe oddělených příběhů, ale jeden, v rámci něhož jsou situace odehrávající se v různých částech světa dávány do souvislostí, doplňují se nebo naopak tvoří kontrast. Příběh každého hrdiny je determinován místem, kde se odehrává. Prostřednictvím toho tak vzniká i situační portrét daného města. Formální zachycení se u každé kapitoly liší a vychází z povahy prostředí i naturelu postavy: zlínské části tak například dominují statické pečlivě komponované záběry, které vyjadřují každodenní pracovní stereotyp hlavní hrdinky. Část natočená v Indii bude naopak velmi živá, snímána ruční kamerou, která spolu s rychlým střihem podpoří chaotickou atmosféru plnou lidí, aut a motorek, jakou je člověk v Kalkatě okamžitě zahlcen.

Dohromady film díky příběhům jednotlivých postav vypovídá o aktuálním stavu bat'ovských měst, kde už v první půlce minulého století začal svérázný způsob globalizace, do kterého se však postupně promítla povaha každého národa.

7.6. Od scénáře k realizaci

Co se týká realizační fáze, měla jsem situaci zkomplikovanou tím, že jsem vedle scénáře a spolurežirování filmu s Petrem Babincem vedla projekt i po stránce producentské. Zpětně to nevnímám jako příliš funkční řešení a v případě dalších projektů se pokusím takové dvojí roli, přičemž jedna často vylučuje druhou, vyhnout. Před samotným natáčením bylo nutné se ujistit, zda koncept scénáře bude fungovat, dále jsme si museli ujasnit způsob vystavění jednotlivých příběhů s ohledem na všechny hrdiny filmu. Být zároveň obezřetní na úskalí v podobě chtěného versus možného.

Naše původní idea byla snímat všech pět částí za použití jiných formálních prostředků. Způsob snímání každé části měl vyjadřovat atmosféru města a zároveň musel souviset s charakterem postavy a jejím příběhem:

Zlín - Věra. Pečlivě komponované záběry, jejich jednotlivé variace z důvodu práce s repetitivností ve střihu. Často statické, bez náznaku dynamiky jako obraz Věřina života.

Batadorp - Henrik. Primární práce s kamerovými jízdami, které odkazují na Henrikovu zálibu v cyklistice, což je jeho jediné spojení s pracovním rytmem a současným životem na penzi.

Batypora - Bé. Dynamické snímání souvisejícího s hrdinovou aktivností a snahou o změnu v kombinaci se statickými pasážemi v prostředí domova a nepodnětného zázemí.

Batanagar - Shona. Ruční kamera odkazující k chaotickému životnímu stylu v Kalkatě v kontrastu k pomalému snímání nebo klidným jízdám v případě Shonových meditativních a rozjímavých poloh.

Borovo - Matea. Primární důraz na vizualitu online videí a sociálních sítí. Snímání přizpůsobeno poetice natáčení na mobilní telefon. Neklidná observační kamera.

Tuto ambici se nám podařilo naplnit díky za prvé skvělé práci kameramana Lukáše Garguláka a také proto, že všichni aktéři měli s natáčením trpělivost a byli ochotní některé situace přehrávat, v některých případech kameru zcela vytěsnit a vystupovat maximálně autenticky a dále pustit náš film do jejich života a požádat o spolupráci k natáčení také svoje nejbližší okolí. Mezi jednotlivými natáčecími bloky byly vždy dostatečné pauzy pro to, abychom se mohli na hrubý materiál podívat a zhodnotit průběžný výsledek.

Úskalí této metody, kdy jsme se v některých případech příliš zaměřili na formální zpracování, se ukázalo v tom, že ačkoli natočený materiál vypadal v pořádku, bylo zachyceno méně situací, než bychom v ideálním případě potřebovali. Scény, které jsme měli v jednotlivých scénářích, byly natočeny. Tím, že jsme se při natáčení nacházeli jednou nohou v hraném filmu a druhou v dokumentu, se ukázalo, že nelze spoléhat pouze na předpoklad

založený na literárním případě a je zapotřebí mít k dispozici i materiál, který sice není předem připraven, ale postava se na něm chová autenticky a jedná v situacích, které souvisejí s jejím příběhem. Tento nedostatek jsme museli řešit ve fázi postprodukce.

7.6.1. Postprodukce a dramaturgické otázky

Postprodukce filmu *Batalives* začala časově náročnými překlady veškerého hrubého materiálu z holandštiny, portugalštiny, hindštiny a chorvatštiny. S tímto jsme samozřejmě počítali od začátku, ale překvapilo mě, jak náročné to bylo. Přeložit veškerý materiál trvalo 3 měsíce. Následně si vzal materiál střihač Libor Nemeškal a zhotovil ke každé části tzv. stringouty, se kterými jsme pracovali pro tvorbu prvního hrubého koncepčního střihu. Jednotlivé příběhy jsme podle počátečního plánu nestříhali za sebou, ale vzájemně jsme je propojovali. Zde se vyjevil problém, který jsme následně při několika dalších offlinech řešili s dramaturgy - především s Janou Janíkovou a Martinou Šantavou. Naše metoda se ukázala jako příliš komplikovaná.

Měli jsme před sebou pět postav z pěti měst, z nichž každá je točena jinak a dohromady mají tvořit jeden celek, resp. všechny jejich příběhy mají být propojeny a spojeny jedním vyšším motivem. Což bylo dále zkomplikováno tím, že příběhy, o kterých jsme předpokládali, že jsou silné, se nepodařilo natočit dostatečně zřetelně. Dále tu byl problém s tematikou Bat'a. Nechtěli jsme do filmu vkládat příliš informací, avšak ukázalo se, že jednotlivé příběhy působí náhodně a historie měst je tam přítomna pouze latentně. Stáli jsme před dvěma možnostmi: Buď film necháme záměrně nedořečen a budeme spoléhat na jeho vizuální stránku, nebo se vrátíme na začátek procesu a budeme přemýšlet o posunutí konceptu.

Po několika dramaturgických konzultacích jsme se rozhodli k následujícímu řešení:

- Posílíme expozice postav a jejich motivace prostřednictvím dotočeného voiceoveru, i za cenu toho, že Shona bude nahrazen jiným speakerem ze stejného regionu
- Prohloubíme vztah postav a historie jejich měst, rovněž prostřednictvím jejich voiceoveru.
- Budeme pracovat s archivními materiály, ačkoli jsme se vůči tomu na začátku vymezovali, nicméně archivy budou použity citlivě a nebudou ve filmu nijak trčet - z této úvahy vyplynulo, že se z archivních materiálů vytvoří úvodní a závěrečná titulková sekvence.

- Úvodní archivní sekvence bude navíc podpořena voiceoverem, který stručně a vtipně uvede diváka do historického kontextu⁸³. Úvod jsme zkusili nejprve namluvit protagonisty filmu, ale ukázalo se, že jejich neškolené hlasy nefungují a působí zmatečně. Nakonec jsem oslovila herce Martina Siničáka.

- Budeme co nejvíce jednotlivé části propojovat přes atributy baťovské architektury, tedy stylem “cihla na cihlu”, když to bude možné.

- Jednotlivá místa budou exponována a podpořena použitím velkých celků, čímž se také podtrhne jejich podobnost, resp. co, z této podobnosti zbylo.

Po navržených dotáčkách vznikl offline, který ověřil platnost všech poznámek a úprav. Linky jednotlivých postav byly silnější, lépe fungovaly a gradovaly, návazné záběry mezi jednotlivými místy tvořily silnější vazby.

Zde jsem si uvědomila, jak důležitá je role dramaturga v procesu vzniku filmového díla, jakkoli se v procesu střihu může zdát konfrontační nebo nekonstruktivní. Dalo mi to také důležitou zpětnou vazbu i při mé vlastní dramaturgické spolupráci na jiných projektech.

⁸³ Text úvodního komentáře připojuji v příloze.

7.7. Fikční postupy v celkovém kontextu filmu

Na tomto místě zpětně oceňuji přímou návaznost teoretické práce na část praktickou. Teoretický blok a především kvalitativní výzkum mohou komparovat s vlastní praktickou zkušeností tvůrce i producenta a zaujmout k poznatkům postoj na základě realizovaného příkladu. Je potřeba říci, že film *Batalives* je ve výsledku mnohem více “dokumentární”, než se ve fázi vývoje očekávalo. I přesto ve všech jeho fázích vzniku se realita určitým způsobem modelovala. Tuto “modelaci reality” popíšu u každé fáze projektu zvlášť:

1/ Fáze vývoje a literární přípravy

Při vývoji látky a prvotních rešerších nebylo zapotřebí se problematikou práce s realitou příliš zabývat. Seznamovali jsme se s tematikou baťovských měst z hlediska historického vývoje, jejich geografického rozložení a aktuální podoby. Změna přišla ve chvíli, kdy byl specifikován námět filmu a dále synopse, ve které už se pracuje s příběhy současných obyvatel konkrétních měst. Možnosti natáčení umožňovaly osobní obhlídky pouze po Evropě a na jiných kontinentech jen prostřednictvím internetu, a dále natáčení v omezeném časovém rámci maximálně 10 dnů na jednu lokaci včetně cesty. Tím pádem nebylo možné sledovat postavy časově, ale bylo nutné vytvořit scénáře k jednotlivým částem tak, aby je bylo možné za omezený čas realizovat. Tady vzniká prostor, možnost a nutnost zároveň realitu upravit pro potřeby výsledného filmu.

2/ Fáze castingu a hledání lokací

Míra ohýbání reality, popř. manipulativnosti výsledného filmu je subjektivní, divák může nebo nemusí na autorovu hru přistoupit. Tuto otázku jsme velmi zvažovali u zobrazení Zlína. Město, tak jak ho můžeme vnímat při běžné návštěvě i delším pobytu, se jeví jako středně velké město, v rámci něhož funguje univerzita, díky které tu pobývá řada mladých lidí tvořících dynamickou atmosféru, jež je podpořena ještě revitalizací veřejného prostoru, novými podniky a místy, které může navíc využívat každá věková skupina. Tato pozitivní perspektiva se nám však do záměru filmu příliš nehodila. Chtěli jsme prostřednictvím hlavní postavy metaforicky vyjádřit odcházející, upadající obuvnický průmysl. A akcentovat industriální atmosféru, která je vizuálně vždycky atraktivní. I proto jsme v rámci obhlídek hledali typově podobnou postavu, ideálně starší ženu, která prožívá odchod z dlouholetého zaměstnání. Ve 44. budově bývalého baťovského areálu, kde se zlínská část filmu odehrává, jsme původně oslovili zaměstnankyni jiné firmy, jež měla v úmyslu odejít - ale odešla ještě před možným natáčením. Až poté jsme, jako další variantu, oslovili paní Věru Dudíkovou a

její nadřazené v bývalé firmě Fern a poprosili o možnost tam točit⁸⁴. Paní Věra měla viditelný tělesný hendikep a chystala se na operaci kyčelního kloubu. Její plán bylo být po zákroku půl roku na nemocenské dovolené a poté se do práce vrátit, ve scénáři filmu však bylo, že se Věra po odchodu z práce už nevrátí, zůstane doma a nastane jí situace, vůči které se její postava stále vymezuje: můj smysl života je práce, nemá děti ani partnera a neumím si představit zůstat doma. Tento filmový konec jsme s paní Věrou konzultovali a ona souhlasila.

Změna ve vyznění příběhu se týkala také holandské části točení v Batadorpu. Henrik Jansen žil v době natáčení se svou manželkou, o které se ve filmu zmiňuje, my jsme do scénáře uvedli, že Henrik ve svém komentáři zmíní, že zůstal vdovcem a nezbývá mu nic jiného než vzpomínky a cyklistika. Pan Jansen souhlasil, nicméně vyznění zjemnil formulací *a já s Riou...prožili jsme spolu hezký život*. Celá tato pasáž je postavena na kontrastu obrazové a zvukové složky, kdy v obraze vidíme, jak Henrik žije dnes, ve zvuku slyšíme jeho komentář a vzpomínání na typický den v roce 1967. Henrik nám první verzi komentáře namluvil podle sebe dle instrukcí vypíchnout zajímavé historky z jeho celoživotní práce v baťovské továrně. Tento hrubý komentář se přeložil a přepsali jsme ho. Tak, aby byl ucelenější, aby byly historky lépe pointovány a strukturovány. Zde ale snaha o rekonstrukci zradila - jeho prvotní projev byl autentický, skvěle uvěřitelný. U další verze bylo cítit, že nevypráví, ale drží se textu.

Scénář brazilské části byl napsán na základě rozhovorů s lidmi, kteří Batayporu dobře znali. Na Devanila alias Bé jsme dostali kontakt od učitelky češtiny. Mladík, který pracuje v kulturním centru, tancuje ve folklorním souboru s názvem Klenot, má vlastní kapelu, zároveň po internetu udržuje vztah s českou dívkou Marií, stále jí slibuje, že se za ní odstěhuje, a navíc vypadá jako typický dredatý Brazilec, byl ideálním castem. Vedle něj jsme zvažovali ještě jeho kamaráda Jindřicha Trachtu, který také s oblibou prohlašuje, že jednou pojedou do Česka, ale Devanilův příběh fungoval lépe a navíc bylo pravděpodobnější, že se do Evropy opravdu vydá. Čistou fikcí je potom propojení Bataypory a Zlína - milá hlavního hrdiny Marie sice pochází z České republiky, ale z malé vesnice u Prahy. Do Zlína jsme ji zasadili kvůli vazbě na postavu Věry a na motiv plynutí času - mladá láska vs. osamělá vdova. Když Devanil opravdu do Zlína přijede a Marie na něj čeká na nádraží, přičemž ve skutečnosti na vlakovém nádraží nikdy nebyla, propojí se příběhy i lokačně.

Indického hrdinu Shonu Rameshe jsme si v podstatě vysnili. Vzhledem k tomu, jak to v Kalkatě vypadá, jaká je s běžnými obyvateli domluva a jak jsou místní zdroje spolehlivé, jsme vsadili na nejistou kartu. Nehledali jsme dopředu přes internet, scénář jsme si načrtli dopředu a štáb odjel do Kalkaty s tím, že má dva nebo tři dny na hledání hlavního hrdiny. A následných sedm dní na natáčení materiálu, přičemž na place asistovali dva lokální fixeři. Zaměřili jsme se na menší dílničky a obchůdky. Bez znalosti aktuálního problému

⁸⁴ Zpětně obdivuji majitele firmy, že k nám byli takto vstřícní a mohli jsme s kamerou do všech míst výroby. Měli jsme možnost točit jakékoli situace a všechny zaměstnance, kteří vysloveně nebyli proti. Pro jiný televizní projekt jsem v červenci 2016 hledala podobnou provozovnu, ale už to téměř nikde nebylo možné, nikdo si nepřál, aby se vyráběné produkty natáčely a aby někdo viděl, jakým způsobem a v jakých podmínkách vznikají.

sweatshopů, na které nyní poukazují organizace zaměřující se na pracovní podmínky ve třetím světě, jsme našli Shonu Rameshe, který přesně na takovém místě pracoval. O situaci v Batanagaru, kdy se původní zástavba začala bourat, Shona věděl, ale sám od sebe by ji tolik neřešil. Ve scénáři byl akcentován kontrast mezi jeho chudým leč bezstarostným životem a blížící se hrozbou ve formě demolice čtvrti a nové výstavby.

V chorvatském Borovu nastala podobná situace. Z dosud natočeného materiálu bylo jasné, že potřebujeme ještě mladší hrdiny než je Ind Shona s Brazilcem Devanilem, ideálně děti nebo teenagery, kteří se na život v baťovském městě podívají optikou generace přilepené na displej mobilního telefonu. V rámci obhlídek jsme takovou skupinku našli, na naši další komunikaci ale nereagovali. Rozhodli jsme se pro stejnou metodu jako v Indii a těsně před natáčením jsme přijeli na lokaci a řešili casting. V kavárně u bývalého kina jsme potkali Mateu se svým bratrancem, kterým se záměr filmu líbil a byli ochotní nejen poslední víkend před začátkem školního roku věnovat natáčení filmu, ale také přemluvit další přátele. A navíc pro film předstírat, že si natáčejí na mobil taneční videa. Parta z Borova byla členem skupiny mažoretek, které se ve filmu nijak nezmiňují. Všudypřítomná nuda, touha po tom odejít z rodného města do většího a ideálně do zahraničí, je realita. Všechny jejich aktivity, od posedávání, toulání se ulicemi, focení, nacvičování a natáčení v rozpadlé továrně však dělali jen kvůli natáčení.

4/ Fáze natáčení

Film Batalives nebyl koncipován jako situační dokument, naopak tu vizuální složka a tedy i práce s kamerou hraje významnou roli. S tím souvisí potřeba být se záběrem bez výhrady spokojeni jak z hlediska režiséřského, tak i z kameramanského. Pokud to podmínky dovozovaly a situace bylo možné opakovat, většinou se tak i dělo. Tento aspekt “chystání si záběru” a jeho opakování nejvíce připomíná postupy známé z natáčení hraného filmu.

Ve zlínské části jsme tak paní Věru požádali, aby se nám mnohokrát prošla po továrně, aby jezdila průmyslovým výtahem stále dokola nahoru i dolů, aby chodila kolem baťovských domků, tak, abychom ve střížně měli dostatek materiálu. Řada situací právě ve zlínské části je z velké části “nahraná”, resp. fikční. Věřin telefonát, kdy poprvé v synchronu řekne, že musí jít na operaci a odejde z práce, byl Věřinou hereckou etudou, kdy na druhé straně drátu stál režisér. Věřiny osamělé Vánoce se dotáčely v květnu s umělým stromečkem, rozmrazeným cukrovím a Popelkou z dévédéčka.

