

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská diplomová práce

**Dokument jako nástroj kritického pohledu na společenské dění - dokumentární forma
autorských filmů Víta Klusáka a Filipa Remundy ze
seriálového cyklu České televize "Český žurnál"**

Eva Lammelová

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Mgr. Jakub Korda Ph.D.

Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

Podpis.....

NÁZEV:

Dokument jako nástroj kritického pohledu na společenské dění - dokumentární forma autorských dokumentárních filmů Víta Klusáka a Filipa Remundy ze seriálového cyklu České televize "Český žurnál"

AUTOR:

Mgr. Eva Lammelová

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jakub Korda Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem mé bakalářské práce je na dílech ze seriálového cyklu České televize "Český žurnál", jejichž autory jsou Vít Klusák a Filip Remunda, demonstrovat schopnost filmového dokumentu působit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění a popsat a interpretovat dokumentární formu vybraných filmů. Výchozím analytickým nástrojem je koncept Billa Nicholse, konkrétně jeho dokumentární módy reprezentace. Nichols je svým otevřeným pojetím ve smyslu chápání dokumentu jako neustále se vyvíjející formy kinematografie velmi blízký mému chápání dokumentární tvorby.

KLÍČOVÁ SLOVA:

autorský dokumentární film, Vít Klusák, Filip Remunda, Český žurnál, kritický pohled, Bill Nichols, dokumentární forma

TITLE:

Documentary as a tool of critical view of social issues – the documentary form of Vít Klusák and Filip Remunda's authorial documentary films in Czech Television series "Český žurnál"

AUTHOR:

Mgr. Eva Lammelová

DEPARTMENT:

Theatre, Film and Media Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jakub Korda Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of my bachelor's thesis is to demonstrate, on the example of episodes from Czech Television's series "Český žurnál" by Vít Klusák and Filip Remunda, the ability of film documentary to serve as a tool of critical view on public issues, and to describe and interpret documentary form of these films. I'm using Bill Nichols's concept as the primary analytical tool, namely his documentary modes of representation. Nichols's open concept, which views documentary as a continually evolving form of cinematography, is very close to my own understanding of documentary filmmaking.

KEYWORDS:

authorial documentary film, Vít Klusák, Filip Remunda, Český žurnál, critical view, Bill Nichols, documentary form

OBSAH

Úvod	6
------------	---

1. Metodologie, vymezení pramenů a vyhodnocení literatury

1.1 Metodologie.....	9
1.2 Vymezení pramenů.....	13
1.3 Vyhodnocení literatury.....	17

2. Teoretická východiska

2.1 Kritický dokument	24
2.3 Etická problematika	30
2.4 Role diváka	32

3. Analytická část

3.1 Metodologický nástroj.....	36
3.1.1 Spříznění přímou volbou.....	39
3.1.2 Život a smrt v Tanvaldu	44
3.1.3 Svobodu pro Smetanu.....	49
3.2 Shrnutí analytické části.....	53

Závěr.....	57
-------------------	-----------

Seznam použitých zdrojů.....	60
Seznam pramenů.....	60
Seznam literatury.....	63
Internetové zdroje.....	64

ÚVOD

Hlavním cílem této práce je představit dokumentární formu českých dokumentaristů Víta Klusáka a Filipa Remundy. Na základě popsání a interpretace autorských dokumentárních filmů z cyklu České televize *Český žurnál* budu demonstrovat schopnost filmového dokumentu působit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění.

Na úvod bych chtěla objasnit, že se nezabývám dokumentárním cyklem *Český žurnál* z hlediska dokumentární estetiky České televize. *Český žurnál* tuto estetiku nereprezentuje, spíše naopak, jak bude později zmíněno, na typickou estetiku televizního dokumentu reaguje. Samotný termín cyklus je zavádějící, neboť se jedná o soubor autorských dokumentů představujících různé tvůrčí přístupy. Nelze tedy hovořit o sérii filmů spojené jednotícími prvky.

Práci rozdělují do tří částí. V první části vymezuji metodologický koncept, kterým je přístup Billa Nicholse, konkrétně jeho dokumentární mody reprezentace. Následuje kapitola, kde vymezuji prameny, se kterými pracuji v analytické části. V neposlední řadě vyhodnocuji literaturu, o kterou se opírám v teoretické části práce.

V teoretické části volím tři kapitoly: Kritický dokument, Etická problematika a Role diváka. Vzhledem k tomu, že se práce zabývá angažovaným autorským dokumentárním filmem, který využívá kritického přístupu, volím následující kapitoly. V kapitole Kritický dokument se věnuji právě oné zmíněné angažovanosti v dokumentární tvorbě. Nahlížím na možnosti, které tento kinematografický druh nabízí. Kritický dokument chápu jako takový dokument, který reflektuje společenské problémy, věnuje se politickým a sociálním tématům a kauzám a přináší tím pádem divákům informace, které se z běžných médií nedozvídají. Dokument, který se snaží nahlížet na společenské dění kritickým pohledem je současně tvorbou, ve které režiséři aktivně participují na dění samotného filmu. Kapitola se dále například věnuje dnešním filmovým možnostem, současným trendům a stylům, které se v dokumentární tvorbě objevují. Ve druhé kapitole se zaměřuji na etický aspekt dokumentárního díla. Etických otázek v souvislosti s dokumentární tvorbou, především s určitým druhem tvorby, vyvstává mnoho. V kontextu tvorby Klusáka a Remundy, jak bylo naznačeno výše, je tato otázka obzvláště na místě, jelikož se jejich přístup může mnohým jevit jako eticky problematický. Kapitola se věnuje mimo jiné problematickému vztahu filmaře a jeho subjektu. Dokumentární režie pracuje s reálnými lidmi, v reálném prostředí a situacích. V rámci toho kontextu je tedy velmi vhodné diskutovat nad etickými otázkami. V kontextu toho, na co se v této práci zaměřuji, tedy na kritický potenciál dokumentárního filmu, je nutné také zmínit roli diváka. Tomu se věnuji v poslední kapitole této

části. Divák dokumentárního díla je ten, který přijímá předkládaný výsledek práce filmaře. Pokud hovoříme o kritickém dokumentu, hovoříme současně i o tom, že tento kritický obsah někdo přijímá. Divák se stává spoluautorem filmu a film ho současně obohacuje a inspiruje. Píší o tom, že by měl filmař na diváka při tvorbě myslet a současně mu ponechat dostatečnou svobodu interpretace. Dokumentární filmy vyžadují současně specifické čtení a kladou na diváka jisté požadavky.