Pro Henrika jsou všechny úkony, které dělá ve filmu, přirozené. Občas si připraví vajíčka, na oběd si zajde do bistra, odpoledne se stará o zahrádku a večer jezdí na kole. Ve filmu jsou však tyto činnosti zobrazeny jsou součástí jeho každodenní rutiny, přitom Henrik je vykonával jen pro potřeby natáčení.

Brazilská vášeň hlavního hrdiny k České republice je skutečná, pro natáčení však byla znásobena a akcentována v řadě situací, aby touha po odjezdu do Evropy tvořila filmový narativ díla. Mírně se to prozrazuje ve scéně s debatou o krokodýlech, kdy po dostatečně

dlouhé expozici prostředí a zábavné historce položí přítel Devanila předem plánovanou otázku: “Tak kdy se odstěhuješ?” a udělá oslí můstek k tomuto tématu. Měli jsme štěstí, že Devanil skutečně do Česka odjel a souhlasil, že natočíme scénu, kdy přijíždí, plný obav z neisté budoucnosti, vlakem na zlínské nádraží, a tam na něj čeká jeho láska Marie. Oba dva den předem přijeli do Zlína autem z Prahy a zase tam odjeli...

Indickou část natáčení se podařilo naplánovat tak, že zachycuje reálnou nejistotu hlavní postavy a jeho přátel o další práci, bydlení a život. Tematizování výstavby nového rezortu Kolkaty River Side ve všech situacích a hovorech bylo dílem štábu, nicméně strach o to, kam půjdeme, až nám zboří dům i dílnu, kam chodím do práce, byl na místě. Ve chvíli, kdy byl film dokončen, bylo centrum Batanagaru už zbořeno. Štábu se tak podařilo zachytit moment likvidace a reflexi této citlivé změny místními obyvateli.

Zajímavá spojitost s hraným filmem nastává tehdy, když je neherec požádán o zopakování scény a je ji schopen zopakovat několikrát téměř stejně, jako zkušený herec. Taková situace často nastávala u natáčení v Chorvatském Borovu. Bylo to částečně způsobeno věkem protagonistů, kteří jsou na přítomnost objektivu zvyklí, částečně i proto, že je natáčení vytrhlo z obvyklého letního nicnedělání. Přáli jsme si, aby hlavní hrdinové bydleli v baťovských domcích, což se nakonec muselo vytvořit až ve střížně, kdy se jako ustanovující záběr použil cihlový rodinný domek, ale stříhalo se do paneláku, v němž se odehrávala následující situace. Ve fázi postprodukce se příběhy dále upravovaly.

5/ Fáze postprodukce

Fázi postprodukci rozdělím na konečné úpravy filmu a samotný střih. Konečnými úpravami filmu myslím komentáře, resp. voiceovery jednotlivých postav. Nutnost s nimi pracovat vyplynula z dramaturgických konzultací s Tvůrčí skupinou Martiny Šantavé z České televize, která náš původní záměr filmu se silnou atmosférou a menším množstvím informací oponovala. Zvažovali jsme i další archivní linku filmu, která se však ukázala jako nefunkční, a zůstává jen jako úvodní expozice a součást závěrečných titulků.

Cílem voiceoverů bylo:

- Exponování hlavních postav, vyslovení jejich přání a problémů tak, aby s nimi divák během sledování filmu lépe šel a linky držely pozornost
- Prohloubení motivací postav
- Vymezení jednotlivých hrdinů k historii daných měst. Tento cíl v podstatě suploval části tvořené pouze z archivních materiálů, které se používají jako ilustrativní v titulkových sekvencích

Jak dotočit voiceovery řadu měsíců po skončení natáčení tak, aby zněly autenticky? Paní Věra ze Zlína byla produkčně nejsnazší, ačkoli v závěru jsme ji kvůli autenticitě museli nahrávat několikrát a naposledy u ní doma. Devanil byl ochoten znovu do Zlína přijet, do Borova jsme nakonec odjeli my, protože použít jiný hlas nám připadalo riskantní.

V případě Shony z Indie tu ale nebyla jiná možnost. Požádali jsme o pomoc rodáka z Kalkaty studujícího ve Zlíně. A zde narážíme na problematiku fikce.

Všechny komentáře, které postavy zpětně namluvily, jsou fiktivní. Vycházejí sice z reálného života protagonistů, ale byly jim napsány, aby byly všechny podobně dlouhé, podobně atraktivní, aby se do všech dostaly informace podobného stylu. Paní Věra se ukázala, že text číst nedokáže, takže její komentář je výsledkem řízených rozhovorů. Historická linka u Devanila je vedena přes přítele Jindřicha Trachtu, jehož rodina v 50. letech 20. století Batayporu zakládala. Ale i zde je subjektivní licence pomocí výrazů “prý”, “slyšel jsem”, apod. Shona je kompletně napsán dle historických rešerší a Matea z Chorvatska je fikce úplná, kdy jsem napsala komentář o srbských kořenech její rodiny a babičky, která byla velkou Baťovou fanynkou. V případě Henrika nás však dostihla realita. V roce 2016 pan Henrik Jansen zemřel při své pravidelné cyklistické vyjížďce. Srazil ho kamion...

Protagonisté uvádějí na začátku filmu svůj věk, což je také záležitost, kterou jsme upravovali tak, aby byly všechny postavy věkové rozvrstvené. Shonu jsme udělali mladším, Devanila starším, stejně jako paní Věru, která s námi na to téma vedla nesouhlasné debaty. Co se týká samotné filmové skladby filmu, ověřili jsme si, že montáží se do filmu dostávají nové vazby nebo se akcentují ty stávající. A stejně jako u všech dokumentárních filmů i tady se ukázalo, že jakýkoli zásah ve střížně je úpravou, už upravené, reality. Tedy: Je všechno výše zmíněné manipulace? Neobservujeme, nesledujeme život tak, jak se právě děje v přítomném okamžiku. Natáčíme a skládáme ho tak, jak se ve většině času odehrává nebo by se odehrával později, bez naší přítomnosti a kamery. Neměníme zásadním způsobem obsah, vyznění by nebylo o tolik jiné při observační metodě snímání, ve stříhu jednotlivé linky podporujeme, ale nebudujeme nové. Řekla bych, že jde o takovou “dopsanou realitu”, resp. “tvůrčí zpracování reality” za použití pojmu Johna Griersona⁸⁵. Něco takového by se pravděpodobně dělo i bez kamery, ale jen volněji, s menším důrazem na tu “dějovost” samotnou.

⁸⁵ Nichols, 2010: Je možné namítat, že žádná přesná definice dokumentárního filmu nikdy neexistovala. Dodnes se běžně objevují některé z verzí definice Johna Griersona, poprvé formulované ve třicátých letech dvacátého století, podle nichž dokumentární film představuje “tvůrčí zpracování skutečnosti”. Tento pohled uznává, že dokumenty jsou tvůrčím úsilím. Zanechává rovněž nedořešené zjevné napětí mezi “tvůrčím zpracováním” a “skutečností”. “Tvůrčí zpracování” naznačuje svévoli fikce, zatímco “skutečnost” nás upomíná na odpovědnost publicity či historika. TO, že ani jeden z těchto pojmů zcela nepřevládá, že dokumentární forma vyvažuje tvůrčí vizi respektem vůči žitému světu, vlastně ukazuje, v čem tkví přitažlivost dokumentu.

7.7.1. Otázka sociálního herectví

Ve filmu se objevuje pět postav zastupujících každý své autentické prostředí. Všichni představují sami sebe. Situace, ve kterých se ve filmu ocitají, nejsou jejich každodenním počínáním vzdálené, před kamerou jsou sami sebou. Ačkoli se ve filmu pracuje s fikčními prvky, natáčení a běžný život respondentů se ve většině případů protíná, a protagonisté během samotného natáčení nepociťovali, že jsou tlačeni do přidělených rolí. V tomto ohledu je možné jejich výstup nazvat sociálním herectvím a protagonisty sociálními herci, což je pojem, který poprvé uvádí Erving Goffmann ⁸⁶.

Bylo zajímavé, že se sociální herci při natáčení *Batalives* chovali před kamerou pro neznalého diváka přirozeně, přesto u nich docházelo k jakési formě přehrávání, resp. k zesilování rysů, které se v jejich kulturách běžně objevují. Například sociální herci z brazilské Bataypory na hrubých materiálech často vypadají, jako kdyby předváděli nějakou místní telenovelu, ačkoli oni tímto exhaltovaným způsobem mezi sebou skutečně běžně komunikují, jen před kamerou byl tento aspekt ještě viditelnější. Teenageři z chorvatského Borova byli zase ještě více “cool” a “v pohodě” a bylo jim okázale všechno ještě více jedno, než tomu v jejich pubertářských životech bývá. Podobně Shona z Batanagaru se před kamerou vyjevoval ztrápeněji a ještě více dával najevo svůj smutek ze zániku svého města, Henrik z Borova se choval ještě osaměleji a Věra ze Zlína “zahrála” svůj part ještě bezútesněji, než tomu je při našich běžných rozhovorech.

Tento způsob “hraní” nazývá Bill Nichols ⁸⁷ sebe prezentací a uvádí k ní: *Sebe prezentaci za přítomnosti kamery v dokumentárním filmu lze nazývat hraním, jako je tomu ve fikci, tento výraz současně leccos objasňuje i zamlžuje. To, co probíhá v dokumentu, se od divadelního či filmového hraní v obvyklém slova liší. ... Ukazujeme-li sami sebe v běžném životě, volíme různé prostředky, jimiž vyjadřujeme svou osobnost. ... Jinými slovy, člověk se neprezentuje stejně kamarádovi v kavárně, lékaři v nemocnici, doma svému dítěti či filmaři při rozhovoru.*

I přes věkovou, geografickou a sociální pestrost sociálních herců s natáčením filmu *Batalives* nikdo neměl problém, protagonisté na náš způsob natáčení a na koncept, kdy za několik natáčecích dnů zhustíme jejich současné životy a zachytíme je, souhlasili a přizvali do procesu i své rodiny a známé. Čím je tato uvolněnost, se kterou se setkávají i jiní tvůrci u podobným projektů, způsobena?

⁸⁶ GOFFMAN, Erving. Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1.

⁸⁷ NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0

Režisér Martin Dušek v rozhovoru o filmu k dokumentárnímu filmu *K oblakům vzhlížíme* (2014), kde rovněž pracoval se sociálními herci, odpovídá na otázku “*Překvapili vás něčím hrdinové vašeho filmu?*”: *Velice mě překvapilo, jak reagovali na přítomnost kamery. Totiž nijak zvlášť! Bylo to docela velké natáčení: dobrá kamera, filmové objektivy, asistenti kamery i zvuku, jeřáb, ale Rád’a, Verča nebo Inka si z toho vůbec nic nedělali. Možná je to všudypřítomným natáčením se na mobily, nevím. Rád’a se dokonce občas, když už z Brna do Teplic mířila kolona televizních dodávek, pokoušel zrušit natáčecí den „protože má s někým sraz na Benešáku”. Ten despekt k celému natáčení byl ovšem skvělý v tom, že nikdo neměl trému a nic nepředstíral. Jako bychom tam ani nebyli. Což je z určitého pohledu dokumentaristický sen.*⁸⁸

Na tomto místě je potřeba se také zmínit o etickém rozměru takového typu natáčení. Protagonisté, které jsme požádali, aby ve filmu vystupovali, reprezentují vlastní životy a nepřebírají role nikoho jiného. Zároveň nám však pomáhají svým jednáním před kamerou naplnit tezi, kterou jsme si na začátku vývoje filmu určili, tzn. zobrazení zániku tehdejšího baťovského impéria. Rovněž určité ohýbání reality, které během natáčení probíhalo, vede k úvahám, kde je hranice mezi prostředkem k dosažení lepšího výsledku a kde se už jedná o manipulaci. Nichols k tomuto píše⁸⁹, že *sociální herci se prezentují takoví, jací jsou, nikoli tak, jak režisér pojal jejich roli. ... Ostýchavost a změněné chování na druhou stranu dokládají, že natáčení může měnit realitu, kterou se film rozhodl reprezentovat.*

V rámci natáčení *Batalives* je z mého pohledu nejproblematičtější pasáž, kdy Věra ze Zlína prochází svým dlouholetým pracovištěm a ve zvuku slyšíme komentář, kdy si na své spolupracovníky, v podstatě podřízené, stěžuje a říká, jak jsou neschopní⁹⁰. Celou dialogovou listinu uvádím v příloze. Věřin příběh graduje do situace, kdy divák pochopí, že její láteření není nenávistné, že celý život zasvětila právě této továrně a její spolupracovníci tvoří její nejbližší okolí, se kterým se však musí kvůli operaci minimálně na půl roku rozloučit. Ve střihu jsme velmi zvažovali, zda tento komentář dávat, nakonec jsme se rozhodli ho použít a doufat, že jak hlavní hrdinka, tak lidé, o kterých se zprvu nevyjadřuje uctivě, náš záměr pochopí.

⁸⁸ Celý rozhovor na <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10396471234-k-oblakum-vzhlizime/31229434014/7859-rozhovor-s-reziserem-martinem-duskem/>

⁸⁹ NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0. s. 123

⁹⁰ “*Saša, ten mě zas vytočil. Nepodívá se na boty, dělá, dělá a vůbec si nevšimne, že se mu to prořezává. Pak se diví, že na něho furt jenom řvu. Anička, ta měla zas tak hnušně ořezané boty. To byla hrůza, když mi to holky ukazovaly. To jsem jí musela říct. A ona mi na to řekne: “Však to se ochodí, Věrko.” “Neochodí se to, já vám teď vysvětluju, že to je prodejní efekt a ten musí být v pořádku.” Šicí dílna. Řeknu jim: “Ušijte mi tu velikost dopředu.” Né, ony si kozeny budou šít furt stejně. Pak se diví, proč chodíme věčně na přesčasy a nestíháme kamiony. Pořád jenom, aby se člověk s někým rozčiloval.”*

7.8. Téma Baťa ve filmu a televizi

Během realizace filmu začal vznikat také film režiséra Petera Kerekese, který je vyráběn pro francouzskou televizi Arte za podpory České televize a minoritních koproducentů. Jedná se o životopisný film o Tomáši Baťovi *Baťa, první globalista*, k čemuž Peter Kerekes přistupuje netradičním způsobem: každý klíčový aspekt Baťova života přehrává v jiné zemi za pomoci sociálních herců. Takto vytvářená metafora se do jisté míry dotýká i našeho filmu, což v kontextu výrazné Kerekesevy tvorby považují za pozitivní. Peter Kerekes však tuto originální metodu nemohl uplatnit zcela. Arte jako majoritní producent si vymínil konzervativní dramaturgický přístup, a tak tvůrci museli sáhnout jak do klasických archivů, tak přistoupit k dotáčkám baťovské architektury i k tradičním mluvčím hlavám. Vznikla tu zajímavá situace. Štáb filmu *Batalives* Kerekesevi velice záviděl nadstandardní podmínky, které umožňovaly zahraniční obhlídky, licence archivů z NFA a velký počet natáčecích dnů. Peter Kerekes naopak toužil po naší svobodě a volnému přístupu ke zpracování.

Mezinárodní projekt *Baťa, první globalista* je dokladem toho, kolik málo bylo o baťovském tématu natočeno, což jsem si ověřila v rámci rešerší ve fázi literární přípravy filmu. Je také zajímavé, že zatím nikdo neměl ambici toto téma přenést do zcela fikčního žánru, nepočítáme-li tendenční snímek *Botostroj* dle knižní předlohy Svatopluka Turka z roku 1954. Zatím nejdál v tomto ohledu došel divadelní režisér Dodo Gombár, který v roce 2014 podle vlastního scénáře nastudoval divadelní hru s experimentálním přesahem *Baťa Tomáš, živý* uváděnou v Městském divadle Zlín.

Dosud vzniklá díla je možné rozdělit do 5 skupin: Jednak to jsou televizní stříhové pořady složené z archivních materiálů jako například díly cyklu *Hledání ztraceného času*⁹¹, které jsou pozoruhodné především z hlediska kvantity dobových materiálů. Další skupinou jsou čistě faktografické pořady, ať už to je cyklus distribuovaný na Stream.cz vycházející z publikace *Baťa v kostce*⁹² nebo například díl cyklu České televize *Zašlapané projekty* sledující historii firmy a její tendenční obraz vytvořený za komunistického režimu⁹³. Tato díla jsou z mého pohledu přínosná pouze v rámci audiovizuálního uchopení faktů, chybí tu kreativní přístup a přesah. Řada dokumentárních filmů vychází z historických faktů a

⁹¹ Dílů týkající se Baťů nebo Zlína najdeme několik: *...tak pravil J. A. Baťa*, režie K. Čáslavský, Česká televize 2004, *Z Baťova Zlína* - část 1 - 5, režie K. Čáslavský a P. Vantuch, Česká televize 2009. Stopáž: 19 minut.

⁹² Režie: Jiří Novotný, Seznam.cz 2014. Cyklus má více než půl milionu zhlédnutí, což svědčí o neustálé popularitě tématu. Stopáž: 8 minut.

⁹³ *Zašlapané projekty - Nevítaný odkaz ševcovské dynastie*, režie M. Švihálek, Česká televize 2009. Stopáž: 18 minut.

kombinuje archivy a nově natočené materiály⁹⁴. Je mezi nimi i celovečerní francouzský film *Bienvenue à Bataville* (2008) režiséra François Caillata, který rozkrývá historii baťovského města Bataville ve Francii a dostává se k ranému vývoji podniku a zlínskému rozmachu. Zajímavé je, že režisér popisuje celý proces jako “utopický patriotismus”. Oproti našemu záměru reflektovat aktuální stav jde tento film opačným směrem a pátrá po kořenech jednoho konkrétního baťovského města.

Jediným filmem, který je možné považovat za aktuální reflexi tématu je britský dokument *Bata-ville: We are not afraid of the future* z roku 2005 (režie: Karen Guthrie, Nina Pope), který zachycuje cestu autobusového zájezdu z Anglie do Zlína, jehož účastníci jsou bývalí zaměstnanci dnes už zavřených továren v Tilbury, kteří touží poznat Baťův odkaz. Tento film, jakkoli je diváky na internetu hodnocen jako podprůměrný, dosáhl slušného úspěchu a promítal se na různých světových festivalech.

Rešerše filmů a televizních pořadů s baťovskou tematikou nám ve fázi vývoje projektu pomohly zorientovat se v tom, co je k tematice baťovských měst k dispozici. Spíše než inspiračním zdrojem nám posloužily k tomu, abychom se vůči jejich zpracování vymezili a nabídli divákům jiný pohled, než jaký mohli doposud vidět. Přijetí filmu *Bata-ville: We are not afraid of the future* (2005) na světových festivalech je pro nás dalším ověřením, že náš projekt má divácký potenciál nejen v České republice, ale i u zahraničního publika.

⁹⁴ Jsou to například pořady České televize *Brazilské stopy Jana Antonína Bati*, režie Dana Lipovská, 2007. Dokument se věnuje postavě J. A. Bati, jeho obrazu “zrádce vlasti” a následné rehabilitaci, a zároveň brazilským městům, které tam vybudoval. Materiál natočený v Brazílii zaznamenává především stavby, které po baťovské éře zůstaly a pamětníky, kteří se k tomuto vyjadřují. Stopáž: 27 minut. Nebo hodinový dokument *Baťa - rodina, která chtěla obout celý svět*, režie Jarmila Bůžková, 2003. Dokument o historii rodiny a podniku se také věnuje v první řadě výpovědím a svědectvím rodinných příslušníků a bývalých baťovských dělníků.

7.9. Hledisko producenta, financování, rozpočet

Film *Batalives* je nejen celovečerním režijním debutem, ale také možností vyzkoušet si roli producenta osmdesátiminutového filmu. Tato zkušenost je pro mne velmi cenná a často jsem si během studia musela opakovat, že je to právě *FMK UTB*, která mi ji umožnila. Na tomto místě se chci zastavit u oblastí, které považuji v rámci procesu výroby celovečerního dokumentu za klíčové.

V první řadě se jedná o celkový koncept filmu, jeho cíle, vyznění, styl. Nejedná se o marginálii nebo jasnou věc, jak jsem se zprvu domnívala. Jde o oblast, která musí být jasně definovaná, protože z ní vychází jednak možnosti financování a také distribuční strategie. Oba dva faktory, což uvádím upřímně sebekriticky, jsme na začátku vývoje projektu podcenili. Jako začínající producent - debutant bych zpětně ještě jednou zvažila cestu hledání silného koprodukčního partnera, s jehož podporou bychom lépe dosáhli na finanční pomoc od Státního fondu kinematografie a poté dalších institucí. Rozhodli jsme se zůstat nezávislí, což nám sice přineslo řadu zkušeností, ale také omezení zejména v možnostech financování. Proces vzniku díla ale s sebou naštěstí přinesl uznání a potvrzení relevance díla od několika důležitých subjektů.

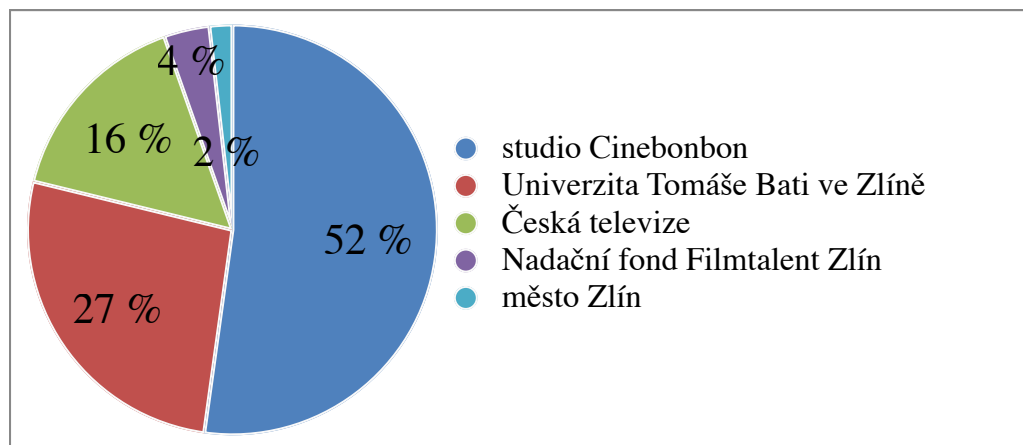
Za první to byla přímá finanční podpora ze strany *Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně*, kterou projekt získal prostřednictvím grantového systému IGA. Mít za sebou takového silného partnera mi pomohlo uspět na pitchingu Nadačního fondu *Filmtalent Zlín* a také získat finanční podporu ze strany města Zlína. Bohužel jsme nedosáhli na kladné přijetí ze strany Fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie, což byla na druhou stranu v případě zcela první žádosti nového žadatele a menší produkční společnosti představa spíše naivní, a dost možná bychom při opětovné žádosti, podobně jako jiné projekty ve stejné situaci, uspěli.

Pro projekt bylo určitě podpůrné přijetí na prezentaci *Docu talents* organizovanou *Mezinárodním festivalem dokumentárních filmů Jihlavě* při *KVIFF Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech*. Následovala Programové rada České televize, která projekt přijala ve spolupráci Tvůrčí producentské skupiny *Martiny Šantavé*. Je nutné však zmínit, že se tak stalo mimo jiné i díky zvolené strategii, kdy jsem po České televizi žádala pouze plnění ve formě interních kapacit nikoli přímého cashového vstupu. Zpětně si myslím, že přílišná skromnost a sázka na jistotu se sice v krátkodobém horizontu vyplatí, ale dlouhodobě není strategická, jelikož tyto potenciální finanční prostředky budou v projektu chybět a budou se muset sehnat zpětně. ČT mi také konzultovala přípravu materiálů na přihlášení projektu na pitching festivalu IDFA, kam nás vybrali mezi 18 projektů do druhého kola, do finále jsme se sice nedostali, ale i tak to považuji za úspěch v mezinárodním kontextu.

Důležitým momentem také byl projevený zájem od distribučních společností *Taskovski Films* a *Bontonfilm*. Právě otázka distribuce je u nás, zejména u menších produkcí nebo nezávislých tvůrců, přehlížena a podceňována. Zčásti je to způsobeno pohodlím v případě vzniku filmu v rámci České televize, částečně je to rezignace na divácké žánrové

spektrum. Jako debutující producentka jsem se poučila o tom, že distribuce a její funkční strategie je právě jediná cesta, jak zajistit, aby film někdo viděl, a aby byla všechna energie věnovaná jeho vzniku vynaložena efektivně. Zde uvádím celkové rozložení producentských vstupů.

ROZLOŽENÍ KOPRODUKČNÍCH VSTUPŮ



Celkový rozpočet filmu	2 784 346,-	100 %
studio Cinebonbon	1 453 000,-	52,2 %
Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně	741 000,-	26,6 %
Česká televize	440 346,-	15,8 %
Nadační fond Filmtalent Zlín	100 000,-	3,6 %
město Zlín	50 000,-	1,8 %

7.10. Přínos praktické práce

Film *Batalives* mě stál 4 roky života, spoustu vlastních finančních prostředků, a mnohokrát jsem se v různých fázích projektu ptala sama sebe, proč jsem přistoupila k takové látce. K látce, která není primárně atraktivní pro moje současníky, která nemá potenciál vyvolat celospolečenskou diskusi, což je v mnoha případech hodnota, na kterou se dokumentární filmy odkazují, a není v něm ani kapka bulváru, nevystupuje zde žádná slavná osobnost, jejíž VIP faktor by se přenesl i na film. Sice hrajeme s tematikou baťovského odkazu, ale, jak říká hlavní postava z brazilské části filmu *Bé Balit holky na výročí J. A. Bati dost dobře nejde*. Z počátečního nadšení vidiny, které vždy s novým projektem přichází, z mezinárodního dobrodružství a touhy po nových zkušenostech, přišlo rychlé vystřízlivění. S novorozencem jsem film vedla od počítače z domova, sledovala fotky štábu z lokací, kam jsem se sama chtěla podívat, psala granty a komunikovala na všechny strany, abychom mohli projekt posunout dál a jednoho dne ho zdárně dokončit, že nastávaly chvíle, kdy jsem měla pocit, že se ukomunikuji k smrti...

Byly chvíle, kdy se o mě pokoušela úzkost, že projekt je příliš komplikovaný a nebude ho možné dokončit, nebo nebude ho možné dokončit v takové podobě, jak bych si představovala. Ačkoli byl film kladně přijímán a podařilo se nám dosáhnout slušných mediálních výstupů, jejichž seznam uvádím v příloze, ve fázi prvních hrubých stříhů přicházela i - oprávněná - kritika. Film byl například v užším výběru na pitching mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Amsterdamu IDFA, ale do finálního výběru se nedostal. I tak jsem toto považovala za úspěch, před tím, než jsem měla konzultaci s jedním holandským producentem, který se mě opatrně ptal, jestli si myslím, že je film dotočen a jestli nechci vyměnit stříhače, celé to přemyslet a začít od začátku. Na festivalu KVIFF v Karlových Varech se film dostal na akci Docu Talents, kde jsou prezentovány dokumentární filmy v různém stupni výroby. Nápad se líbil, projekt se líbil, ale potenciální mezinárodní distributoři mi kladly otázky, zda je "story" dostatečně silná, o čem to vlastně celé je, apod. V takových chvílích se o mě pokoušely mdloby a snažila jsem se myslet na to, že za chvíli už toto nepříjemné jednání skončí a jednou možná i tento projekt. Po této etapě, kterou zpětně bez okolků nazývám krizovou, jsem se začala setkávat s různými režiséry, kteří mi vyprávěli podobné zkušenosti. Dobře to vystihla režisérka Tereza Reichová, které jsem dramaturgovala absolventský snímek o tematice očkování s názvem *Epidemie svobody*. V pojednání v časopise *Dok Revue* velmi přesně píše, že *Martin Mareček nám tenkrát na dílně dal cennou radu. „Nevybírejte si téma, které vám sedí, vymyslete formu, kterou byste sami od sebe nikdy nepoužili, a využijte situace udělat to, do čeho se vám vůbec nechce. Jde to už jen na škole a na plácání se v tom máte u konečného filmu dost času.“*⁹⁵

⁹⁵ Celý článek zde: <http://www.dokrevue.cz/clanky/epidemie-svobody>

Tereza strávila s filmem několik let a prošla si podobnými peripetemi, které zde popisují.

Nicméně teze, že bychom si jako absolventský film měli vybrat téma a způsob zpracování, které bude co nejkomplicovanější a získat díky tomu řadu zkušeností a ponaučení, které by se nám jinak vyhnuly, se mi zpětně jeví jako účinná.

Batalives byl po všech stránkách tak komplikovaný projekt, že mi připadá jakýkoli další film nebo televizní pořad, ať už v jakékoli fázi a z hlediska jakékoli pozice, jako procházka růžovou zahradou. Vedle krizové doby projektu, o které jsem se zmiňovala výše, byla také obtížná poslední fáze před závěrečným mixem na Kavčích Horách. Nic se nedařilo podle představ, offliny stále nevypadaly skvěle, dramaturgové k nim měli další a další poznámky. Museli jsme přistoupit ještě k dotáčkám voiceoverů, rozsáhlé rešerši archivů, což bylo navíc omezeno tím, že jsme se museli vyhnout vyjednávání s NFA, opětovné kompozici hudby, jelikož první verze nebyla použitelná. Totéž se stalo s první verzí úvodní motion grafiky, vše se muselo opravovat a vyjednávat s novými tvůrci, až to vypadalo, že se nad projektem drží mrak jako v dětském animovaném filmu.

Díky tomuto projektu jsem si prošla veškeré kroky, které s koprodukčním distribučním filmem natáčeným na zahraničních lokacích souvisí. Každý tento krok byl těžký, komplikovaný, někdy mě zavedl zase zpátky, spíše, než aby mě posunul dál. Když jsme ale seděli 11. července 2017 ve střížně s Petrem Babincem a Liborem Nemeškalem a kontrolovali finální offline, pobaveně jsem se dívala na film, který mě jako diváka drží a provádí pěti dobrými příběhy od začátku až do konce.

V době psaní tohoto textu čeká film ještě finální mix a online a přepis na DCP kopii, kterou předáme distributorovi a ten film předá divákům. Film je v této chvíli přijat na Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava a přihlášen na IDFU. Celá tato zkušenost, ať už byla jakkoli dlouhá a krkolomná, nás dovedla k výsledku, který jsme si před lety přáli. To je pro mě velmi cenné zadostiučinění, kterého jsem dosáhla jenom díky doktorskému studiu, což vnímám jako nejcennější hodnotu, jaké mi mohlo dát.

8. ZÁVĚR DISERTAČNÍ PRÁCE

Disertační práci s názvem Implementace fikce do dokumentární tvorby s podtitulem Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii jsem si zvolila ze dvou důvodů: Za prvé teoretická část přímo souvisí s praktickým výstupem mého doktorského studia, což je celovečerní dokumentární film *Batalives*, a také jsem se mohla opřít o své profesní zkušenosti z působení v České televizi jako dramaturgyně v tvůrčí producentské skupině zabývající se dokumentárními žánry a novými formáty.

Od roku 2010 jsem se v České televizi podílela na několika výrazných dokumentárních snímcích nebo formátech, které z tohoto žánru vycházejí ⁹⁶. V rámci spolupráce s tvůrci dokumentárních filmů jsem si všimla sílícího trendu, který se u většiny z nich začal objevovat, a sice postupného odklonu od puristického dokumentárního tvaru vycházejícího z faktograficky přesného žurnalistického chápání k větší stylizaci, odvaze míchat jednotlivé žánry a chápat dokument ve volnějším mantinelech a širších souvislostech. Tato tendence se potvrdila také v kontextu evropské tvorby, kterou mám možnost sledovat díky účastem na zahraničních filmových festivalech.

Teze práce tedy vychází z tohoto poznatku a lze ji definovat jako přímou úměru mezi implementací postupů, konvencí a prvků žánru hraného filmu do dokumentárního a větší mírou výsledné kvality, divácké atraktivity a přijetí u případných koproducentů a distributorů. Práce je rozdělena do tří tematických bloků:

1. V první části teoreticky-historické se zabývám vymezením základních pojmů, jejich ambivalencí a nejasnou definicí a podnikám historický exkurz do vývoje dokumentárního filmu od počátku do současnosti.
2. Druhá část je výzkumně-rešeršní, v níž poznatky z první části konfrontuji s hloubkovými rozhovory s několika filmovými tvůrci. Na 6 případových studiích si ověřuji platnost teze disertační práce. Jedná se o případové studie docusoap *Ptáčata* Kamily Zlatuškové, docureality *Zlatá mládež* Dušana Mulíčka, film *K oblakům vzhlížíme* Martina Duška, tvorbu režiséra a producenta Petera Kerekese, film *Pevnost* Lukáše Kokeše a Kláry Tasovské a film *Svět podle Daliborka* Víta Klusáka. Závěr, ke kterému jsem na základě těchto rešerší došla, lze shrnout do dvou hlavních bodů. Tvůrci sami v rámci vlastní tvorby kategorizaci žánrů považují za buď marginální nebo anachronickou. Z pozice producentů si však uvědomují potřebu žánrové taxonomie, kterou sami jako diváci vyhledávají.

⁹⁶ Mezi jinými to byly film Bohdana Bláhovce *SHOW!* z roku 2013 oceněný cenou České filmové kritiky nebo film Martina Duška *K oblakům vzhlížíme* z roku 2014, který získal cenu za nejlepší dokumentární film v sekci Česká radost na festivalu MFDF Jihlava.

3. Teoretická část práce přechází v část praktickou, díky které jsem měla možnost získat praktickou zkušenost s přípravou a realizací celovečerního dokumentárního snímku, a to od počátečního námětu přes natáčení, komunikaci s koprodukčními partnery, postprodukční hledání cest a diskusi s dramaturgy až po distribuci a přípravy na uvedení filmu na festivalech.

Během dokončovacích prací této práce jakož i filmu *Batalives* jsem se sama sebe několikrát ptala, zda se práce skutečně nezabývá tématem již přežitým. Hranice žánrů však na sebe stále opakovaně upozorňují. V roce 2017 byl uveden v široké kinodistribuci společnosti Bontonfilmu dokumentární film *Svět podle Daliborka*, portrét skutečné stále žijící osoby, jemuž řada kritiků vyčítá malou autentičnost a velkou míru fikce. Naopak zcela fikční počin, vycházející pouze z reálných událostí, hraný seriál televize Netflix *Narcos*, je považován za natolik autentický, že 4.6.2017 byl zastřelen lokační produkční, který hledal místa na natáčení nové série...