V poslední analytické části přistupuji již k samotné analýze filmů. Výchozím analytickým nástrojem je koncept Billa Nicholse, konkrétně jeho dokumentární módy reprezentace. Nichols je svým otevřeným pojetím ve smyslu chápání dokumentu jako neustále se vyvíjející formy kinematografie velmi blízký mému chápání dokumentární tvorby. První kapitola s názvem Metodologický nástroj výjimečně a záměrně umístuji do analytické části a to z funkčních důvodů. Jeví se mi pro čtenáře praktičtější, aby měl text jistou provázanost. Představuji tedy participační modus před samotnou analýzou. Jedná se o hlavní interpretační klíč, na základě kterého proběhne následný popis a interpretace vybraných dokumentárních snímků. Text je tedy seřazen dle této logiky, díky které je celistvějším. V následujících třech kapitolách pojmenovaných dle interpretovaných filmů představuji, popisuji a interpretuji dokumentární formu Víta Klusáka a Filipa Remundy. První kapitola s názvem *Spříznění přímou volbou* pojednává o první přímé volbě prezidenta ČR. Na tomto snímku reflektuji určité prvky tvorby této autorské dvojice. Jsou jimi například způsob dotazování. Autoři mnohdy přistupují ke konfrontačním otázkám, které ilustrují jejich neústupnost a vytrvalost. Filmaři působí v tomto filmu téměř jako reportéři, natáčí společně s filmovými štáby politické dění. Ve druhé kapitole se věnuji filmu *Život a smrt v Tanvaldu*. Tento film je charakteristický především scénou, kdy režiséri do filmu zařadí situaci, prostřednictvím které nabízejí divákovi svůj pohled na danou problematiku. Co je třeba také na filmu ocenit je snaha autorů o oslovení co nejširší řady sociální herců, čímž dochází k názorové různosti, která vede k mírnějšímu zkreslení. Posledním analyzovaným filmem je film *Svobodu pro Smetanu*, který nejvýrazněji z těchto třech vybraných dokumentů prezentuje vlastnost participačních filmů a tou je osobní angažovanost. Divák může sledovat, jak lze přímá participace filmaře ovlivňovat dění filmu a také samotného sociálního herce. V poslední kapitole této části shrnuji výsledky analýzy a v rámci participačního modu tedy představuji charakteristické rysy Klusákovy a Remundovy dokumentární tvorby.

1. METODOLOGIE, VYMEZENÍ PRAMENŮ A VYHODNOCENÍ LITERATURY

1.1 METODOLOGIE

Cílem této práce je zkoumat dokumentární dílo jako nástroj kritického pohledu na společenského dění. Na třech vybraných snímcích z cyklu České televize *Český žurnál*, které více přiblížím v kapitole "Vymezení pramenů", budu ilustrovat potenciál autorského dokumentárního filmu nahlédnout určitou realitu (konkrétní společenského dění) v jistém kritickém světle. K analýze využiji přístup Billa Nicholse, který prezentuje v knize *Úvod do dokumentárního filmu*. Pro popsání dokumentární formy, na jejímž základě budu ilustrovat vlastnost některých dokumentů (v mém případě vybraných snímků) působit kriticky, využiji Nicholsovy dokumentární mody reprezentace. Jak v předmluvě uvádějí Kubica a Slováková: „Nicholsova klasifikace dokumentárních filmů vychází spíše ze strany konstrukce filmu než jeho recepce. Nichols nabízí šest modů reprezentace, které charakterizuje metodami a pracovními postupy dokumentaristy.“¹ Jak zmiňuje Nichols: „...mody přispívají k bližšímu vymezení formy a atmosféry dokumentárního filmu.“² „...tvoří koncepční pilíř většiny dokumentární filmové tvorby.“³ Mody určují konvence, které si může daný filmař osvojit, a vzbuzují určitá očekávání, jejichž naplnění diváci předpokládají. Určují také vlastnosti, které nelze striktně vymezit, neboť každý filmař do filmu přidává svůj specifický úhel pohledu. Lze však poukázat na prototypy či vzory, které představují typický projev nejvýraznějších vlastností daného modu.⁴ Nichols dále představuje mody jako množinu koncepčních otázek, ale také jako soubor sociálních praktik. Vysvětluje je na základě ilustrace na určitých vybraných dílech, která mu pomáhají nastínit, jak konkrétní umělci v konkrétních modech řeší problémy a jaká nabízejí řešení, jak ukazují trendy, postupy, styly a témata. V dílčí studii Nichols dodává: „Mody reprezentace jsou prostředky, jakými lze organizovat texty na základě určitých opakovaně se vyskytujících rysů či pravidel. Tyto kategorie jsou zčásti dílem analytika či teoretika a zčásti výsledkem samotné dokumentaristické filmové práce. Názvy modů pocházejí ode mne, avšak pracovní postupy, k

1 Kubica a Slováková in NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*, 1. vyd., Praha: AMU, 2010, s. 9, ISBN 978-80-7331-181-0.

2 NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*, 1. vyd., Praha: AMU, 2010, s. 168, ISBN 978-80-7331-181-0.

3 Tamtéž, s. 172.

4 Tamtéž, s. 172.

nimž odkazují, jsou postupy filmařskými, které sami filmoví tvůrci rozlišují jako rozdílné přístupy vůči reprezentaci skutečnosti.”⁵ Samotné dílo je pak podle Nicholse souborem filmařových postupů k otázkám angažovanosti, etiky a výrazu.⁶

Ve stručnosti představím šest dokumentárních modů reprezentace, které Nichols nabízí. Prvním z nich je modus výkladový, který vědění chápe jako neukotvené nebo abstraktní myšlenky, pojmy nebo hlediska. Je omezen didaktismem. Používá obrazy z různých dob a míst, aby ilustroval hledisko nebo doložil argument. Je veden odhodláním zjistit pravdu a snahou informovat a dojmout publikum. Snaží se o historickou přesnost a ověřitelnost.⁷ Druhým modem je modus poetický, který vědění chápe jako afektivní, zaměřuje se na nový způsob vnímání a chápání světa a snaží se o nový pohled na známé věci. Je omezen abstrakcemi, které ztrácejí kontakt s žitou realitou. Obrazy tvůrce používá, aby vytvořil určitou náladu nebo strukturu, aniž by bral ohled na to, k čemu původně náležely. Používá konkrétní lidi, místa a věci bez ohledu na jejich konkrétní identitu, často je zkrusluje nebo zveličuje kvůli estetickému účinku. Je veden touhou po expresivním zachycení ztvárnovaného světa prostřednictvím nových forem a hledisek.⁸ Třetím modem je observační modus, který přirozený smysl poznává sledováním, nasloucháním, pozorováním a vyvozováním z chování druhých. Je omezen tím, co se děje před kamerou. V rámci tohoto modu je podstatný výrazný dojem kontinuity, která spojuje slova a jednání subjektů od záběru k záběru. Tvůrce pasivně pozoruje a nechává na divácích, aby sami posoudili, co vidí a slyší.⁹ Dalším modem je modus participační, který volím pro svou analýzu a podrobněji ho představuji v kapitole "Metodologický nástroj" v analytické části. Tento modus je alternativou vůči pasivnímu pozorování a klasické řeči. Tím, že často přenechává kontrolu a možnost prosadit názor druhým, ztrácí nezávislost rozhodování. Tvůrci se učí z osobních interakcí, zajímá je, co lidé říkají a dělají, když jsou konfrontováni či zaujati druhými. Zaměřují se na to, co lze sdělit prostřednictvím rozhovorů i jiných druhů setkání. Zdůrazňuje mluvený projev probíhající mezi filmařem a subjektem, obzvláště v rozhovorech. Dokumentarista navádí nebo vybízí druhé k osobním výpovědím nebo jednání. Je charakteristický angažovaností, intenzivní účastí při setkávání s druhými nebo při prezentaci historického hlediska.¹⁰ Předposledním modem je modus reflexivní. Je omezen prohloubeným smyslem pro formální abstrakce, odstupem, ztrátou přímé angažovanosti v sociálních otázkách. Vědění chápe jako kontextuální, které je vždy zarámováno institucionálními omezeními a osobními předpoklady,

5 NICHOLS, Bill. *Dokumentární mody reprezentace*. Jihlava: Revue pro dokumentární film 6. 2008, s. 127, ISBN 978-80-87150-04-7.

6 NICHOLS, cit. 2, s. 170.

7 Tamtéž, s. 225 - 227.

8 Tamtéž, s. 225 - 227.

9 NICHOLS, cit. 2, s. 225 - 227.

10 Tamtéž, s. 225 - 227.

kteřé lze odhalit a změnit. Ptá se, co se dozvídáme, když se ptáme, jak se to dozvídáme. Často rozvíjí metakomunikaci o tom, jak komunikace probíhá, hovor o tom, jak se o něčem hovořilo. Upozorňuje na to, jak lze časem a prostorem manipulovat. Používá subjekty, aby kladly otázky, které se však týkají filmaře, nikoli subjektů.¹¹ Poslední modus je performativní. Omezen je osobním hlediskem nebo vizí, která se může uzavřít či oddělit od širších sociálních vjemů. Vědění chápe jako ukotvené, afektivní a situační, tedy to, co se dozvídáme zkušeností z přímého setkání spíše než zprostředkovaně od expertů či z knih. Tvůrce je silně osobním, zaujatým řečníkem soustavně hledajícím pravdu o tom, jaké to je prožívat svět určitým způsobem. Čas a prostor je často stylizován, aby se zdůraznila jeho afektivní dimenze. Filmař dává filmu vlastní hlas, jenž mu dává řád.¹²

Na základě výběru nejpřiznačnějšího modu budu popisovat dokumentární formu vybraných děl a prostřednictvím její analýzy budu ilustrovat vlastní hypotézu o schopnosti dokumentárního filmu sloužit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění. Jsem si vědoma, že výběr metodologického nástroje založeného na jednom teoretickém konceptu, tedy na dokumentárních modech reprezentace Billa Nicholse, je do jisté míry limitující. Nichols se primárně nevěnuje filmové kvalitě obrazu, tedy filmové řeči. Nevymezuje se politicky, nezabývá se politicky motivovanou obsahovo-tematickou stránkou dokumentů. Každá teorie se především soustřeďuje na konkrétní hledisko a do jisté míry sebestředně opomíná jiné možnosti, které by nabídly jiné teorie. Nicholsův přístup má však díky výše zmíněným vlastnostem pro moji analýzu vhodné parametry. Je pro mne vhodným analytickým nástrojem také z toho důvodu, že se na dokumentární film dívá jako na proměňující se tvar, který nelze striktně kategorizovat. Mody, které jsou určitými návody, jak rozlišovat druhy dokumentárního filmu, nejsou rigidně danými množinami. Jsou naopak velmi flexibilními a realitě odpovídajícími nástroji, s nimiž lze pracovat. Dokumentární tvorba je široká a proměnlivá (ruku v ruce s technologiemi a vývojem filmové tvorby) a na tuto skutečnost autor reaguje. Jak zmiňuje: „charakteristika daného modu sice filmu poskytuje jistou strukturu, avšak nediktuje ani neurčuje každý aspekt jeho uspořádání. Zůstává zde svobodný prostor.“¹³ Mnohdy je problémem určit, do které kategorie film či cokoliv jiného, co je podrobováno analýze, zařadit a většinou jsou zřejmé limity, které nastávají v momentě, kdy umístíme film do jednoho konkrétního rámce. Nichols však vidí dokumentární film jako neustále se proměňující tvar, který má dynamickou povahu a svým popisem dokumentární tvorby potvrzuje, že „k dokumentu nesmíme přistupovat se strnulými definicemi předznamenávajícími náš pohled.“¹⁴ Říká: „k prolínání modů dochází u mnoha filmů.

11 Tamtéž, s. 225 – 227.

12 Tamtéž, s. 225 – 227.

13 NICHOLS, cit. 2, s. 173.

14 Kubica a Slovákova In NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*, 1. vyd., Praha: AMU, 2010, s. 9, ISBN

Neznamená to, že by byly kategorie nedostatečné nebo nepřesné, spíše se zde odráží skutečnost, že filmaři často k svému materiálu přistupují proměnlivě a pragmaticky, aby dosáhli konkrétního záměru, proto různé modely a mody mezi sebou mísí.¹⁵ V případě Nicholsovy metodologie tedy oceňují, že mi v analyzovaném díle umožňuje hledat a popsat kritický potenciál.

Volím si z hlediska metodologie k analýze Billa Nicholse také z toho důvodu, že jeho kniha patří mezi nejvýraznější díla týkající se tohoto kinematografického druhu a je svým otevřeným pojetím - ve smyslu chápání dokumentárního filmu jako neustále se vyvíjející se formy kinematografie - velmi blízký mému chápání dokumentární tvorby. Jak uvádí Slováková: „Bill Nichols, americký teoretik a profesor, vytvořil nejpřehlednější taxonomii dokumentárního filmu. Žádný filmový druh nelze rozdělit do čistě diskrétních kategorií, avšak pro jeho hlubší uchopení je účelné stanovit katalogizaci. Nichols se na pole dokumentární tvorby podíval skrz mody reprezentace a vytvořil brilantní členění, které umožňuje vrstevnaté nahlédnutí vytváření, vnímání a promýšlení děl dokumentárních či těch na pomezích s fikčním filmem.“¹⁶

1.2 VYMEZENÍ PRAMENŮ

Prameny, které využívám v analytické části jsou materiály, kterými doplňuji analýzu jednotlivých filmů. K představení samotných filmů přistoupím posléze. Nyní ve stručnosti shrnu, jaké prameny využívám. K Českému žurnálu není v současné době dostupná žádná odborná literatura. Dostupné jsou pouze následující zdroje, ze kterých čerpám. V analýze se opírám převážně o internetové a časopisecké články. Využívám články publikované na internetu a to zejména na webových portálech jako je Respekt, Magazín Aktuálně, Romea, Rozhlas, ČT24 kultura. Dále využívám články z časopisů Týdeník Televize, Hospodářské noviny, Týdeník Květy, Tv Revue, Mladá fronta DNES, Reflex. Ve většině z těchto zdrojů jsou rozhovory s tvůrci Klusákem a Remundou, které primárně pro svou analýzu využívám.