9. PŘÍLOHY

9.1. Rozhovor s dramaturgem a kreativním producentem Dušanem Mulíčkem a režisérem Richardem Komárkem

Jaký žánr je pořad Zlatá mládež?

Dušan: Jedná se o reality show.

Richard: Já si myslím, že se jedná o dokumentární show. Chápu ten pojem tak, že je to taková reality show, která se snaží mít určitý přesah. My prostřednictvím této reality show můžeme divákům zábavnější formou předat nějakou hlubší myšlenku. Například díl odehrávající se v Chánově charakterizují dramaturgové jako tzv. soc-pop. Má to v sobě téma, které je předvedeno hravou, ne příliš přemýšlivou formou.

Dušan: Reality show je dle mého názoru o několik stupňů manipulativnější či manipulující formát než klasický dokument. Je zde mnohem důležitější záměr projektu, scénář a také práce s respondenty či s aktéry.

Richard: Klasické tzv. kontejnerové reality show typu *Big Brother* jsou celé umělé. My jsme naopak byli stále v reálných situacích, umělé nebo stylizované situace byly v menšině. My jsme do reálných prostředí, např. do ghetta nebo na jatka přivedli lidi - aktéry, kteří na daných místech museli nějak reagovat.

Dušan: Rozdílů je víc. Dokument sleduje postavy, které dělají určitě věci samy od sebe. Nedělají je pro ten pořad. My jsme veškeré situace a činnosti iniciovali. My jsme aktérům říkali, co mají dělat, plánovali jsme každý jejich den. V tomto ohledu jsme to režírovali víc než u klasických reality show typu *Big Brother*, téměř jako na pionýrském táboře.

Richard: V tom případě jde ale především o vztahy mezi protagonisty. My jsme se museli v určitém bodě rozhodnout, zda chceme sledovat vztahy mezi našimi aktéry nebo naopak vztahy aktérů s realitou. Někdy se to prolínalo, ale spíše jsme se přiklonili právě ke sledování proměny vztahů našich postav k syrové realitě.

Existují v rámci daného formátu nějaké žánrové konvence?

Dušan: V rámci našeho žánru existuje ještě subžánr s názvem sociální experiment. Ten je založen na tom, že se aktéři mají vyrovnat s podmínkami, které pro ně nejsou přirozené, obvyklé. Musí překonat nějakou hranici, stereotyp nebo vlastní umělé očekávání. Tato zkušenost je má nějakým způsobem posunout. To znamená, že

na začátku reality show by měli být jiní než na jejím konci. A prostřednictvím aktérů by se měli posunout i diváci. Myslím si, že to naše reality show dokázala.

Richard: Kdybychom to chtěli natočit jiným způsobem, museli bychom dané prostředí uměle zavřít a nechat tam naše hrdiny samotné. Například na jatkách by nad nimi musel dohlížet jiný předák a být na ně daleko drsnější než ten, který tam pracuje v reálu. Dělal by jim třeba naschvály. Kdežto u nás to byl opravdu jakýsi sociální experiment. Příklad takové uzavřené reality show je třeba *Dovolená v protektorátu*, kde se přirozeně vyskytovali jenom herci, kteří hráli své role.

Měli jste při tvorbě díla nějaký inspirační zdroj - podobný formát?

Dušan: Inspiračním projektem může být program Channel 4 a pořad *Blood, sweat and Takeaways* a další řady *Blood, sweat and luxuries* a *Blood, sweat and t-shirts*. V nich, podobně jako u nás, vystupovalo pět zhýčkaných Angličanů, kteří byli převezeni přes jinou hranici, přes bariéru západního světa a třetího světa. Tam byla jasná motivace, proč jsou do tohoto prostředí dovezeni. V daných zemích třetího světa se totiž vyráběly produkty, které oni sami na západě rádi konzumují. Jeden díl byl například o potravinách: všichni milovali ryby a rybí produkty, takže šli pracovat do továrny, kde se zpracovávají tuňákové konzervy.

Richard: My jsme se této cestě chtěli vyhnout. Není totiž tak těžké přemístit partu lidí z civilizované Evropy do třetího světa. Tam vždycky nějaké silné situace vzniknou. My jsme naopak vzali lidi z České republiky a dosadili jsme je zase do České republiky. Na první pohled rozdíl mezi těmito dvěma sociálními skupinami byl velmi malý, ale přitom byl obrovský. Existuje tu totiž zeď mezi těmito skupinami, kterou jsme se v reality show snažili překonat. To je na tom právě pozoruhodné. Žijeme vedle sebe a vůbec si nerozumíme.

Dušan: Tento projekt má pojmenovat to, že nejsme tak otevřená společnost. Každá komunita, která tu je, ať jsou to příslušníci městských společenství typu hipsteři nebo právě zlatá mládež, tě nějakým způsobem limituje a uzavírá. Vytváří ti určité hodnotové žebříčky a předsudky. A je dobré tento uzavřený model vystavit jiné zkušenosti, třeba právě lidem, kteří mají hodnoty nastaveny zcela opačně.

Jak hodnotíte míru fikce ve vašem pořadu?

Dušan: Největší míra fikce je asi casting. Vzpomínám si na kritiku docusoap Eriky Hníkové *Navždy svoji* (sledování svatebních příprav třech párů) od Kamila Fily, který jí vyčítal, že to není vzorek české společnosti, že to jsou extrémní příklady párů. Stejná výtka by mohla být směřována na nás. Toto není vzorek pražské mládeže, ani dokonce

vzorek zlaté mládeže. Jde o jakousi karikaturu, nadsazený výběr zlaté mládeže. Jenomže tento formát potřebuje jistou míru nadsázky a vyhraněnosti.

Další oblast, která se nerovná realitě, je výběr lokací. My bychom mohli vybrat jiná místa, kde se žije méně extrémně. Mohli bychom je místo Chánova zavést třeba do Brna na Cejl. Ale to by nebylo tolik mimořádné. Tuto určitou míru fikce nebo přehánění ale reality show vyžaduje. Dokonce by se to dalo označit jako manipulace, avšak pouze v těchto konkrétních věcech. Ne ale v celkovém vyznění. Cílem je pojmenovat nějaké předsudky, nějaké stereotypy a překročit určitou hranici. A v tom jsme dokázali být hodně pravdiví a opravdoví.

Míra manipulace tedy slouží jakémusi vyššímu účelu, který můžeme nazvat veřejnoprávním. V jakých fázích vzniku projektu lze o takových "manipulativních" zásadách mluvit?

Richard: Abychom ukázali nějaký problém, musíme zvolit extrém, díky kterému bude tento problém zřetelný. Kdybychom použili místo našich aktérů "běžné" lidi, nebude nic vidět. Pro vyvolání potřebné reakce jsou opravdu nutné dva póly. V tomto ohledu je takový vyhraněný nebo manipulativní výběr nezbytný.

Nicméně jeden z aktérů je natočen tak, že bydlí v luxusním hotelu, ačkoli tomu tak není. Proč jste k tomuto kroku přistoupili?

Richard: Ano, to je vlastně lež. Ale šlo o to, že to nebyl nápad nás jako tvůrců, ale samotného protagonisty. Šlo o to, že on sám se takto chtěl prezentovat. Což naráží na problém, že naši aktéři nejsou zlatá mládež v tom pravém slova smyslu, ale sami sebe tak vidí a chtějí tak být viděni. Takže on sám sebe chápal spíše jako herce. Navíc každý z našich aktérů už několik reality show viděl, takže si dopředu vytvořili obraz, do kterého se sami stylizovali. Proto vznikly i situace, kdy jsme museli přemýšlet, jak z nich tuto nálepku "herce v reality show" sundat.

Dušan: Fungovalo to na obě strany. V jistých situacích přeháněli a říkali věty, které si mysleli, že chceme slyšet. Takže nemluvili sami za sebe, tzn., že hráli. Ti nejvíce zhýčkaní protagonisté se zase domnívali, že natáčení bude probíhat podobně jako u hraného filmu, že s nimi natočíme scénu, budeme představovat světla a oni budou mít na další dvě hodiny pokoj. To byl pro ně další, pro nás výhodný, střet s realitou. U popisu projektu jsme jim sice nastínili, o co půjde, ale rozhodně jsme nezabíhali do detailů, abychom je mohli překvapovat.

Richard: Ano, nikdy jsme jim nelhali, ale zároveň jsme jim neříkali všechno.

Můžete jmenovat konkrétní příklady situací, kdy ve fázi scénáře nebo pak postprodukce dílo vznikalo podobně, jako by šlo o hraný film?

Dušan: Jsem přesvědčen o tom, že ať už se v audiovizuální tvorbě jedná o jakýkoli žánr, tak je nutné si představit výsledný film. Při psaní scénáře si představuješ situace, reakce a někdy dokonce i sentence, které by mohly padnout. To ti může také pomoci v krizových situacích, kdy se aktér zablokuje a odmítne dál spolupracovat. V tom případě musíš mít připraven záložní plán. Na place je to záležitost režiséra, ale já ve fázi scénáře se snažím situaci napsat tak, aby byla zvládnutelná a zároveň zajímavá. Když například v Chánově nastala situace, že aktérky dokázaly přečkat v Chánově pouze tři noci, tak jsme se domluvili, že je sice pustíme na hotel, ale musíme to ve filmu nějak ukázat. Nelze říct ve voiceoveru, že holky odešly na hotel, je nutné k tomu vytvořit situaci. Takže se musely konfrontovat s romskou rodinou, u které už odmítly dál bydlet a vyříkat si s nimi, co jim vadí. A na druhou stranu jsme na to připravili i danou rodinu. A z toho vznikla pro daný díl nosná situace, ve které si obě strany vyříkávaly věci, které byly opravdu autentické a ne ty, které jsme jakože chtěli slyšet.

Richard: V rámci postprodukce jsme bojovali s mírou filmovosti a na druhé straně s extrémní mírou zkratky, kterou tento žánr vyžaduje. Tento žánr totiž vyžaduje především emoce. To, co se stalo před vypjatou scénou a po ní, to už se řekne ve voice overu. Nejprve jsme vytvořili hrubý střih o stopáži 52 minut, která dovolala větší míru filmovosti. Ale ve druhé fázi jsme museli krátit na stopáž 45 minut. Pro finální podobu jsme museli řadu situací krátit nebo je úplně vystříhnout, ale zůstali jsme v určité míře kompromisu, kdy výsledný tvar není ani příliš ukřičený ani příliš filmově rozvolněný. V dílu odehrávajícím se v Banátu nastala z hlediska otázky autenticity zajímavá situace. Aktéři se tady chovali “na pár facek”, protože předcházející natáčení probíhalo u vojáků a bylo pro ně příliš drsné. Takže v Banátu aktéři téměř úplně přestali spolupracovat, všechno negovali a byla ohrožena závěrečná scéna, kdy měli připravit pohoštění a zábavu pro místní obyvatele. Místní ale odmítli přijít a my jsme neměli konec. Takže jsme fiktivně vytvořili scénu, kdy letáčky s pozváním na akci leží zmačkané v koších a nikdo o akci nejeví zájem, aktéři sedí v prázdném sále. Poté ale přišel místní pán, jeden z těch, na kterého protagonisté nejvíc nadávali, a ten s sebou přivede další lidi, pustí reprodukovanou hudbu a začnou se bavit.

V tomto díle bylo takových zásahů víc. Aktéři se vůči místním lidem z Banátu chovali často opravdu totálně nevhodně, takže jsme je museli i mírnit. To jsme dokonce i natočili, jak aktérům promlouváme do duše. Tím jsme porušili žánrovou konvenci reality show. Pokud bychom se rozhodli, že natočíme reality show zaměřenou pouze na vyhraněné emoce, tak bychom aktéry nechali chovat se tak, jak chtějí, aby došlo k nějaké hádce nebo i střetu ohledně kvality jídla nebo hygienických podmínek

v domech. Ale to jsme nechtěli a rozhodli jsme se je bránit, aby z toho nevyšli jako takové “svině”. A to zejména z toho důvodu, že jejich chování nebylo nasměřováno ani tak k místním rodinám jako spíš k našemu štábu, kterému se tím mstili. Takže kdybychom je nechali v jejich chování, vznikl by mnohem více manipulativní obraz.

Dušan: Tento díl odehrávající se v Banátu je v rámci celé série předposlední a tvoří důležitý dramaturgický bod. Můj scenáristický předpoklad byl takový, že se hrdinové mají od prvotních zážitků postupně zlepšovat, až se přiblíží k “normálním” lidem, ale probíhalo to zcela jinak. Od prvního dílu se jejich chování naopak zhoršovalo a vyescalovalo to právě v tom čtvrtém dílu odehrávajícím se v Banátu, kdy jim režisér se štábem museli domluvit. A od té chvíle se začíná jejich chování zlepšovat, což vyústí do posledního dílu z domova důchodců, kdy se chovají ke zdejším starým lidem překvapivě dobře. Samozřejmě do jisté míry jde i o charakterní posun vytvořený stříhem. Tudíž scenáristův předpoklad byl postupný vývoj postav, ale realita za pomoci stříhu vytvořila jinou strukturu. Situace v Banátu je v rámci celé dramaturgie ta krize, od které se to pak všechno vyvíjí dál.

Richard: V rámci stříhu jsme si stanovili strukturu, podle které se budou jednotlivé díly i celé série vyvíjet. Ale například v posledním díle, kdy se postavy chovají jako napravené, jsme je mohli zobrazit také mnohem v horším světle. I když se poprvé konfrontují s prací s lidmi - na jatkách pracují s masem, v Chánově je to spíš ta práce obecně, v armádě je to fyzičnost, v Banátu se věnují tradičním pracím - a tady museli pracovat přímo s lidmi. A je mnohem těžší tu práci odmítnout, když se jedná o pomoc konkrétnímu člověku. Ale na druhou stranu se tomu muselo v postprodukcí ještě pomoci, stejně jako v prvních dílech jsme záměrně stříhali vypjaté nebo extrémní situace.

Daná prostředí jsou zobrazena reálně?

Dušan: To je k diskusi. Například kdo zná Chánov ví, že je tam řada opravených hezkých domů. V naší show žádné opravené domy nejsou, takže vytváří trochu jiný pohled na dané místo. Ale je velice těžké přenést reálnou atmosféru místa prostřednictvím skla televize. Kdybychom tam ukázali skutečný stav věci, to znamená jak ty “typické” průhledné domy tak i ty opravené, vytvořili bychom představu, že to tam není zas tak hrozné. Ale ve skutečnosti tam opravdu žijí lidé venku na ulici před těmi domy. Vybrali jsme záměrně ten zdemolovanější Chánov, ale myslím si, že jsme pořád zůstali v rámci pravdivosti toho obrazu. Není to za hranou.

Richard: Navíc pokud by tam ta kontroverze nebyla, nebylo by o čem hrát.

U ostatních lokací jsme nic přikrášlovat nemuseli, jítka jsme naopak ještě trochu zmírnili kvůli divákům České televize a nasazení pořadu na ČT1. Navíc jsme měli interní podmínku ve štábu, že za žádnou cenu nechceme ublížit těm lidem okolo, kteří se do naší reality show dostali náhodou.

Dušan: Myslím si, že reality show je vlastně zlý formát. Ublíží především hlavním aktérům, proto by tito aktéři měli být vybraní tak, že si to buď zaslouží, nebo že to zvládnou. Ideálně obojí dohromady.

Jak vnímáte pořad z hlediska vlastních etických principů?

Richard: Při plánování pořadu jsme také přemýšleli, že vezmeme lidi z venkova a převedeme je do města, aby si mohli zkusit žít život zlaté mládeže. Ale narazili jsme na to, že bychom se na ně museli dívat jako na vidláky a v tu chvíli bylo pro nás mnohem jednodušší si vzít zhýčkané lidi z města než ubližovat lidem, kteří žijí na vesnici.

Dušan: Takže ačkoli by první cesta byla drsnější a ve výsledku třeba úspěšnější, odmítli jsme ji, protože jsme určité typy lidí prostě nechtěli zesměšňovat ani u nich hledat něco vykloubeného. Takové věci by měly být hledány naopak u politiků, u novinářů nebo u zlaté mládeže.

Dušan: Střet skriptovaného a režijního. Vím, co jsou ti lidi zač, jaké mají hodnoty a jak uvažují. Z toho mi vychází, že by bylo fajn jít na pracovní úřad, aby byli konfrontováni s nějakou situací s pracovním trhem v severních Čechách, kde víme, že je u žen 40% nezaměstnanost, u mužů 30%, prodavačka tam má 11 tisíc čistého, v Praze má 21 tisíc čistého, je tu obrovský rozdíl. Tuto situaci beru jako scenárista jako výchozí a počítám s tím, že když s tím budou aktéři konfrontováni, tak to bude fungovat. Jako scenárista kompletně vymyslím situace, u nichž očekávám, že nějak dopadnou. Ale pak jsou věci, které ve scénáři nebyly a vznikly až na místě. Například na nástěnce v domě, kde sídlí neziskovka pro pomoc místním Romům, jsou vyvěšené inzeráty na práci. Richard jako režisér vymyslel, že by si aktérky mohly zkusit podle inzerátů najít práci. To se mi z hlediska scénáře nelíbilo, nedokázal jsem si představit, jak by hledání inzerátů a telefonování mohlo fungovat. Takže jsem ji ještě upravil a řekl aktérkám, aby při každém telefonátu zdůraznily, že volají z Mostu - z Chánova. A to samozřejmě vede k tomu, že jim zaměstnavatelé začnou odpovídat předsudečně, že už jsou místa obsazená, apod.