Mým dalším pramenem je rozhovor s producentem Petrem Kubicou v jehož Tvůrčí producentské skupině cyklus Český žurnál vzniká. Rozhovor vznikl na základě mého oslovení producenta se žádostí o rozhovor a následného osobního setkání. Rozhovor byl částečně strukturovaný. Připravila jsem si dotazy a následovala volná konverzace, během které jsem si

978-80-7331-181-0.

15 NICHOLS, cit. 2, s. 170.

16 SLOVÁKOVÁ, A. *Dokumentární inscenování: Paradoxy časovosti a identity*. [online]. [citováno 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-inscenovani-paradoxy-casovosti-a-identity>>.

zaznamenávala poznámky. Analýzu tedy doplňuji některými jeho vyjádřeními z pohledu producenta České televize.

V analytické části se také opírám o výpovědi samotných režisérů Klusáka a Remundy, které jsou k dispozici na diskuzním fóru Českého žurnálu dostupném na webových stránkách tohoto cyklu. Režiséři zde mají prostor odpovídat divákům na dotazy týkající se filmů z této série. V rámci webového profilu Českého žurnálu na internetových stránkách České televize mají uživatelé také možnost přečíst si režiséřskou poznámku Klusáka i Remundy k autorskému dokumentárnímu filmu *Svobodu pro Smetanu*. Tento pramen využívám tedy v analýze tohoto filmu.

Ideálně by bylo vhodné využít také materiály jako jsou například pracovní scénáře režisérů, poznámky z dramaturgických rady či podkladové materiály k programové radě České televize, kterými tvůrci disponují. Tyto materiály jsou však nejsou veřejně přístupné. Za limit této práce považuji, že jsem neučinila s tvůrci osobní rozhovor. Snažila jsem se tedy názor tvůrců v práci prezentovat pomocí výše zmíněných pramenů.

Hlavními prameny, které volím jako ilustrační materiál pro analýzu, jsou vybrané díly ze seriálového dokumentárního cyklu České televize *Český žurnál*, který byl vysílán v roce 2013 na kanálu ČT2. Z pěti dílů tohoto cyklu jsou tři z nich z dílny dokumentaristů Víta Klusáka a Filipa Remundy a na tyto vybrané filmy ve své práci zaměřím svou pozornost. Jde o autorské dokumenty *Svobodu pro Smetanu*, *Spříznění přímou volbou* a *Život a smrt v Tanvaldu*. Každý snímek má 52 minut.

Vzhledem k tomu, že je mým cílem ilustrovat na těchto filmech potenciální funkci dokumentárního filmu kriticky poukazovat na určité tabuizované oblasti zájmu společenského dění, jeví se mi tyto společensky kritické snímky jako příznačné k analýze. Jak v samotné analýze vysvětlím a popíši, Vít Klusák a Filip Remunda prezentují dokumentární formu, která využívá postupy a prvky přispívající ke kritickému autorskému přístupu. O autorské dvojici a cyklu *Český žurnál* píše Boháčková: „Asi nejvýraznějším příkladem angažovaných dokumentů jsou filmy dvojice Vít Klusák – Filip Remunda, které razantním způsobem promlouvají nejen o určitých fenoménech dneška, ale i o paradoxech české povahy. Velmi zdařilý mi pak přišel jejich cyklus *Český žurnál*, na kterém se režijně podíleli i další dokumentaristé.“¹⁷ Jsou to filmy, které reagují na aktuální společenské události a týkají se témat jako je přímá volba prezidenta, tedy oblast politiky, stále velmi rezonující otázka rasismu v souvislosti s romskou problematikou a v nepolední řadě podstatné téma svobody projevu a její limity v českém prostředí. Autoři jsou dokumentaristy, kteří pro svůj subjektivní přístup a osobní pohled, jenž se může mnohdy jevit jako eticky problematický,

17 BOHÁČKOVÁ, K. 2014. *Měníme svět? Téma třetí festivalové ankety: Angažovanost českého dokumentu*. [online]. [citováno 24. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/menime-svet>>.

vyžívají různé filmové přístupy, aby poukázali na některé společenské problémy a aby se divák při nejmenším zamyslel nad sdělovaným obsahem filmu. Jak říká Spáčilová, snaží se o určitou polemiku s divákem.¹⁸ Volím tento tvůrčí tandem z toho důvodu, že považuji jejich dokumentární filmy v českém kontextu za výjimečné. Autoři mají osobitý přístup k filmu, akcentují aktivní účast autora – režiséra na dění filmu. Tvůrce není tedy pouze pozorující nepřilíš zasahující aktér, ale v případě Klusáka a Remundy je tomu právě naopak. Autoři svými dokumenty aktivně přispívají k reflexi českého společenského dění.¹⁹

Mými prameny k analýze jsou tedy tři snímky z dílny této autorské dvojice. Jedním z nich je dokument *Svobodu pro Smetanu*, který líčí případ řidiče autobusu, jenž politikům na plakátech dokresloval tykadla a připisoval výroky o lhářích a zlodějích. Smetana byl za dokreslení tykadla na volební plakáty odsouzen k nepodmíněnému trestu, do jehož výkonu zprvu nenastoupil. Jak píše Kameník: „*Svobodu pro Smetanu* přináší i alternativu vůči tradičnímu mediálnímu pohledu na kauzu, v této souvislosti zejména na osobnost hlavního hrdiny. Smetanovi nejenže nechybí smysl pro humor, odvaha, ale i schopnost přesně a jasně formulovat své postoje, což je zřejmé především ve chvíli, kdy namaskován pronikne do blízkosti Petra Nečase a pokládá mu nepříjemné otázky.“²⁰ Film je vystavěn na civilním aktivistovi Romanovi Smetanovi, který je frustrovaný tuzemskou politickou situací. Jeho recesistický čin shledávají různí aktéři dokumentu povětšinou jako legitimní vyjádření názoru a svéráznou formu protestu.²¹ V tomto díle jsou režiséři zainteresováni i jako aktéři, vyráží do ulic, aby sami otestovali hranice svobody projevu. Projevuje se tedy výrazný rys tvorby Klusáka a Remundy, který byl již zmíněn, a tedy moment, kdy je režisér výrazným hybatelem děje. V díle o Romanu Smetanovi se z dokumentaristů stávají nepokrytí aktivisté. „Ani takto kontroverzní přístup ještě nebrání divákům vytvořit si vlastní pohled: že však leckoho nadzvedne z křesla, je dost pravděpodobné.“²²

Další díl s názvem *Život a smrt v Tanvaldu* se týká romské problematiky, která je v kontextu

18 SPÁČILOVÁ, M. 2013. *Český žurnál Remundy a Klusáka bere do rukou kameru a spreje* [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <http://kultura.idnes.cz/remunda-a-klusak-a-jejich-cesky-zurnal-nejen-o-smetanovi-pju-televize.aspx?c=A130214_113512_televize_jaz>.