Richard: Scénář byl velmi precizní, ale právě ty změny byly zábavné a nosné. Například ve vepříně nikdo nepředpokládal, že největší problém pro ně bude osprchovat se. A umýt si hlavu cizím šamponem. A nakonec je z toho velká scéna. V dílu v armádě si

museli vymyslet cizí identitu pro případ, že by byli přepadeni. Trestem za vyzrazení mělo být přenocování venku v lese v přístřešku, což bylo pro naše aktéry nepředstavitelné. A když k přepadení opravdu došlo, mohli ho kdykoli zastavit, ale oni to neudělali. I když bylo dost tvrdé. Dali jim na hlavu kukly, naložili dost surově na tatrovku a odvezli je. To jsem myslel, že je konec, že to stopnou. Ale to byl vlastně začátek, následovalo tvrdé vyslýchání, mučení. A oni to vydrželi, dodneška nevím proč. Ale to je spíš otázka na nějakého psychologa. Ve scénáři bylo, že je zajmou a budou je vyslýchat, ale nikdo nemohl vědět, kdy to skončí.

Kde vnímáte střetové body reality a fikce?

Richard: Je to vzrůstající trend. A myslím si, že je to do jisté míry zapříčiněno televizním médiem. Že tvůrci sami by takové postupy nebo lépe řečeno ani žánry nepreferovali. Teď mluvím především o žánrech docusoap nebo reality show. Myslím si, že dokumentaristé, kteří se tomuto žánru věnují, ho dělají částečně z nutnosti. Také je zde faktor ekonomický, tyto typy formátů jsou z podstaty věci levnější a též díky přítomné autentičnosti pro diváka atraktivnější. Ale to je pouze čistě televizní trend a televizní pohled.

Dušan: Taky jde o to, že je to v poslední době lépe formulované a objektivizované. Též je potřeba klást si otázku, nakolik je to nový trend a nakolik vlastně návrat k určitému stylu. Můžeme si klást dotaz ohledně postupů filmařů ve slavné éře 60. let a míře tehdejší autenticity nebo naopak fiktivnosti. Do jaké míry fungují tvůrci této vlny, například Lukáš Kokeš jinak, než třeba Špáta.

Richard: Vzhledem k povaze techniky je možné, že to tenkrát měli naplánováno ještě víc, než my dneska.

Dušan: Též se musíme ptát na přístup tehdejších a dnešních respondentů vůči médiu. Myslím si, že tehdy byli lidé vůči kameře mnohem bezelstnější než dnes, kdy už proběhla určitá mediální výchova a vzrostla mediální gramotnost, takže víme, co s naším obrazem dokáže záznamové médium udělat. Možná proto jsou dnešní protagonisté dnešních filmů spíše herci, kteří hrají sami sebe.

Richard: Nebo to může být zcela naopak, kdy tehdejší kamerová technika byla vnímána jako něco zcela nového a lidé byli strnulejší a měli větší respekt. Dnes má každý kameru v kapse a jsme na neustálé zaznamenávání zvyklí, takže je ti to jedno a člověk už se chová zcela autenticky bez jakýchkoli zábran, to vidíme například ve filmu *K oblakům vzhlížíme*. Nový trend reality show je také zobrazování lidí ze dna společnosti, kterým už také kamera nijak nebrání v autentickém projevu.

9.2. Rozhovor s režisérem Martinem Duškem

Představ si, že bys měl možnost natočit K oblakům jako čistě hraný film. Mělo by to pro tebe nějaké výhody? Nebo je naopak pro tebe hodnota v tom, že se ve filmu K oblakům vzhlížíme jedná o skutečného autentického Rád'u?

Že by mi někdo nabídl udělat hraný remake? V tom případě bych se nechal inspirovat prostředím a reálným Rád'ou a ostatními postavami, ale měl bych vyšší nároky na děj a jeho sofistikovanost. Myslím, že spousta věcí v dokumentárním *K oblakům vzhlížíme* funguje na základě toho, že divák věří, že sleduje reálné situace, prostředí a postavy. Film stojí do určité míry na atmosféře, o které divák věří, že je reálná, na zachycení určitých momentů, které by v hraném filmu nemusely fungovat.

Práce s reálnými postavami je psychologicky náročná, vzpírají se natáčení, díky tomu se třeba i špatně plánuje, na výsledek se nedá spolehnout. Před zkouškami pro svůj hraný debut, jsem si myslel, že problém práce s "živým lidským materiálem" je výsadou dokumentu a že práce s herci znamená vysvobození - udělají, co je třeba. Zjistil jsem však, že před tím není úniku a herci se se svými vrtochy podobají dokumentárním postavám.

U dokumentu jako je *K oblakům vzhlížíme* člověk vychází z existujících reálií: existující postavy, jejich vztahy, podoba jejich oblečení, prostředí. Jde o to, jakým způsobem realitu interpretovat: co z ní prezentovat ve filmu a s jakou vypovídací hodnotou.

U hraného filmu vše vytváří tvůrce, vše je třeba určit, nadefinovat.

Zachycení skutečného Rád'i a ostatních, reálně existujícího prostředí, slouží v tomto případě k předání existenciálního pocitu, nebo postřehu. K tomu by mohl sloužit i podobný hraný film. Hodnota reálnosti je ale nezpochybnitelná, zintenzivňuje zážitek, film se o ni opírá. Důležité ale je, jak to vnímá divák, ne až tak, jak situace vznikly.

Jsou ve filmu K oblakům vzhlížíme nějaké scény - situace, které jsi aktérům přímo nabídl, které by se bez štábu nestaly?

Natáčení *K oblakům vzhlížíme* předcházelo podrobné studium života našich postav, jejich zvyků a chování. Z toho jsme vycházeli. Koncept filmu nespočíval v natáčení rozhovorů, ale živých situací. V cca 17 dnech natáčení, které byly rozděleny do cca 4denních turnusů, jejichž přesné termíny jsme si nemohli vždy vybírat (dostupnost techniky z ČT), však nešlo očekávat reálné události, které jsme měli zachytit. Zvolená technika navíc nebyla příliš obratná: kamera na stativu, pevné objektivy. Výjimkou byl systém snímání zvuku:

dostatečné množství mikroportů a nezávislý záznam. Potřebovali jsme tedy vysokou úroveň spolupráce našich postav, ale zároveň jsme byli dost operativní v zaznamenávání zvuku, což definovalo výsledek.

K situacím: chtěli jsme zachytit Rádovo hledání práce. V reálu ale Ráďa už některé firmy navštívil, nebo jen odeslal jakýsi dotazník. Domluvil jsem tedy v několika firmách, že budeme točit. Bylo to složité, protože ve velkých nadnárodních firmách není, kdo by schválil natáčení. Ráďa tedy žádá o práci někde, kam by sám nejspíš nejel.

V *K oblakům vzhlížíme* jde ale vždy spíše o vytvoření rámce scény a chování je ponecháno na účastnících. Scény však vždy dávají pro účastníky přirozený smysl, takže je nijak nerozporují jako nereálné. Dál je to třeba grilování na tuningovém srazu u ohně a rozhovor jedné z účastnic s Verčou, ze kterého se dozvíme pozadí Veroničiny “postavy”. Účastníci jsme o to požádali - byl to přirozený způsob jak informace do filmu dostat.

Často jsme ale jen dopředu věděli, co se bude dít a byli na to dobře připravení. Postavy, ale spolupracovaly ohledně svojí fyzické pozice v prostoru a timingu provádění některých činností.

Myslíš si, že je vůbec důležité rozlišovat, jestli jde o dokument nebo hraný film? Pro koho?

V zásadě mi přijde fér, aby divák věděl na čem je, pokud to není nějaká sofistikovaná hra s nějakým vyšším smyslem. Ono taky pokud má divák nezamýšlené a rušivé pochybnosti o tom, jestli sleduje reálnou věc nebo nějaký typ stylizace nebo úplné fikce, nedokáže se na film napojit.

U hraného filmu mám vyšší nároky na postavy a příběh, vždyť pokud je člověk pánem toho všeho a může ve filmu nadefinovat cokoliv, je to jiná disciplína.

Obě disciplíny ovšem spojuje stejný nárok na vypovídací hodnotu a myšlenkový přínos, prostě smysl toho všeho.

9.3. Rozhovor s režisérem a producentem Peterem Kerekesem

Myslím si, že rozlišovat hraný a dokumentární film už dnes není potřeba. Nebo je, ale jen pro účely producentské nebo distribuční.

Tvrdím to co ty, na druhou stranu, když jdu na film, tak se vždycky ptám, jestli jdu na hraný film nebo na dokument. To rozlišování bude přetrvávat, si myslím. Podle mě to je způsobené posedlostí lidí po skutečném příběhu a po pravdivém příběhu. To rozlišování mezi fikcí a skutečností, i v literatuře, má velmi dlouhou tradici. Když si vezmeš ty kramářské písně, tak jsou založeny na tom, že toto se skutečně stalo. A ty lidi to nezajímalo jen proto, že to byl silný příběh, ale ty lidi to zajímalo proto, že se na konci objevilo, že se to opravdu stalo.

Samotného mě to zajímalo, jít do toho až předfilmového času, jak lidi vnímali rozdíl mezi fikcí a literaturou faktu. Dějepis se dlouho bral jako ta seriózní literatura a romány se braly jako nízký žánr, velmi dlouho.

Komerční televize Markýza, když měla špatná čísla, tak udělali každou neděli v létě promítání filmů, kde bylo napsáno "filmy na motivy skutečné události". I když šlo o nekvalitní díla, tak tam bylo vždy napsáno, že to bylo natočeno na motivy skutečné události. A velmi jim stoupla sledovanost. Lidé jsou stále fascinováni tím, že se to skutečně stalo.

Proto si myslím, že rozdíl mezi hraným a dokumentárním filmem tu vždy bude.

Tyto rozdíly se ale stírají, pokud se v dokumentu používají fikční postupy do té míry, že výsledný tvar vypadá jako hraný film. A na druhou stranu je to řada fikčních filmů, které se zase tváří jako dokument.

Vezměme si *Svět podle Daliborka*. Ty jsi po celou dobu v úžasu, ale navíc si říkáš: Takoví lidé skutečně existují? Kdyby sebelepší herec hrál Daliborka, tak ten film nemá takový náboj, jako když je to skutečný Daliborek, reálný člověk, skutečný nácek. Formálně si můžeš půjčovat metody a postupy hraného filmu, to je v pořádku. A to základní rozdělení, zda je postava skutečná, nebo je hercem, je velmi důležité.

Ale není to tak, že pokud by se z Daliborka udělal velkofilm Nácek z Prostějova, přišlo by na něj daleko více lidí?

To je pravda, ale myslím si, že poezii prostě čte méně lidí, je to tak, a nikdy ji nebude číst tak velké množství lidí jako stejně kvalitně napsanou prózu. Poezie oslovuje nějaké množství lidí, stejně tak dokumentární film má své publikum.

Jaké máš postupy při tvorbě svých filmů?

V každém filmu je to jiné. Největší rozdíl je mezi filmy *66 sezón* a *Sametoví teroristé*. *66 sezón* bylo uděláno tak, že jsem nejdříve udělal seriózní rešerši, povídal jsem si s těmi lidmi, všechno jsem si nahrál na diktafon a přepsal, poté jsem si z přepisů, protože jsme točili na filmový materiál, takže jsem musel přesně vědět, o čem si budu povídat, postavil scénář. U obrazové části jsem si psal, kde to budeme točit, jaké bude světlo, v jaké části dne to budeme točit, v jaké části plovárny, zda to má být detail nebo celek, něco jako technický scénář. Spoustu věcí jsem měl dopředu velmi pečlivě připravených. Ale zároveň, abych neztratil život toho rozhovoru, tak vždy jsem měl pod čarou napsány tzv. kokotské otázky, které jsem neměl vždy odvahu se ptát, ale pomohlo to, aby lidé začali spontánně odpovídat. Takže na jedné straně byl velmi pečlivě připravený příběh, který musí být řečen, po jednotlivých letech, aby souvisel s tím, co ve filmu předchází a co následuje. Zároveň tam ale musela být zachována autenticita.

Pracoval jsem i s tím, že každou postavu nějak překvapím. Jedna paní například přišla o manžela a pak dostala za úkol najít dvojníka svého manžela. V každé scéně byl poměr připravených a nepřípravených věcí.

Na druhou stranu *Sametoví teroristé*, celý scénář má asi dvě strany. Takový bodák, například: Dělal spolu bombu a on mu vypráví, jak se učil dělat bombu. Nebo jsou na detektoru lži, on jí říká, že se má vzdát partnera, protože chce, aby ji měl sám pro sebe - a uvidíme, jak bude reagovat. Nebo Stano je v hospodě a dívá se na ulici. To bylo celé.

Koza, Cenzoři, popřípadě další filmy nejdřív byly klasifikovány jako dokumenty a poté se zjistilo, že to jsou hrané filmy. Kde je ten zlom, když zjistíš, že vlastně děláš jiný žánr?

V případě filmů *Až do města Aš* nebo *Koza* to byl producerský kalkul, na slovenském fondu by takový hraný film nikdy neprošel, jako dokumenty měly tyto projekty větší šanci. Ivan Ostrochovský začal točit *Kozu* jako dokument, ale pak viděl, že to vyžaduje víc. Koncept *Kozy* se několikrát v průběhu celý měnil.

Možná díky tomu je slovenský film v tak dobré kondici, oproti českému?

Situace na Slovensku je taková proto, že nefungují standardní mechanismy. Kdyby začaly fungovat, tak to celé skončí.

Jak se vaří dějiny jsou velký mezinárodní film, protože jinak by nebylo možné na něj sehnat peníze. Kdyby mi slovenská televize řekla, tak to natoč tady na Slovensku, v Polsku, v Maďarsku, tak to možná taky dobře dopadne. Ale díky rakouskému koprodukčnímu vstupu z toho vznikl větší mezinárodní projekt.

Kauza Cervanová kdyby vznikala ve standardní výrobě, tak v sobě nemá takovou hloubku, kterou mohla dost jenom tím časem. A ten čas získal tím, že byl financovaný na šest pokusů a při tom se stále točil a získával vztah k těm protagonistům. Z jednoduchého filmu na začátku se stal komplikovaný hluboký film o hledání pravdy, kterému budou rozumět i v Kolumbii a ten film přesáhl sám sebe, což se stalo díky tomu, že se dělal dlouho, což bylo způsobeno tím, že na něj nebyly peníze. Například film *Díra v hlavě* začal vznikat už v roce 2002 a dokončil se v roce 2017.

Důležitý faktor je taky ten, že my na těch filmech nejsme existenčně závislí, točíme pro peníze spoustu jiných projektů. Proto můžeme odevzdat film až ve stádiu, kdy jsme s ním spokojení.

Zároveň ale není možné projekty příliš dlouho natahovat.

V ČR funguje zaběhnutý systém, který plus mínus funguje: Přijdeš do televize a na Fond, dají ti peníze, do roka můžeš točit. Je to způsobeno i tím, že je tu divácká obec, která na film přijde do kina. Na Slovensku jsme v 90. letech nedokázali natočit divácký film, a proto se experimentovalo a metodou pokusů a omylů jsme se dopracovali až třeba k filmu *Červený kapitán*, který je z diváckého pohledu atraktivní. A potom vidíme například u filmu *Učitelka*, že už se jedná o standard. A totéž se děje i v žánru sociální film. Juraj Lehotský nahodil nějakou laťku a té se držíme, takto ty filmy budou vypadat.

Koza ale má tolik zahraničních ocenění.

Koza se dělal 4 roky a nikdy se nebáli riskovat, mají materiálů na pět hraných filmů. Ale ta laťka, že pustíme do světa jenom dobrý film, je velmi přísná. Koza z roku 2013 je dle mého pohledu použitelný film, ale oni ho ještě dále přestříhávali. Tudíž to, že ten systém nefunguje, ti dovoluje dělat věci, které by jinak nebyly možné.

Jsou nějaké filmy, které bys rád točil, kdybys měl ideální podmínky?

Moc se mi líbí třeba autorský film *On body and Soul* maďarské režisérky Ildikó Enyedi. Dostával jsem hodně nabídek od různých scenáristů, ale nikde jsem neviděl, že bych to musel udělat. Nic mi nepřipadalo sexy.

9.4. Rozhovor s režisérem a producentem Vítem Klusákem

Co Vás přimělo natočit právě jeho příběh? Jak jste Dalibora objevil?

Já jsem si Dalibora totiž nejprve vymyslel a teprve až pak jej našel. Při jednom rozhovoru jsem dostal otázku, zda si postavy svých filmů předem vymezím v polaritě kladná, záporná a tomu uzpůsobím natáčení. Odpověděl jsem, že by mi to přišlo nepoctivé a že bych se při takhle apriori předpojatém způsobu kádrování postav nudil. A jako příklad jsem uvedl, že kdybych náhodou někdy točil portrét nějakého neonacisty, tak že bych byl daleko raději, kdyby ta postava byla ambivalentní, vícerozměrná, že by se mi třeba líbilo, kdyby to byl nácek, co skládá poezii, něžný fašoun... A pak jsem Dalibora objevil na YouTube.

Máte pocit, že je Daliborek schopný spáchat rasově motivované násilí? Nebo je to pouze jeho rétorika?

Na to je příliš bojácný a nezáludný. Neudělal by to. Jsem o tom přesvědčený. Podnikli jsme totiž takový experiment: Při scéně, která však nakonec ve filmu není, jsme do jednoho baru nastrčili 2 kaskadéry v náckovském oblečení, kteří měli za úkol Dalibora vyprovokovat ke rvačce. Ačkoliv Dalibora div nezmlátili, on nic nepodnikl. Scénu jsme do filmu nezařadili, protože by poškodila autenticitu, v žádné z použitých scén nikdo nastrčený není.

- zdroj: dokweb.cz

Proč jste nenatočil čistý dokument, ale stylizoval své hrdiny do určitých situací? Občas se tomu těžko věří...

U portrétu je potíží, že kamera je trochu zpovzdálí, málokdo vás pustí do ložnice, na záchod, do kuchyně, než se rodina dohádá. My tuhle dálku chtěli zkrátit, tak jsme zvolili rekonstrukční metodu. Přijeli jsme vždycky po nějakém čase a zeptali se, co se v jejich životech událo. Podle toho jsme si sestavili bodový scénář k natáčení. Dalibor

třeba řekl - já se strašně pohádal s mámou, že si chce domů přivést nového přítele. Já se zeptal: kde to bylo a cos jí řekl? On mi to odvyprávěl. Totéž jsme udělali s jeho maminkou. A pak nám to znovu odehráli před kamerami.

Pro mě se to blíží až k reality show.

V reality show vystupuje, alespoň podle oficiální definice, cizorodý prvek, někdo zvenčí, kdo lidi před kamerou nějak stylizuje. To není náš případ. Nám tahle metoda umožnila být u situací, u nichž by normálně štáb s kamerou být nemohl. Také jsme se chtěli vyhnout rozhovoru, že někdo zpoza kamery klade dotyčnému otázky. Prostě čistá rekonstrukce.

- zdroj: denik.cz

Do jaké míry to bylo zinscenované?

Já bych tomu neříkal inscenace, spíš taková rekonstrukce. My jsme se tam často vraceli a pozorovali, jak žijí a jak se chovají a jaké mají každodenní rituály a potom jsme je prosili, aby nám to předvedli znova pro kameru. V dějinách dokumentárního filmu je to odvěká metoda od dob Roberta Flahertyho.

- zdroj: diskuze po projekci v Karlových Varech dostupná na <https://www.youtube.com/watch?v=9NSu34sDfgw&t=240s>

Jeden divák řekl, že tomu absolutně nerozumí, co to s tebou udělalo?

To je dáno tím, že jsme použili vyhraněnou stylizovanou formu, my jsme vlastně některé momenty jejich rodinného života rekonstruovali, což se tady příliš nepoužívá. Slovenská dokumentární škola s tím pracuje velice často, že filmaři poprosí postavy, aby jim předvedli, jak žijou, jak přemýšlí, a společně se vymyslí nějaké situace. U nás se nosí puristický čistý dokument, kdy někoho pronásledujeme s kamerou. Když jsem začínal s dokumentem, tak nám bylo vyčítáno, že jsme slyšet za kamerou, že to nemá být.

- zdroj: koule.cz

Co jste vlastně natočil? Dokument o českém neonacistovi nebo hraný film?

Já si pořád myslím, že je to dokument. Ty postavy jsou autentické a všechny scény jsme podřídili tomu, co jsme tam na vlastní oči viděli. Takže pro mě to splňuje definici toho, že to vyrůstá do té míry z reálu, že to je reálné.

Akteři zpochybňují to, že je to dokument, říkají, že je štáb do některých situací tlačil. Je to stále v tom vidění dokument? Do jaké míry jste byl férový vůči divákům a protagonistům? Do jaké míry jste postupoval podle scénáře, který jste si upravil?

My jsme se snažili být féroví především proto, aby ten film byl dobrý. Protože kdybychom tam vymýšleli věci, které jsme tam nenašli, tak by se to začalo vzdalovat tomu, proč vlastně film dělám.

Vy říkáte, že je to dokument, já si pod dokumentem představuju něco, co není dramaturgicky nebo scenáristicky upravováno tvůrci toho filmu, anebo jenom minimálně. Česká televize ale zaslala hlavnímu protagonistovi dopis, kde říká, že je to hraný film, který nemá nic společného s realitou. ("Česká televize je koproducentem hraného filmu, který není dokumentární ani publicistický útvar, ale stylizovaný polohraný snímek, který si neklade za cíl věrně zachycovat realitu").

Dalibor věděl, jaký je můj záměr, že točíme jeho portrét, znal moje předchozí filmy. Ale začal mi říkat, co budeme dělat, až to bude venku? Někdo mě bude žalovat a tahat mě po policajtech. Koproducent, tedy ČT, na základě jeho žádosti, aby mohl něčím disponovat při případném vyšetřování, tak jsme se dohodli, že vyrobíme tento papír, který ho bude krýt.

Takže např. scéna ve vaně (matka omývá Dalibora ve vaně a domlouvá mu, aby si našel přítelkyni) byla natočena bez přípravy?

To je rekonstruovaný dialog, který mezi nimi proběhl. My jsme v tom filmu pracovali metodou rekonstrukce, nikoli inscenace. My jsme tento dialog zachytili a poprosili aktéry, aby ho sehráli znova. Totéž proběhlo u vánoční scény.

A je to ještě dokument?

Škoda, že i česká odborná veřejnost vnímá dokumentární film takto rigidně, že by to mělo být blíž publicistice včetně rozhovoru nebo kamery, která pronásleduje aktéra. Podle mě jsou ty hranice širší. Vy těm postavám dáte prostor, vymezíte ho, například jídelnou, kde se bude za dva dny skutečně odehrávat štědrovečerní večeře. A zeptáte se jich, jak by se to asi odehrávalo ve skutečnosti. U dokumentu mě vždycky limitovalo, že člověk propásne tolik okamžiků, protože vy s tou rodinou nemůžete žít 24 hodin denně. Mě zajímá překonávat ty hranice, jít za hranu možného. Žádnou z těch scén bych netočil, kdyby to podložil nebylo reálné.

- zdroj: dvtv

9.5. Rozhovor s režisérem Lukášem Kokešem

Pokud si představíš, že bys měl možnost natočit filmy Pevnost nebo VIP nebo 59-184-84 (popř. váš nový film) jako čistě hraný film: Mělo by to pro tebe nějaké výhody? Nebo naopak vidíš hodnotu v tom, že se jedná o skutečné autentické osoby?

Označení “hraný” nebo “dokumentární” film vnímám hlavně jako kategorie, které v nejobecnější rovině popisují různé metody uchopení nějaké látky. Zvolená metoda s sebou nese specifický styl práce, sérii omezení nebo naopak jedinečných možností. Takže pro mě je těžké srovnávat výhody nebo nevýhody dokumentu versus fikce. Jsou to prostě různé metody, různé pracovní nástroje, kterými je možné dosáhnout různých výsledků, různých výpovědí o zobrazovaných problémech. Občas si říkám, že je to třeba stejné, jako ptát se na srovnání mezi animovaným a hraným filmem. Tam je to samozřejmě mnohem zjevnější, ale principiálně se podle mě pohybujeme na stejném půdorysu.

Jaké výhody má pro Jana Švankmajera použití animace v jeho filmech? Jaké výhody má, když pracuje s živým hercem? Pokaždé vzniknou výrazně jiné filmy s jinou řečí. A stejně to vnímám u téhle otázky. Nemohl bych natočit zmíněné filmy jako takzvaně čistě hrané, protože by vznikly pravděpodobně úplně jiné filmy, které by fungovaly jinak, dívali bychom se na ně jinak a jinak bychom jim rozuměli. Jako režisér hraného filmu bych měl v ruce jiné nástroje a práce s nimi by přirozeně vedla k jiným výsledkům.

Pro mě osobně nebylo nikdy moc důležité lpět na tom, jestli je filmový hrdina “skutečný” nebo ne. I v hraných filmech častokrát vidím skutečné a autentické osoby. Naopak dokumentární filmy mohou být nepřírozené, neautentické, kaširované a někdy až vylhané. Máme možná tendenci vnímat samotnou nálepku “dokumentární film” apriorně jako něco autentičtějšího, reálnějšího v užším kontaktu se skutečností.

Tím pádem možná přeceňujeme jeho výpověď jako hodnotnější, protože se zdá být opravdovější. Myslím si ale, že hlavně v posledních letech je tenhle předpoklad dost problematický, čím dál víc relativní a vágní. Fenomén fake news je důkazem toho, že fikce naplno pronikla už i do zpravodajství, které jsem vždy vnímal jako v podstatě “nejčistší” formu dokumentu, ve smyslu přímého svědectví o událostech.

Zároveň vnímám debatu nad hranicí mezi dokumentem a hraným filmem jako svého druhu přežitek. Nemá to pro mě moc smysl řešit – mluvíme-li konkrétně o filmovém naturalismu. Jedna z věcí, která mě třeba zajímá, je intenzita filmového prožitku, vytvoření přesvědčivého, imerzivního vhledu do nějakého světa, natočení situací tak, aby divák cítil

spolubytí s lidmi před kamerou, aby cítil autenticitu ve smyslu upřímnosti a opravdovosti zobrazovaných věcí. Toho je možné různě dosahovat v dokumentu i v hraném filmu. Proto si tyto dvě disciplíny od sebe vzájemně půjčují určité postupy – hraný film si půjčuje něco z dokumentu (například u ikonických Dardennů) a naopak.

Stejně to dělám i ve svých filmech. Většinou člověk sahá k metodě rekonstrukce situací, které nebylo možné natočit. Mnohdy to nejde právě proto, že člověk dělá dokumentární film a nemůže strávit se svými hrdiny 24 hodin denně. A většina zajímavých věcí se odehraje právě tehdy, kdy jsou hrdinové sami bez kamery. Pokud jako autor filmu nechci, aby se o takových situacích jen zpětně mluvilo, jednou z možností jak problém vyřešit, je právě rekonstrukce - „přehrání“ toho, co se zrovna spontánně před kamerou neodehrává, ale odehrálo se to jindy.

Je čistě jen na autorově uvážení, jak moc rekonstrukci doplňuje vlastními zásahy, jakým způsobem upravuje scénu, jak vede protagonisty. Osobně věřím tomu, že se to vždycky nějak pozná a že se nakonec pozná i to, jaký byl záměr autora a jestli z hlediska pravdivosti tvůrce obstál nebo ne.

A někdy je to prostě jenom kvůli čisté zábavě z toho, že se věci dají dělat i jinak. Ten takzvaně tradiční dokument mě baví a zajímá čím dál méně, proto sám pro sebe hledám nějaké dílčí průniky s jinými disciplínami.

Které postupy z žánru fikce uplatňuješ v dokumentech? Jsou tyto postupy pro dokument obohacující? Pokud jo, pomohly ti nějak s diváckým přijetím filmu nebo distribucí?

Principiální postup z žánru fikce, který mě láká používat v dokumentu (když tedy přistoupím na tohle dělení, které je pro mě už přežitě, jak jsem zmiňoval výše) je styl práce se střihem, jeho rytmem a se záběrováním. To znamená důraz na hledání kompozice, světelné atmosféry, barevnosti, základní mizanscény tak, aby záběry měly samy o sobě nějaký přidaný obsah – atmosféru, náboj, grafickou kvalitu atd. Z hlediska práce se střihem mě pak zajímá filmová řeč, kterou přisuzujeme primárně hranému filmu – to znamená záběr, protizáběr, celek, detail tak, aby bylo možné vést divákovu pozornost určitým směrem. Proto někdy natáčím jednu scénu víckrát, pokaždé s kamerou v jiném úhlu a širce záběru. To s sebou nese nárok na improvizované reinscenování konkrétních situací. Třeba třikrát a pokaždé trochu jinak.

Ve výsledku mě pak baví hledat možnosti kombinace třech různých jetí. Někdy se to daří, někdy ne, záleží na okolnostech a náladě protagonistů. Obohacení vnímám právě v tom, že

je možné pracovat s proměnlivým a vědomým rytmem stříhu, s dynamikou a tempem. Pokud se daří udržet přirozenost akce, tvůrce navíc podle mě získá intenzivnější ponor do světa před kamerou.

Filmy, na kterých spolupracujeme s Klárou Tasovskou, měly většinou svůj start na nějakém festivalu a teprve pak přišly možnosti distribuce buď v TV vysílání nebo v kině. Myslím si, že určitá „jinakost“ našich společných filmů přispívá minimálně k tomu, že si jich na festivalech mohou všimnout lidé, kteří si je pak vyberou k distribuci na různých platformách. Takže jakékoliv vybočení z konvence, ať už formální nebo obsahové, vnímám jako přínos. Divácké přijetí je pro mě dost nepředvídatelnou kategorií. Mám spíš pocit, že v tomhle směru je důležitější nápaditá PR strategie než to, jak funguje film samotný.

Pro koho je zapotřebí rozlišovat kategorie dokument nebo hraný film?

Já osobně vnímám kinematografii jako celek. Není pro mě zas tak podstatné, jestli je film dokumentární, hraný nebo animovaný. Je pro mě důležité hlavně to, jestli se mi zdá dobrý nebo špatný. Nicméně chápu význam filmové taxonomie a třeba pro potřeby festivalového programu je dobré několika slovy film zařadit a divákovi tak přiblížit, co zhruba může od filmu očekávat.

S klasifikací je vždycky problém v těch případech, kdy popisujeme nějaké hraniční příklady. Vzhledem k tomu, že mám jako divák tendenci vyhledávat právě takové filmy na hranici, je pro mě ta nepřesná kategorizace celkem nepodstatná. Nevím, jestli jsou filmy třeba Roberta Minerviniho spíš dokumentární nebo hrané. Je mi to vcelku jedno, protože jsou působivé a pro mě tím pádem zajímavé.

9.6. Článek o filmu Batalives v časopisu Dok.Revue

Batalives: pod diktátem cihly

O dokončováném filmu s pracovním názvem Batalives

Bylo to před čtyřmi nebo pěti lety, prostě tak dávno, že už je to vlastně trapné. Poprvé jsme se začali bavit myšlenkou na film o lidech z baťovských měst s Ondrou Mertou (zakladatel Bastl instruments) v kině Art v Brně. Jemu přišlo neuvěřitelné, jak mohou po světě existovat města, která jsou všechna téměř stejná a vypadají jako Zlín, mně zase přišlo divné, že se tomu někdo může divit. Ondra se tehdy velmi smál vlastnímu nápadu udělat fake studentský film v typických cihlových kulisách, jen natočený někde v Patagonii v Brazílii se snědými kníratými herci. Oponovala jsem mu, že vyrůstát ve Zlíně je prostě trochu zvláštní, ale že člověku to ani nepřijde.

Jenže přijde. Zlín se často chlubí nálepkou „města podnikatelů“, kde stále vládne byznysmanský duch Tomáše Bati, skoro jako by sem člověk měl přijet a okamžitě dostat geniální nápad na světový produkt. Nelze se tomu vyhnout, Baťa je všude. Hlavní ulice ve městě se jmenuje třída Tomáše Bati, ta menší pak třída Jana Antonína Bati, když se na nich vybouráte, ošetří vás v Nemocnici Tomáše Bati – cihlové, diplom lze získat na Univerzitě Tomáše Bati – z velké části cihlové, spokojený život prožijete v baťovských domcích – samozřejmě cihlových. A do rakve vás uloží na hřbitově kousek od cihlových filmových ateliérů, kde na vás ze své hrobky bude Tomáš Baťa dohlížet.

Do poloviny 20. století tu zlatá éra nepochybně byla. Kdo dělal pro Baťu, žil na svou dobu nadstandardní, až trochu avantgardní život. Kratší pracovní doba a vyšší plat než jinde v republice, za 2 koruny mohl jít do největšího kina v Evropě na zvukové filmy, kdo uzavřel manželství, ihned dostal rodinný domek, mimochodem s toaletou, což tehdy rozhodně nebylo normální. Dobový tisk, resp. Zlínský deník z třicátých let, je plný anglikanismů a motivačních článků, jak je nutné být progresivní, přemýšlet americky a mířit výš. (Kvůli jedné archivní drobnosti jsem nakonec v těch novinách proseděla dva dny...)

Tato doba největšího rozmachu byla pro náš film určující. Tehdy se totiž začaly po světě stavět další „malé Zlíny“. Baťa expandoval a otevíral zahraniční pobočky. A spočítal si, že než boty dovážet z Československa, bude lepší je v dané zemi přímo vyrábět a postavit tam pro ten účel továrnu. A kolem továrny přímo celé město, kde by se dělníci a zaměstnanci měli dobře a kde by bylo také snadné mít je pod kontrolou.

Stavěly se v podstatě zmenšené verze Zlína, se stejnou architekturou, jakou od roku 1915 realizovali architekti Jan Kotěra, František Lydie Gahura a Vladimír Karfík (mimořádně „svatá trojice“ architektů, kterou ve Zlíně musí znát každé dítě na základce). Spolu s urbanistickým řešením do zahraničí vyvezli i zaměstnanecký a sociální model – dělníci ve Zlíně tedy pracovali podobně jako jejich noví kolegové v Baťovanech (Slovensko), Batanagaru (Indie), Batawě (Kanada), Kalibatě (Jáva), Bataypoře (Brazílie), Belcampu (USA), Bataville (Francie), Batatubě (Brazílie), Baťa Borovu (Chorvatsko), atakdále, atakdále... resp. copy+paste, copy+paste, copy+paste.