19 Vít Klusák a Filip Remunda tvoří v tvůrčím tandemu i každý sám. Společně spravují filmovou produkční společnost Hypermarket Film s.r.o. Co se týká jejich společné tvorby, mají za sebou několik dokumentů, nejvýraznější z nich je snímek *Český sen*, který dosáhl diváckého úspěchu u nás i v zahraničí (a také získal řadu tuzemských i zahraničních filmových ocenění). Film dokumentuje rozsáhlou akci, kterou iniciovali sami režiséři, když reklamní agentuře zadali objednávku na reklamní kampaň pro neexistující produkt, jímž byl fiktivní hypermarket. Film tedy odráží kulturu reklamy a marketingu potažmo životní konzumeristický styl českých občanů. Film vyvolal velkou vlnu nevole, a to i na politické scéně, zároveň je z řady důvodů v českém kontextu zcela výjimečný.

Oba autoři jsou absolventi FAMU, oboru dokumentární tvorba, a oba získali za své filmy různá filmová ocenění. Vít Klusák na Katedře dokumentární tvorby FAMU také od roku 2006 přednáší předmět *Základy filmové řeči* a od ledna 2011 se stal vedoucím dílny prvního ročníku dokumentaristů. Filip Remunda je mimo jiné spoluzakladatelem Institutu dokumentárního filmu, který pomáhá k prosazení českého filmu v zahraničí.

20 KAMENÍK, Miloš. 2013. *Česká dokumentární radost 2012* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2013/ceska-dokumentarni-radost-2012/>>.

21 *Svobodu pro Smetanu*. [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://jedensvet.cz/2013/filmy-a-z/23240-svobodu-pro-smetanu/>>.

22 KABÁT, Marcel. ČT aktivuje „dokumentární zásahovou jednotku“. *Lidové noviny*, 2013, s. 5.

severních Čech obzvláště společensky palčivá. Snímek není obhajobou Romů, naopak se snaží situaci v Tanvaldu zmapovat z více stran a úhlů pohledu. Jak sami autoři k tomu filmu uvádějí: „První téma odstartovala událost, která se stala hodinu a půl po silvestrovské půlnoci. V Tanvaldu tehdy třiašedesátiletý senior zastřelil romského mladíka. Případ byl obestřený tajemstvím, přestože oficiální verze zněla, že šlo o sebeobranu. Díl *Život a smrt v Tanvaldu* jsme pojali jako dokumentární detektivku. Mám dojem, že jsme odhalili, že oficiální verze má určité trhliny a všechno je možná trochu jinak...“ Remunda dodává: „Zároveň filmu říkáme pátrání po stopách české xenofobie. Města na severu Čech mají mnoho problémů, a právě napětí mezi takzvanou majoritou a minoritou je obrovské.“²³

Třetím snímkem je film *Spříznění přímou volbou*. Jak připomíná věta z jednoho webového serveru: „*Spříznění přímou volbou* - historicky první přímá volba prezidenta ČR – upevnění demokracie, nebo reklamní pseudoudálost?“²⁴ tak jde o mapování průběhu první přímé volby prezidenta v České republice. Druhá část věty však reflektuje vklad autorského tandemu, který ji nahlíží právě z úhlu mediální respektive mediální události. Autoři prostřednictvím soustředěného sledování procesu voleb, zejména tedy volební kampaně dvou finálních kandidátů na poprvé přímo lidmi voleného prezidenta České republiky, odhalují divákovi zákulisí tohoto přelomového okamžiku v české politice. Zároveň lze snímek vidět i jako „filmový portrét společnost, která si poprvé sama vybírá svého "maskota i krále".“²⁵

1.3 VYHODNOCENÍ LITERATURY

Úvodem si dovolím připomenout, že v českém prostředí chybí shrnující odborná literatura, která by popisovala českou dokumentární tvorbu, a to především její překotný vývoj od roku 1989. České prostředí je tedy odkázáno na dílčí zdroje jako jsou rozhovory, studie, články či samotné filmy. Jediné filmové periodikum, které se zaměřuje výhradně na dokumentární tvorbu je *Revue pro dokumentární film Dok.revue*.²⁶ Celistvý pohled na českou dokumentární tvorbu však chybí. Nejsou ani studijní materiály na filmových českých školách, pražskou filmovou akademii nevyjímaje, které by se shrnutí a rozčlenění českého dokumentu věnovaly. Jak uvádí Jan Motal: „Domácí

23 KUDELOVÁ, Gabriela. Aféry, které hýbaly republikou. *Týdeník Televize*, 2013, s. 23, ISSN 1211-7625.

24 AUST, Ondřej. 2013. *Od 10. března na ČT2 pětidílný Český žurnál, od autorů Českého snu*. [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.mediar.cz/od-3-brezna-na-ct2-petidilny-cesky-zurnal-od-autoru-ceskeho-snu/>>.

25 ZÁZVORKA, J., *ČT uvede Český žurnál, sérii dokumentů o událostech roku 2012*. 2013. [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mediamania.tyden.cz/rubriky/televize-radio/ct-uvede-cesky-zurnal-serii-dokumentu-o-udalostech-roku-2012_261443.html>.

26 Jihlava: *Revue pro dokumentární film*, ISBN 978-80-87150-04-7.

dokumentaristika má sice již delší dobu nad poměry úspěšný mezinárodní filmový festival, její teorie ale jako by dech ještě nechytila.²⁷ Dále autor píše o tom, že se situace v posledních letech mění k lepšímu právě v kontextu s vydáním knihy Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*.²⁸ Na Nicholsově přístupu, který prezentuje v této knize zakládám svou metodologii a tudíž se o ní opírám v analytické části. Důvod výběru této knihy a tedy tohoto přístupu jsem již objasnila v kapitole „Metodologie“. Titul *Úvod do dokumentárního filmu* je jeden ze dvou zahraničních titulů, které u nás byly přeloženy do českého jazyka. Druhou knihou je kniha Guye Gauthiera *Dokumentární film, jiná kinematografie*²⁹, který ve svém přístupu však není tolik systematický. Jak doplňuje Motál: „Nedávné vydání knihy Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu* přináší první komplexní pohled na dokumentární film v češtině. Jedním z nejvýznamnějších překladových počínů byla již před šesti lety svébytná přehledová publikace Guye Gauthiera *Dokumentární film, jiná kinematografie* (Le Documentaire un autre Cinéma, 2004), vydaná péčí Akademie múzických umění a jihlavského festivalu.³⁰ Komplexní pohled na dokument v aktuálním kontextu však až doposud v češtině chyběl.“³¹