Je to tak, většinu zahraničních satelitů Tomáš Baťa a poté jeho nevlastní bratr Jan Antonín, který podnik po Tomášově smrti v roce 1932 převzal, pojmenovali po sobě, čímž identičnost a uniformitu ještě podtrhli.

A tady film s pracovním názvem Batalives začíná. Z těch doposud existujících baťovských měst jsme vybrali pět, v nichž jsme začali sledovat příběhy jejich obyvatel.

Parta teenagerů v chorvatském Borovu používá staré baťovské domy a továrnu, navíc doničené ještě jugoslávským válečným konfliktem, jako kulisy pro svůj online život. O pár let starší Shona z indického Batanagaru sleduje, jak se jeho rodné město na předměstí Kalkaty postupně likviduje a cihlové domky ustupují nejdřív stavebním strojům a potom výškovým budovám a golfovému rezortu. Což mu bere jak práci ve sweatshopu, tak doslova střechu nad hlavou. Třicátník Bé z brazilské Bataypory pracuje v místním kulturním centru a Jana Antonína Baťu má doslova pořád na stole. V Patagonii je stále hezky, má tam svoji partu přátel a kapelu, přesto sní o cestě do České republiky, kde se chce oženit. Věra ze Zlína o svého životního partnera přišla a smysl života vidí jenom v práci v bývalé baťovské továrně, kde se teď na starých omšelých strojích šijí boty pro dánské hipstery. Pod pultem je za sto dvacet korun prodává místním studentům, v Kodani pak za ně mládež nechá přes 150 euro. Věra má zdravotní problémy a čeká ji operace. Není jisté, zda se do práce ještě vrátí. Henri z holandského Batadorpu je v důchodu už řadu let, ale vzpomínkami stále v nedaleké fabrice, kam nastoupil v 15 letech, kde se seznámil se svou ženou a kde také pracoval celý život. Vzpomínání na jeho typický den v roce 1967 je rámem pro všechny ostatní příběhy. Poslední dobou často přemýšlím, proč jsme si (spolu s režisérem Petrem Babincem, kameramanem Lukášem Gargulákem, zvukařem Honzou Hálou, střihačem Liborem Nemeškalem, produkčním Michalem Sikorou a tvůrčí skupinou Martiny Šantavé) vzali takto komplikovanou látku, která sice umožňuje štábu cestovat, ale znemožňuje pořádné obhlídky a dotáčky, vyžaduje

složité překlady z bengálštiny a vrhá nás do přetrvávající historické půtky Tomáš vs. Jan Antonín Baťa, kterou historici i odborníci stále nemají vyřešenou.

Film v těchto dnech dokončujeme, na začátku srpna se bude míchat na Kavčích Horách. Stále hledáme název. „Batalives“ na chvíli ustoupil rezolutnímu „Baťa is dead“. Tématem filmu totiž vlastně není baťovská historie a přesah do současnosti, ale především vyrovnávání se s prostředím, kde se člověk narodil, vyrůstal a musel dospívat, a s faktem, že s tím místem bude napořád spojen, i když tam zůstane, nebo se odstěhuje na opačný konec světa.

9.7. Úvodní komentář k archivní expozici filmu Batalives

Globální koncern Baťa začínal podobně jako dnešní startupy doma v garáži.

V malém městě na východě pozdějšího Československa na konci 19. století.

Město Zlín se díky tomu změnilo ze zaprášené vesnice v centrum všeho moderního.

Pak se Tomáš Baťa a poté jeho nevlastní bratr Jan Antonín rozhodli, že z rodinného podniku vytvoří světové impérium a ovládnou trh s obuví.

Zjistili, že zlínský model “spokojeného pracovního města” funguje.

Podnik expandoval a začal otevírat pobočky všude po světě.

A aby se zboží nemuselo složitě dovážet, postavili se tu rovnou celé továrny.

A kolem továren cihlové domky - a domky - a domky.

A kolem domků rovnou celá města.

A tento model se kopíroval, kopíroval a kopíroval.

V baťovských městech se žilo na svoji dobu značně avantgardně.

V ulicích svítily neony, večer se chodilo na filmy do kina a po práci na veřejná koupaliště.

Postupně se Baťovských měst postavilo podle jednotného konceptu skoro čtyřicet.

Nejen v Evropě, ale taky v Asii, v Africe a v Americe.

Baťa vytvořil vlastní globální svět a korporátní životní styl dávno před tím, než začalo být v módě proti tomu demonstrovat.

Satelity funkcionalistického Zlína začaly žít vlastním životem.

Rozrůstaly se, některé se rozpadly, jiné zanikly a na většinu z nich se zapomnělo.

Co z baťovských měst zbylo? A jak se v pěti z nich žije dneska - skoro po sto letech?

9.8. Prezentace projektu pro Velkou programovou radu České televize



**BATALIVES/BAŤOVA
MĚSTA**

VŠICHNI ŽIJEME NA STEJNÉM MÍSTĚ,
I KDYŽ KAŽDÝ NA JINÉM KONCI SVĚTA

KOPRODUKČNÍ DISTRIBUČNÍ
FILM
75 MINUT
TPS MARTINY ŠANTAVÉ

Obr. 14: Slide 1 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv



synopse

Během dvacátých let minulého století začal Tomáš Baťa budovat nová města po celém světě, aby mohl se svou společností úspěšně expandovat. Výjimečný projekt se stal světovou raritou. Názvy všech začínají na slovo Bata, do dnešní doby jich však přežilo jen několik. Postaveno jich bylo kolem padesáti.

Dokumentární film vypráví o lidech, kteří v těchto městech žijí. Prostřednictvím jejich příběhů poznáváme současnou situaci v nizozemském Batadorpu, indickém Batanagaru, brazilské Batapoře, chorvatském Borovu. A také ve Zlíně, kde to všechno před osmdesáti lety začalo. Film vypovídá o aktuálním stavu baťovských měst, kde už v první půlce minulého století začal svérázný způsob globalizace, do kterého se však postupně promítla povaha každého národa.

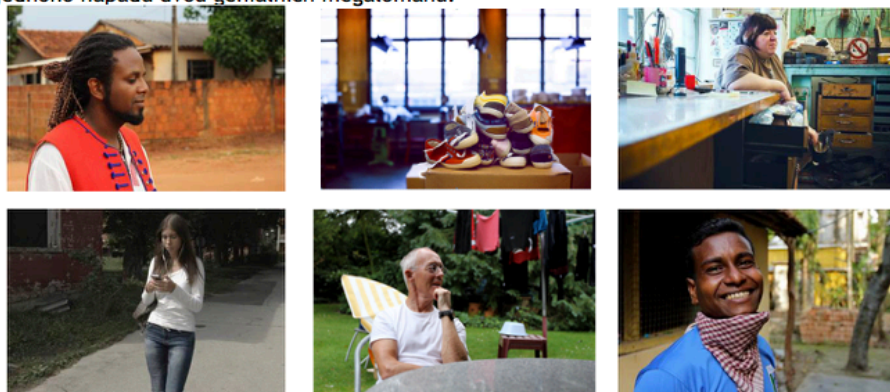


Obr. 15: Slide 2 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv

hlavní postavy

MATEA, SHONA, BÉ, HENRIK a VĚRA od sebe žijí vzdálení tisíce kilometrů. Každého odlišuje rok narození i sociální skupina. Zatímco dvacetiletý Shona musí v indickém Batanagaru vystačit s několika dolary týdně, Henrik pomalu rekapituluje svůj život prožitý v západní Evropě, kde je dostatek všeho kromě rodinných vazeb. Dospívající Matea se stará především o to, jak co nejdříve odejít z rodného města, jehož historie fascinuje dnes už jenom jejího otce a místní pamětníky. Bé se musí rozhodnout, zda zůstat v brazilském Bataypora a prožívat českou kulturu v brazilském stylu. Nebo odejít za láskou do Česka a stát se Brazilcem ve střední Evropě. Věra ze Zlína celý život obětovala práci ve fabrice, která kdysi udávala tempo po celém světě. Dneska je továrna opryskaná, stroje předpotopní a technologie dávno zastaralé. Má je ale co nahradit?

Hrdiny celovečerního filmu natáčeného v pěti zemích světa spojuje historie místa, kde žijí. Jak se dnes, po osmdesáti letech, proměnil sen o zlaté budoucnosti postavené podle jednoho nápadu dvou geniálních megalomanů?



Obr. 16: Slide 3 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv

forma

Ve filmu sledujeme pět hlavních postav. Forma snímání se proměňuje, příběh každého hrdiny je nasnímán způsobem vycházejícím z povahy prostředí i naturelu postavy: zlénské části například dominují statické pečlivě komponované záběry, které vyjadřují každodenní pracovní stereotyp hrdinky. V rámci stříhové skladby budou ale jednotlivé kapitoly stříhány provázaně. Divák tak nesleduje pět od sebe oddělených příběhů, ale jeden, v rámci něhož jsou situace odehrávající se na „stejných“ místech v různých částech světa dávány do souvislosti, čímž se doplňují nebo naopak vytváří kontrast.



Obr. 17: Slide 4 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv

Informace o projektu



Film vzniká za významné podpory
Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně

Probíhají jednání se sales agentem Taskovski Films
LTD (LOI)
Projekt byl vybrán na 51. KVIFF Docu Talents

Základní informace o projektu

Stopáž: 75 minut
Vysílací čas: 20:00, všední den
Program: ČT2
Cílová skupina: 15+
Předpokládaný výkon: TVR: 2 - 2,5% Share: 5 - 7%
Spokojenost: 8,3

Štáb

Režie: Karolína Zalabáková, Petr Babinec
Kamera: Lukáš Gargulák
Zvuk: Jan Hála
Střih: Libor Nemeškal
Produkce: Michal Sikora, Karolína Zalabáková
Dramaturgie: Tereza Adámková



Obr. 16: Slide 5 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv

rozpočet, časový harmonogram

Rozpočet:

Celkový rozpočet filmu: 2 784 346,- Kč

Podíly:

ČT 16 % (včetně režii 416 346,- +24 000,-) x Cinebonbon
84 %

Požadavky na ČT v roce 2017:

interní náklady 362 040,- Kč (bez režie)
externí náklady 24 000,- Kč

Náklady ČT celkem 386 040,- Kč

Spolupracující instituce, finanční podpora projektu

Univerzita Tomáše Bati
Nadace Zlín talent - Filmový festival Zlín fest
Město Zlín

Producent - společnost Cinebonbon
Koproducent: Factum - Chorvatsko



Harmonogram:

Natáčení: 2014 - 2016
Střih: do prosince 2016
Postprodukce: únor 2017
Finalizace filmu: březen 2017
Festivalová premiéra: podzim 2017
Televizní premiéra: jaro 2018

Obr. 16: Slide 6 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv

POUŽITÉ ZDROJE

Seznam citovaných filmů a televizních pořadů

- Allien Abduciton: Incident in Lake Country. Režie Dean ALLIOTO. USA, 1998.
- American Movie. Režie Chris SMITH. USA, 1999.
- Anna: od 6 do 18. Režie Nikita MICHALKOV. Rusko, Francie, 1994.
- Batalives. Režie Petr BABINEC, Karolina ZALABÁKOVÁ. Česká republika, 2017.
- Baťa, první globalista. Režie Peter KEREKES. Česká republika, Francie, 2017.
- Baťa - rodina, která chtěla about celý svět. Režie Jarmila BŮŽKOVÁ, Česká republika, 2003.
- Bata-ville (We Are Not Afraid Of The Future). Režie Karen GUTHRIE, Nina POPE. Francie, 2005.
- Baťa v kostce. Režie: Jiří NOVOTNÝ. Česká republika, 2014.
- Bienvenue à Bataville. Režie: François CAILLAT, Unlimited Genres 2007.
- Běda tomu, skrze něhož přichází pokušení. Režie Přemysl FREIMAN. Československo, 1950.
- Bez slunce. Režie Chris MARKER. Francie, 1983.
- Borat. Režie Larry CHARLES, USA 2006.
- Brazilské stopy Jana Antonína Bati. Režie Dana LIPOVSKÁ. Česká republika, 2007.
- Bruno. Režie Larry CHARLES, USA 2009.
- Cenzoři. Režie Peter KEREKES. Slovensko, 2017.
- Česká republika. Režie Jan ABRAHÁM, Česká republika, 2007.
- Český sen. Režie Vít KLUSÁK, Filip REMUNDA. Česká republika, 2004.
- Člověčina. Režie Fero FENIČ. Slovensko, 1974.
- David Holzman's Diary. Režie Jim McBRIDE. USA, 1967.
- Den E. Režie Erika HNÍKOVÁ. Česká republika, 2004.
- Deník mrtvých. Režie Georgeo A. ROMERO. USA, 2007.
- Deset bodů. Režie Milan MARYŠKA. Československo, 1969.
- Deset dnů, které otřásly světem. Režie Sergej ENZENŠTEJN. Sovětský svaz, 1928.
- Diadém. Režie Fero FENIČ. Československo, 1978.
- Díra v hlavě. Režie Robert KIRCHHOFF. Slovensko, Česká republika, 2016.

Dobrý den, můžeme dál. Režie Helena TŘEŠTÍKOVÁ. Československo, 1980.

Dotek světla. Režie Helena TŘEŠTÍKOVÁ. Československo, 1979.

Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu. Režie Stanley KUBRICK. USA, Velká Británie, 1964.

Etudy pro elektronový mikroskop, režie: Pavel KOUTECKÝ. Československo, 1988.

Epidemie svobody. Režie Tereza REICHOVÁ. Česká republika, 2017.

Flying Scissors. Režie Jonah TULIS. USA, 2009.

Fahrenheit 9/11. Režie: Michael MOORE, USA, 2004.

Farrebique. Režie Georges ROUQUIERE. Francie, 1946.

FC Roma. Režie Rozálie KOHOUTOVÁ, Tomáš BOJAR. Česká republika, 2016.

First on the Moon. Režie Alexej FEDORČENKO. Rusko, 2005.

Fotball is god. Režie Ole BENDTZEN. Dánsko, 2011.

František svého druhu. Režie Jan GOGOLA ml. Česká republika, 2014.

Gimme Shelter. Režie Albert MAYSLES, David MAYSLES. USA, 1970.

Hledání ztraceného času. Z Baťova Zlína - část 1 - 5. Režie Karel Čáslavský. Česká republika, 2009.

Hola, děcka, kde jste? Režie Hana PINKAVOVÁ. Československo, 1981.

Hoop Dreams. Režie Peter GILBERT, Frederick MARX, Steve JAMES. USA, 1970.

Hrobník. Režie Roman VÁVRA, Česká republika, 1994.

Katka. Režie: Helena TŘEŠTÍKOVÁ. Česká republika, 2009.

K oblakům vzhlížíme Režie: Martin DUŠEK. Česká republika, 2014.

Koza. Režie: Ivan OSTROCHOVSKÝ. Česká republika, Slovensko, 2015.

Kronika jednoho léta. Režie Jean ROUCH. Francie, 1961.

Já tomu říkám nedrcat se o nebesa. Režie Hana PINKAVOVÁ, Československo, 1978.

Jak se vaří dějiny. Režie Peter KEREKES. Slovensko, 2008.

Kandidáti. Režie: Alexander VOJTA. Česká republika, 2010.

Kanibalové. Režie Ruggero DEODATA. Itálie, 1980.

Kauza Cervanová. Režie Robert KIRCHHOFF. Slovensko, 2013.

Kinetické encyklopedie všehomíra. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 1998.

Kinoautomvat. Režie Radúz ČINČERA. Československo, 1967.

Koza. Režie Ivan OSTROCHOVSKÝ. Slovensko, 2015.

Labutí pout'. Režie Fero FENIČ. Československo, 1975.

Manželské etudy. Režie Olga SOMMEROVÁ. Československo, 1986.

Mám ráda nudný život. Režie Jan GOGOLA ml. Česká republika, 2006.

Mňága Happyend. Režie Petr ZELENKÁ. Česká republika, 1996.

Moana. Režie: Robert FLAHERTY. USA, 1926.

Monstrum. Režie Matt REEVES. USA, 2008.

Mufíme si pomáhat. Režie Martin DUŠEK. Česká republika 2003.

Mých posledních 150 000 cigaret. Režie Ivo BYSTRÍČAN. Česká republika, 2014.

Nanuk, člověk primitivní. Režie Robert J. FLAHERTY. USA, Francie, 1922.

Návrat do Adriaportu. Režie Adéla BABANOVÁ. Česká republika. 2013.

Nejlepší Show. Režie Christopher GUEST. USA, 2000.

Největší přání. Režie Jan ŠPÁTA. Československo, 1964.

Nesvatbov. Režie Erika HNÍKOVÁ. Česká republika, 2004.

Nic jako dřív. Režie Lukáš KOKEŠ, Klára TASOVSKÁ. Česká republika.

Ničeho nelituji. Režie Theodora REMUNDOVÁ. Česká republika, 2003.

Nonstop. Režie Jan GOGOLA, ml. Česká republika, 1998.

O čem sní muži. Režie Olga SOMMEROVÁ. Česká republika, 1999.

O čem sná ženy. Režie Olga SOMMEROVÁ. Česká republika, 1999.

Osudové okamžiky. Režie Jaroslav BAŘINKA. Česká republika, 2001.