Literaturu, kterou jsem zvolila pro svá teoretická východiska, představím podle jednotlivých kapitol a tedy i dle jednotlivých témat, na která se v kontextu cíle práce zaměřuji. Teoretická východiska jsem rozdělila na tři kapitoly. První kapitolou je "Kritický dokument". V úvodní části cituji článek z *Dok.revue* Petra Kubici *Dokumentární film a román*³², ve kterém reflektuje současný stav české dokumentární tvorby, především u mladé generace. V kontextu článku hovoří právě o zmíněné společenské angažovanosti, která patří ke zdrojům dokumentárního filmu. Kamila Boháčková následně v článku pro *Dok.revue* *Měníme svět? Téma třetí festivalové ankety: Angažovanost českého dokumentu*³³ hovoří o tom, že angažovaný dokument je podle ní jakýkoliv dokument, který sleduje politický či sociální problém. Autorka vymezuje angažovaný dokument tak, jak ho v mé práci chápu i já a zmiňuje jako příkladného autora z českého prostředí, které se takovéto tvorbě věnuje Víta Klusáka. Navazuji tedy názorem Víta Klusáka z článku *Dok.revue* *Politický duel, Vít Klusák a Helena Třeštíková na téma českého politického filmu*³⁴, který hovoří o

27 MOTÁL, J. *Hlas dokumentu*. 2011. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/1/hlas-dokumentu>>.

28 NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*, 1. vyd., Praha: AMU, 2010, s. 316, ISBN 978-80-7331-181-0.

29 GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze, MDFD Jihlava, 2004, s. 235, ISBN 80-7331-023-6.

30 Nakladatelství Akademie múzických umění a Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava vydalo oba tituly. Tedy jak *Úvod do dokumentárního filmu* Billa Nicholse, tak *Dokumentární film, jiná kinematografie* Guye Gauthiera.

31 MOTÁL, cit. 27.

32 KUBICA, P. 2012. *Dokumentární film a román: Esej Petra Kubici o esenci, pravdivosti, sdělení a současném českém dokumentu* [online]. [citováno 23. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-film-a-roman>>.

33 BOHÁČKOVÁ, K. 2014. *Měníme svět? Téma třetí festivalové ankety: Angažovanost českého dokumentu*. [online]. [citováno 24. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/menime-svet>>.

34 KLUSÁK, V., TŘEŠTÍKOVÁ, H. 2014. *Politický duel, Vít Klusák a Helena Třeštíková na téma českého politického*

tom, že české publikum není příliš nakloněno filmům, které polemizují se zaběhlým stavem společnosti. Vít Schmarz, který se v již jmenovaném článku *Měníme svět? Téma třetí festivalové ankety: Angažovanost českého dokumentu*³⁵ zamýšlí nad termínem politický dokument. Specifikuje ho jako dílo, které mapuje politickou scénu a jako příklad uvádí taktéž autory Klusáka a Remundu a oceňuje jejich angažovanost. O politické angažovanosti a vztahu mezi dokumentárním filmem a politikou hovoří John Corner. Cituji pasáž z jeho článku *Documenting the political: some issues. Studies in Documentary Film*³⁶ vydaného ve filmovém periodiku *Studies in Documentary Film*, konkrétně jeho myšlenku o tom, co vše může zahrnovat tento vztah. Vyzdvihuje také pozitivní aspekt dokumentu, který může reflektovat politiku či politiky, kteří jsou zdrženliví a tudíž o sobě nedávají vědět.

V kapitole se dále věnuji režisérskému úsilí, které mnohdy angažovaný dokumentární film přináší. Rothman se ve své knize *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross Mcelwee, Jean Rouch*³⁷ zaměřuje na praktické zkušenosti, které ilustruje na tvorbě třech světově známých dokumentaristů. Zmiňuje, že filmaři na sebe berou jisté riziko, pokud chtějí být kritičtí. S tím souvisí ovšem pozitivní přínos pro diváky, o kterém hovoří Patricia Auderheidová v knize *Documentary Film: A Very Short Introduction*³⁸. Diváci se díky dokumentům zaměřujícím se na mnohdy kontroverzní témata, dozvídají cenné informace, které většinou média nezveřejňují. Vlastnost dokumentu přinášet témata, před kterými mnohdy hrané filmy zavírají oči zmiňuje také Schmarz, a to ve článku *Dok.revue*³⁹, který jsem již výše zmiňovala. Třeštíková ho doplňuje, když odpovídá na anketní otázku *Cinepuru*⁴⁰, jak si stojí současný dokument. Uvádí, že současná česká filmová produkce dokumentární tvorby dost zjevně převyšuje hranou tvorbu a je to tím, že dokumenty zaujmou publikum, protože je o čem přemýšlet. Pokud hovořím o současné dokumentární tvorbě a jejím úspěchu, zmiňuji také rys dnešní doby v kontextu s filmovou tvorbou a tím je přístup k moderním a poměrně levným filmovým technologiím. Tento názor dokládám dvěma názory dvou dokumentaristů a to Bohdana Bláhovce a Ivo Bystřičana, kteří taktéž odpovídají na anketu *Cinepuru*⁴¹. Oba se shodují v tom, že tato doba přináší nové možnosti v oblasti filmové techniky, a to s nástupem digitálních technologií.

Součástí kapitoly je také téma sebereflexe, které se objevuje v dokumentárních dílech v

filmu [online]. [citováno 23. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/duel-politicky-duel>>.

35 BOHÁČKOVÁ, cit. dle 33.

36 CORNER, J. *Documenting the political: some issues. Studies in Documentary Film* 3, 2009, č. 2, s. 113, ISSN 1750-3280.

37 ROTHMAN, William. *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross Mcelwee, Jean Rouch*. New York Sunny Press, 2009. s. 126, ISBN 978-1-4384-2501-6.

38 AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2007, s. 56, ISBN 978-0-19-518270-5.

39 Jihlava: Revue pro dokumentární film, ISBN 978-80-87150-04-7.

40 *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3042>>.

41 *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?*, cit. 40.

posledních letech častěji. Corner a Rosenthal ve své publikaci *New Challenges for Documentary*⁴² popisují vlastnost některých dokumentaristů, vědomě a cíleně reflektovat ve svém díle sám sebe. Co je podstatné je to, aby divák současně pochopil, že sebereflexe autora je účelná a záměrná. O tom také pojednává Belinda Smaill v díle *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*.⁴³ Spojuje tuto vlastnost s dokumentem, který se zaměřuje na vyjádření nesouhlasu. Autorka v díle cituje Bruzziovou, která reflektuje současný trend dokumentárních filmů. Ubývá observačních přístupů a přibývá více otevřeně se vyjadřujících forem s performativními prvky. Určitý vývoj dokumentární formy komentuje Nichols v článku filmového periodika *Film Quarterly* s názvem *The Voice of Documentary*⁴⁴, popisuje přirozený posun dominantních modů výkladového diskurzu. Spolu s novými generacemi jde ruku v ruce nový styl filmové reprezentace. Na současné trendy dokumentární tvorby se dotazoval Lukáš Skupa v již zmíněné anketě *Cinepuru*⁴⁵. Z ankety jsem vybrala Lindu Jablonskou a opět Ivo Bystřičana. Linda Jablonská tyto trendy vidí v mísení žánrů, Ivo Bystřičan hovoří o angažovanosti a trendu točit o tom, na čem tvůrcům záleží. Závěr této kapitoly ukončuji citací Tesaře a Stejskala z článku *Generace nedůvěry*⁴⁶ kulturního týdeníku A2 a jejich reflexí nové české dokumentaristické generace, která jeví zájem o sledování společenských fenoménů.