Osvícení. Režie Stanley KUBRICK. USA, 1980.

Paranormal Activity. Režie Oren Peli. USA, 20017.

Parta Analog. Režie Martin DUŠEK. Česká republika, 2013.

Pevnost. Režie Lukáš KOKEŠ, Klára TASOVSKÁ. Česká republika, 2013.

Pokropený kropic. Režie Jan KŘÍŽENECKÝ. Rakousko-Uhersko, 1889.

Poustečna, das ist Paradies! Režie Martin DUŠEK. Česká republika, 2002.

Ptáčata. Režie: Kamila ZLATUŠKOVÁ. Česká republika, 2010 - 2017.

Primárky. Režie Robert DREW. USA, 1960.

Překažené dostaveníčko. Režie Jan KŘÍŽENECKÝ. Rakousko-Uhersko, 1889.

Pytel blech. Režie Věra Chytilová. Československo, 1962.

Respice finem. Režie Evald Schorm. Československo, 1967

REC. Režie Jaime BALAGUÉRO, Paco PLAZA. Španělsko, 2007.

Rock života Režie Jan GOGOLA, ml. Česká republika, 2011.

Rok ďábla. Režie Petr ZELENKÁ. Česká republika, 2002.

The Family. Režie Paul WATSON. Velká Británie, 2000.

Sametoví teroristé. Režie Peter KEREKES. Slovensko, Česká republika, Chorvatsko , 2013.

Seber prachy a zmiz. Režie Woody ALLEN. USA, 1969.

Sejdeme se v Eurocampu. Režie Erika HNÍKOVÁ. Česká republika, 2005.

Show! Režie Bohdan BLÁHOVEC. Česká republika, 2013.

Smích a pláč. Režie Jan KŘÍŽENECKÝ. Rakousko-Uhersko, 1889.

Super Size Me. Režie Morgan SPURLOCK. USA, 2004.

S tebou, táto. Režie Olga SOMMEROVÁ. Československo, 1981.

Tabu. Režie Robert J. FLAHERTY, F.W. MURNAU. USA, 1931.

This is Spinal Tap. Režie Ron REINER. USA, 1984.

U konce s dechem. Režie Jean-Luc GODARD. Francie, 1960.

Velká noc. Režie Petr HÁTLE. Česká republika, 2013.

Ve znamení psa. Režie Martin DUŠEK. Česká republika, 2012.

Visací zámek 1982-2007. Režie Petr ZELENKA. Česká republika, 1993.

Woodstock. Režie Michael WADLEIGH. USA, 1970.

Záhada Blair Witch. Režie Eduardo Sánchez. USA, 1999.

Záhada jezera Loch Ness. Režie Zak PENN . Velká Británie, 2004.

Zašlapané projekty - Nevítaný odkaz ševcovské dynastie. Režie Milan ŠVIHÁLEK. Česká republika, 2009.

Země bez chleba. Režie Louis BUNUEL, Itálie, 1933.

Zlatá mládež. Režie: Richard KOMÁREK. Česká republika. 2014-2017.

Zloději kol. Režie Vittorio de SICA. Itálie. 1948.

Ženy pro měny. Režie Erika HNÍKOVÁ. Česká republika, 2004

Ženy SHR. Režie Martin DUŠEK. Česká republika, 2010.

Žofínská plovárna. Jan KŘÍŽENECKÝ. Rakousko-Uhersko, 1889.

Zrcadlení. Evald SCHORM. Československo, 1955

59-184-84. Režie Lukáš KOKEŠ. Česká republika 2009.

66 sezón. Režie: Peter KEREKES. Slovensko 2003.

...Aby si lidi všimli, režie Vladislav KVASNIČKA, Československo, 1988.

Seznam použitých fotografií

- Obr. 1.: Z filmu K oblakům vzhlížíme, zdroj: ceskatelevize.cz
Obr. 2.: Z filmu 66 sezón, zdroj: kerekesfilm.com
Obr. 3.: Z filmu Svět podle Daliborka, zdroj: kerekesfilm.com
Obr. 4.: Z filmu Pevnost, zdroj: nutprodukce.cz
Obr. 5: 44. budova bývalého baťovského továrního komplexu, zdroj: soukromý archiv
Obr. 6: Ulice Batalaan v Batadorpu, zdroj: soukromý archiv
Obr. 7: Zbytky Batanagaru, zdroj: soukromý archiv
Obr. 8: Bývalá továrna v Borovu, zdroj: soukromý archiv
Obr. 9.: Věra Dudíková, zdroj: osobní archiv
Obr. 10.: Shona Ramesh, zdroj: osobní archiv
Obr. 11.: Henrik Jansen, zdroj: osobní archiv
Obr. 12.: Devanil Santos, zdroj: osobní archiv
Obr. 13.: Matea Gotal a její přátelé, zdroj: osobní archiv
Obr. 14: Slide 1 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv
Obr. 15: Slide 2 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv
Obr. 16: Slide 3 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv
Obr. 17: Slide 4 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv
Obr. 18: Slide 5 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv
Obr. 19: Slide 6 z prezentace pro ČT, zdroj: osobní archiv

Seznam použité literatury a dalších zdrojů

Knižní publikace

- NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Akademie muzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0
- ADLER, Rudolf. Cesta k filmovému dokumentu. Katedra dokumentární tvorby FAMU, Praha, 1997, ISBN 80-85883-72-4
- BARNOW, Erik. A History of the Non-fiction Film. Oxford University Press, New York, 1993
- BAUMAN, Zygmunt. Individualizovaná společnost. Mladá Fronta, Praha 2004, ISBN: 80-204-1195-X
- BAUMAN, Zygmunt. Úvahy o postmoderní době. Sociologické nakladatelství. Praha 2002, ISBN: 80-86429-11-3
- BLAŽEK, Bohuslav.: Tváří v tvář obrazovce, Sociologické nakladatelství, Praha 1995, ISBN: 80-85850-11-7

- BORDWELL, David., THOMPSON, Katrin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze, 2011. ISBN: 978-80-7331-217-6
- BORDWELL, David., THOMPSON, Katrin. Dějiny filmu. Akademie múzických umění, Praha 2007. ISBN 978-80-7106-898-3
- BRUZZI, Stella. New Documentary: A Critical Introduction. Routledge, London 2000, ISBN: 9780415182966
- BURTON, Graeme, JIRÁK, Jan. Úvod do studia médií. Barristel & Principal, Brno 2003, ISBN: 80-85947-67-6
- CARRIERE, Jean-Claude.: Vyprávět příběh. Limonádový Joe, Praha 2014. ISBN: 978-80-905624-2-4
- CORNER, John. What Can we Say about "Documentary". Media, Culture and Society. 2000, roč. 22.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. Generace Jihlava (Generation Jihlava). V češtině vyd. 1. Brno - Praha: Větrné mlýny - NAMU, 2014. Vysočina. ISBN 978-80-7443-109-8.
- ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN: 978-80-7331-283-1
- FORMAN, Zdeněk. Výrazové prostředky filmu a televize. Akademie múzických umění v Praze, 1970
- GARGULÁK, L. Horror a mockument. Zlín 2011. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí diplomové práce Mgr. Lukáš Gregor.
- GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-023-6
- GOFFMAN, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. Anchor Books. New York 1959. ISBN 978-0-14-013571-8
- HILL, Annette. Reality TV: Audiences and Popular Factual Television. New York, Routledge, 2005.
- Hill, A.: Reality TV. Routledge, London 2009
- CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu. Host, Brno 2008. ISBN 978-80-7294-260-2
- KAVKA, Misha. Reality TV. University Press, Edinburgh 2012. ISBN: 0748637230
- KUČERA, Jan: Stříhová skladba ve filmu a v televizi. Akademie muzických umění v Praze, 2002, ISBN 978-80-7331-181-0
- NAVRÁTIL, Antonín. Cesty k pravdě či lži :70 let československého dokumentárního filmu. Akademie múzických umění v Praze, 2002. ISBN 80-7331-909-8.

- NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Vydalo Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0
- NICHOLS, Bill. Blurred Boundaries. Bloomington&Indianapolis, Indianapolis 1994. ISBN: 0253209005
- NOVÁČEK S., POKLUDA, Z.: Zlín ve fotografii 1890 - 1950, Nadace Tomáše Bati, Zlín, 2009. ISBN: 978-80-254-3144-3
- MONACO, James. Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Albatros, Praha 2004. ISBN 80-00-01410-6
- ORLEBAR, Jeremy. Kniha o televizi. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2012, 1. vydání, 228 stran, ISBN 978-80-7331-246-6
- OUELLETTE, Laurie. A Companion to Reality Television. York University Press, New Yorl. 2009. ISBN 978-0-470-65927-4
- PLAZEWSKI, Jerzy. Dějiny filmu 1895-2005. Academia. Praha 2009. ISBN 978-80-200-1689-8
- POSTMAN Neil. Ubavit se k smrti: Veřejná komunikace ve věku zábavy. Mladá Fronta. Praha 2010. ISBN 80-204-0747-2
- SCHLEGEL, Hans-Joachim. Podvratná kamera: Jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy. Malá skála, Praha 2003. ISBN: 80-86776-00-X
- SKLENÁŘ, Václav. Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu. Praha, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1974.
- PRENGHYOVÁ Andrea: Mezinárodní koprodukce a jejich vliv na podobu současného dokumentu, diplomová práce, Praha, FAMU, 2005
- SOMMEROVÁ, Olga.: Filmový esej, Malá Skála, Praha 2000. ISBN 80-902777-2-1
- ŠPÁTA, Jan. Dokumentární film jako tvůrčí interpretace reality, přepis záznamu habilitační přednášky ze dne 7.3. 1996, www.famu.cz
- ŠPÁTA, Jan, ŠTOLL, Martin. Okamžiky radosti, Malá Skála, Praha, 200., ISBN: 978-80-86776-00-2
- STAM, Robert. New vocabularies in film semiotics. New York, London: Routledge, 1992. ISBN 978-0415065955

Internetové zdroje

http://www.hardylaw.net/Truth_About_Bowling.html

http://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf

<http://studiesincinema.blogspot.cz/2010/02/thoughts-on-italian-neorealism.html>

<http://kdt.famu.cz>

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/09/07/f-w-murnaus-tabu/

<https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/438-american-movie-director-chris-smith-15-years-and-a/>

<http://www.imdb.com/title/tt0088258/quotes>

<https://www.csfd.cz>

<https://www.veverusak.cz/cz/clanky/rozhovor-s-reziserkou-ptacat>

<http://www.bataypora.cz/historie/>

<http://www.dokrevue.cz/clanky/epidemie-svobody>

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/09/07/f-w-murnaus-tabu/

Ostatní zdroje

KRÁTKÁ, Jana a Patrik VACEK. Film a výtvarné umění. Audiovizuální edukace: multimediální pomůcka pro potřeby vyučujících a studentů MU [online]. © 2007- 2012. [cit. 2012-01-29]. Dostupné z: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/pedf/js08/avk/ucebnice/lekce1.htm>

VACHEK, K.: Pseudomodlitba, o rozdvojení mysli, profesorská přednáška ze dne 22.9.2006, www.famu.cz

Online záznam masterclass Michaela Glawoggera - Scottish Documentary Institute “A bridging The Gap” Masterclass 2008

PORYBNÁ, T., ZAJÍCOVÁ, H. Základy dokumentárního filmu. Jeden svět na školách, Praha, 2012.

GOGOLA, Jan. Od díla k dění. Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film! In: KOFROŇ, Václav (ed.). Hranice (ve) filmu. NFA, Praha 1999.

Cinepur: časopis pro moderní cinefilly [online]. © Cinepur. FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 116 65 Praha 1: Sdružení přátel Cinepuru, občanské sdružení.

- Inscenovaná realita, no.72 11-12 2010

KAROLINA GARGULÁKOVÁ

1983, Zlín

VZDĚLÁNÍ

Od roku 2013 / Doktorský studijní program, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

2006 - 2009 / Titul MgA., Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Audiovize

2002 - 2006 / titul Bc., Masarykova univerzita v Brně, Fakulta filozofická, obor Francouzský jazyk a literatura, český jazyk a literatura multimediálních komunikací

ODBORNÁ PRAXE

2016 / Založení společnosti Telepunk s.r.o., produkce televizních formátů, organizace festivalu Serial Killer

2010 - 2017 / Dramaturgyně v České televizi

2007 - 2017 / Public relations a fundraising pro neziskový sektor

od roku 2003 / Založení studia Cinebonbon, produkce audiovizuálních děl

od roku 2002 / Tlumočení pro Mezinárodní filmový festival pro děti a mládež Zlín

V České televizi pracovala od 2010-2017 jako dramaturgyně, od roku 2017 jako externistka, zejména celovečerních dokumentárních a hraných filmů. Výběr z filmografie: K oblakům vzhlížíme (režie: Martin Dušek, 2014) - Cena české filmové kritiky 2014, nominace na Českého lva. SHOW! (režie: Bohdan Bláhovec, 2013) - Cena české filmové kritiky 2014, nominace na Českého lva, cena diváků na MFDF Ji.hlava. Se svými kolegy se zabýváme novými formáty, tzv. cross docu projekty a experimenty na poli TV tvorby, např. reality Zlatá mládež. V současné době s Janem Bártekem připravuje seriál z prostředí střední školy. Pod hlavičkou studia Cinebonbon produkuje audiovizuální projekty, které odráží současné tendence v oboru, věnuje se i režii vlastních námětů. Scénář a režie dokumentárních filmů Motýli v bříše (ČT, 2010), Poslední jízda (ČT, 2011), Svítit na cestu (ČT, 2015), docusoap Ptáčata (ČT, 2017).

Žije a pracuje ve Zlíně, Brně a Praze.

OCENĚNÍ

2017 / EUPRIO Award - evropské ocenění kampaně univerzit za kampaň VUT Sem patří
2017 / Art Directors Club Creative Award, kategorie Online film za projekt Miluji tě mé VUT
2013 / Cena Tour Region Film za krátký film Město Brno
2010 / Nominace na cenu Czech Grand Design za film Nervous Structure
2008 / Speciální cena poroty festivalu Ekotop Film za dokument Olejová skrna černé perly

UMĚLECKÁ ČINNOST

Dramaturgie (výběr)

Celovečerní dokumentární film Epidemie svobody, Česká televize, 2017. Režie: Tereza Reichová / uvedení na MFDF Jihlava, uvedení na festivalu Jeden svět

Celovečerní dokumentární film K oblakům vzhlížíme, Česká televize, 2014. Režie: Martin Dušek / Cena Česká radost na MFDF Jihlava, Cena české filmové kritiky, nominace na cenu Český lev

Celovečerní dokumentární film Show!, Česká televize, nutprodukce 2013. Režie: Bohdan Bláhovec / Cena Česká radost na MFDF Jihlava, Cena české filmové kritiky, nominace na cenu Český lev

Dokumentární film V.I.P. / Vietnamese Important People, Česká televize, 2013. Režie: Lukáš Kokeš

Celovečerní dokumentární film Jáma, Česká televize, nutprodukce, 2014. Režie: Jiří Stejskal / Uvedení na MFDF Jihlava v sekci Česká radost, uvedení na festivalu Jeden svět, cena na festivalu Vukovar film festival

Cyklus Ta naše povaha česká, Česká televize, 2010 - 2015, Režie: Různí autoři / řada snímků se uvedla samostatně na filmových festivalech

Noční show Tečka páteční noci, Česká televize, 2013. Režie: Vít Klusák, Pavel Jandourek

Režie (výběr)

Docusoap Ptáčata s03, Česká televize, Produkce Radim Procházka, 2017

Celovečerní dokumentární film Batalives, FMK UTB, Cinebonbon, Česká televize, 2017 / Uvedení na MFDF Jihlava v sekci Česká radost, uvedení na festivalu IDFA v sekci Docs for Sale

Sem patřím, Cinebonbon, VUT, 2017 / Krátkometrážní online film / Mezinárodní porota i stovky účastníků marketingové konference EUPRIO (European Universities Public Relations and Information Officers)

Pirátské vysílání, Česká televize, 2016 / seriál pro děti

Svítit na cestu, Česká televize, 2015 / Dokument z cyklu Náš venkov

Nejsem IDOL, Cinebonbon, VUT, 2015 / Krátkometrážní online film, účast na konferenci Youtube 2016

Motýli v břiše, Česká televize, 2010 / Uvedení na festivalu Femina Film

Nervous structure, Cinebonbon, 2010 / fashion film, uvedení na Designbloku 2010, nominace na cenu Czech Grand Design

Scénář (výběr)

Celovečerní dokumentární film Batalives, FMK UTB, Cinebonbon, Česká televize, 2017 / Uvedení na MFDF Jihlava v sekci Česká radost, uvedení na festivalu IDFA v sekci Docs for Sale

Krátkometrážní film Miluji tě mé VUT, Cinebonbon, VUT, 2013. Režie: Jiří Fiala, Anna Krutová / Cena v kategorii Online Film Art Directors Club České republiky

Olejová skvrna černé perly, Cinebonbon, 2008. Režie Lukáš Gargulák / Speciální cena poroty festivalu Ekotop Film

Karolina Garguláková

Implementace fikce do dokumentárního žánru:
Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii

Implementation of fiction into a documentary genre:
Doc-fi in contemporary Czech and Slovak cinematography

Disertační práce

Vydala Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín.

Náklad: vyšlo elektronicky

Sazba: autor

Jazyková úprava: Ing. Silvie Dovrtělová

Rok vydání 2017