Ve druhé kapitole se věnuji etické rovině dokumentární tvorby. Cituji Bershenovou, která ve svém článku *A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject*⁴⁷ uvedeném na webových stránkách Mezinárodní dokumentární asociace pojednává o tom, jaké etické otázky si mohou dokumentaristé klást. Mnohdy je velmi podstatný vztah mezi filmařem a subjektem. Je podstatné, aby si filmaři formulovali etické standardy, doplňuje Auderheideová v již zmíněné knize *Documentary Film: A Very Short Introduction*⁴⁸. Debatu doplňuji výrokem Jamese Lintona z článku žurnálu *Journal of the University Film Association* s názvem *The Moral Dimension In Documentary*⁴⁹ o důležitosti aspektu, kdy dokumentarista pracuje s reálnými lidmi, kteří žijí v reálných situacích a reálném sociálním prostředí. Pro nahlédnutí do toho, jaké otázky si mohou dokumentaristé klást, využívám Bakalářské práce *Dokumentární film, etika a manipulace* –

42 ROSENTHAL, Alan, CORNER, John: *New Challenges for Documentary*. Manchester University Press, 2005. s. 35 – 36. ISBN 978 0 7190 6899 7.

43 SMAILL, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. 1. vyd. New York PALGRAVE MACMILLAN, 2010, s. 117, ISBN 978-0-230-23751-3.

44 NICHOLS, Bill. *The Voice of Documentary*, *Film Quarterly* 36, 2013, č. 3, s. 17, ISSN 0015-1386.

45 Cinepur: Časopis pro moderní cinefily, ISSN 1213-516x.

46 TESAŘ, A., STEJSKAL, T. 2014. *Generace nedůvěry* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2014/21/generace-neduvery>>.

47 BERSHEN, W. *A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject*. [online]. [citováno 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.documentary.org/feature/question-ethics-relationship-between-filmmaker-and-subject>>.

48 AUDERHEIDE, cit. 38.

49 LINTON, James. *The Moral Dimension In Documentary*. *Journal of the University Film Association*, 1976, s. 17-22.

*empirické poznámky na základě dokumentu Terapie loutkou*⁵⁰ z Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně, ve které autorka Gabriela Krečmerová zmiňuje Renova a jeho čtyři funkce dokumentu, které kladou určité etické otázky. Pro vysvětlení toho, že nelze klást etická měřítka žurnalistiky na dokumentární tvorbu cituji z knihy Cornera a Rosenthala *New challenger for documentary*⁵¹. Na závěr této kapitoly uvádím příklad takzvané neetické tvorby, který popisuje Nichols v *Úvodu do dokumentárního filmu*⁵².

Třetí kapitolou je kapitola věnující se roli diváka. V úvodu cituji Finolu Kerriganovou, která na otázku Jana Hanzlíka, který se v rozhovoru pro *Iluminaci*⁵³ dotazuje na důvod, proč vlastně sledujeme filmy, odpovídá, že se tak dozvídáme zajímavé informace, které nás jako diváky mohou obohacovat, inspirovat či vzdělávat. Pro vymezení další možné roviny, jak přemýšlet o divákovi dokumentárního filmu, se odkazují na Jana Gogolu, který ve své přednášce, jejíž verzi lze číst na webových stránkách FAMU⁵⁴, zmiňuje, že divák je spoluautorem filmu, protože dokáže tvořivě zpracovat význam filmu s významem svých zkušeností. Jirsa ve svém článku pro *Dok.revue Každý divák necht' si udělá vlastní teorii*⁵⁵ cituje Markera, čímž doplňuji Gogolův názor, že se film vždy vyvíjí mimo jiné i v kontextu dobových okolností a divák má dost svobodného prostoru, k tomu, aby si ve filmu našel to, co mu autor chce říci. Pro ilustraci, jak nad divákem přemýšlí samotný filmař ve střížně, uvádím Vachka, který taktéž v přednášce, jejíž elektronickou verzi lze číst na webových stránkách FAMU⁵⁶, hovoří o tom, že je třeba během výběru záběrů myslet také na diváka, aby byly i pro něj čitelné. Zajímavou myšlenku zmiňuji v podání Surmanové, konkrétně z jejího článku pro internetový časopis *25fps Po stopách dokumentárního filmu*⁵⁷, pokud je divákovi vštípeno, že to co uvidí je dokumentární film a tedy „pravda“, nelze po odchodu z kina setřepat všechny střípky, které diváka během sledování filmu bodly. K tomuto názoru přidávám názor Odina, kterého cituje Gauthier v knize *Dokumentárním filmu, jiné kinematografii*⁵⁸, který rozlišuje diváky podle toho, zda sledují hraný či dokumentární film. Jak je řečeno v článku *Dok.revue*

50 Renov cit. dle KREČMEROVÁ, Gabriela. *Dokumentární film, etika a manipulace – empirické poznámky na základě dokumentu Terapie loutkou*. Bakalářská práce, Fakulta sociálních studií Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

51 ROSENTHAL, A., CORNER, J., cit. 42.

52 NICHOLS, cit. 2.

53 HANZLÍK, Jan, Nejdůležitější je identifikovat jádro diváků: Rozhovor s Finolou Kerriganovou. *Iluminace* 25, 2013, č. 2, s. 81, ISSN 0862-397X .

54 GOGOLA, J. 2001. *Smrt dokumentárnímu dílu!* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/teoreticka-diplomova-prace-jana-gogoly/>>.

55 Marker cit. dle JIRSA, T. 2007. *Každý divák necht' si udělá vlastní teorii* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/tp-clanky/kazdy-divak-necht-si-udela-vlastni-teorii/>>.

56 VACHEK, K. *Pseudomodlitba o rozdvojení mysli* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/profesorstva-prednaska-karla-vachka/>>.

57 SURMANOVÁ, K. 2007. *Po stopách dokumentárního filmu*. [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2007/po-stopach-dokumentarniho-filmu/>>.

58 Odin cit. dle GAUTHIER, cit. 29.

*Rozmanitost dokumentu, různé podoby dokumentárního diváctví*⁵⁹, film od diváka předpokládá například představivost, porozumění metafoře nebo i společenské povědomí. Článek připomíná, že ke čtení dokumentárního díla bychom neměli přistupovat s omezeností jednoho způsobu čtení. Pokud je divák vtažen do děje a film sleduje s jistým zaujetím, říká Casetti, mluvíme o participaci v kinematografické situaci. Myšlenku Casettiho cituji z jeho díla *Filmové teorie 1945 – 1990*⁶⁰. Na závěr se odkazuji na Bohdana Bláhovce, který vidí současné diváky pozitivně. Odkazuji se opět na rozhovor v *Cinepuru Jak si stojí současný český dokument*⁶¹. Bláhovec vidí určitý posun ze strany diváků a jejich vnímání dokumentárního díla, které vždy bude spíše blíže fikci než realitě.

V teoretické části tedy využívám jak českou, tak zahraniční literaturu. Jak jsem zmínila v úvodu této kapitoly, tak v českém prostředí chybí shrnující odborná literatura, která by popisovala českou dokumentární tvorbu. Z české literatury vybírám tedy především články z internetových filmových periodik, nejvíce čerpám z *Revue pro dokumentární film Doc.revue*, která je jediným filmovým periodikem, které se u nás soustředí výhradně na dokumentární filmovou tvorbu. Dále cituji z článků periodik jako je *Cinepur* či *Illuminace*. Z literatury zahraniční převážně vybírám tituly dostupné z Portálu elektronických informačních zdrojů, konkrétně z digitální knihovny Jstore. Co se týká analytické části, metodologii stavím na již zmíněné knize *Úvod do dokumentárního filmu* Billa Nicholse. Mými prameny pro samotnou analýzu filmů, kromě filmů samotných, jsou dále, jak výše uvedeno v kapitole "Vymezení pramenů", české zdroje, které se věnují explicitně dílu *Český žurnál*.

V prostředí české odborné literatury tato práce dílčím způsobem přispívá k popsání a poznání tvorby Víta Klusáka a Filipa Remundy, konkrétně jejich dílů prvního cyklu *Českého žurnálu*. Vít Klusák a Filip Remunda jsou výraznými osobnostmi české dokumentární tvorby posledních deseti let. O *Českém žurnálu* přesto nebyla napsána žádná odborná práce, která by se tomuto televiznímu seriálovému cyklu autorských dokumentů zevrubně věnovala. Jsou mnohé studentské diplomové práce, které se dílu této tvůrčí dvojice věnují, *Český žurnál* však zatím zůstal bez povšimnutí. *Českému žurnálu* jsou věnovány pouze dílčí zdroje jako jsou časopisecké, internetové články, rozhovory s autory či reakce diváků na diskuzních fórech. Pokud se podíváme na oblast biografické literatury, ani zde nebyla věnována těmto filmařům pozornost. Má práce je tedy prvním pokusem o odbornou reflexi tohoto výjimečného seriálového cyklu.

59 *Rozmanitost dokumentu, různé podoby dokumentárního diváctví*. 2013. [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.dokrevue.cz/clanky/anketa-mezí-ceskymi-dokumentaristy_1>.

60 CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2008, s. 124, ISBN 978-80-7331-143-8.

61 *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?*, cit. 40.

2. TEORETICKÁ VÝCHODISKA

V této části se budu věnovat třem tématům. V první kapitole se zaměřuji na angažovaný subverzivní dokument, kterého se tato práce týká. Nazývám tuto kapitolu tedy "Kritický dokument". Jak jsem nastínila v kapitole "Vymezení pramenů" tvorba Víta Klusáka a Filipa Remundy se mnohdy může jevit, díky jejich subjektivnímu a kontroverznímu přístupu, eticky rozporuplná. Proto se v kapitole "Etická problematika" zaobírám etickým hlediskem dokumentárního díla. Třetí kapitolou je "Role diváka", v níž se snažím zohlednit perspektivu těch, kteří dokumenty sledují a také pohled režisérů, do jaké míry ve své tvorbě na diváky myslí.

2.1 KRITICKÝ DOKUMENT

Když přemýšlím nad kritickým dokumentem mám na mysli v tomto případě konkrétně angažovaný dokument, který se snaží reflektovat problematické jevy v současné společnosti (jejichž kořeny ovšem mohou být v minulosti). Angažovaným dokumentem míním a rozumím takový dokument, ve kterém jsou dokumentaristé zainteresováni a participují na dění, které se aktuálně odehrává a o němž natáčí daný film. *Český žurnál*, konkrétně filmy, které jsem si vybrala k analýze pro tuto práci, jsou příkladem takové tvorby. Jak píše Kubica: „Ke zdrojům dokumentárního filmu patří také společenská angažovanost. Týká se současnosti i přístupu k historii a k práci s pamětí, neboť současný pohled je také podmiňuje. Každý text je historicky určen a čten, dějiny jsou uzavřeným bludištěm, jímž procházejí současníci.“⁶² Angažovaný dokument je z mého pohledu takový dokument, po jehož shlédnutí máme pocit, že autorovým primárním cílem bylo poukázat na nějaký společenský problém, který je ilustrován na konkrétní kauze a který má v ideálním případě jistou nadhodnotu, odráží nějakou obecnější problematiku neboli lze téma filmu abstrahovat a ukázat jako širší společenský jev. O angažovaném dokumentu hovoří Boháčková: „Angažovaný dokument je podle mě jakýkoliv dokument (film), který sleduje nějaký politický či sociální problém (konkrétní kauzu i obecnější společenské téma), zaujímá k němu svůj postoj, a tím se stává účastníkem. A tak zapojuje – angažuje – do

62 KUBICA, P. 2012. *Dokumentární film a román: Esej Petra Kubici o esenci, pravdivosti, sdělení a současném českém dokumentu* [online]. [citováno 23. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-film-a-roman>>.

debaty i diváky. Tato poloha byla dokumentárnímu filmu odjakživa vlastní a v současném českém dokumentu je zvláště výrazná. Je samozřejmě třeba rozlišit publicistiku a autorské dokumenty, jejichž předností je, že se snaží problém nahlédnout z více úhlů a zároveň ho zobecňují.⁶³ Autorka zmiňuje český angažovaný dokument, jedním z takových českých dokumentaristů je jeden z autorů jejichž dílu se věnuji v analytické části, Vít Klusák. Klusák o současném českém kritickém dokumentu říká: „Patří se říct, že ničemu, co polemizuje se zaběhlým stavem, se příliš nedaří. Navíc se velká část publika dokumentů domnívá, že kdo se kriticky vyjadřuje k dnešku, tomu se stýská po době minulé. Osobně se domnívám, že to nejpekelnější z dědictví komunismu je právě tohle: z obavy, aby vás veřejné mínění nešouplo mezi přívržence KLDŘ a Putina, je lépe nekritizovat současné poměry, třeba americkou zahraniční politiku. Zažili jsme to s Filipem Remundou na vlastní kůži, když jsme točili o hádkách kolem umístění amerického radaru do Čech. Já si pak znovu vyslechl, že jsem bolševik... Když nerespektuji tržní principy poptávky a nabídky, patřím na Kubu. Dokud čas neodvane tohle novodobé svazáctví, kdy se filmy posuzují ideologicky, a tudíž hystericky, nebude se v Čechách dařit nikomu, ani dokumentu.“⁶⁴ K dílu Víta Klusáka a Filipa Remundy se vyjadřuje Schmarz: „Váhám nad termínem politický dokument. Pokud ten pojem trochu rozšířím nad rámec dokumentů mapujících politickou scénu, obecně to nejpozitivnější, co vnímám v souvislosti s pojmem angažovanost, spatřuji právě v klusákovsko-remundovských aktivitách, ať už jde o satirické panoptikum jejich společných dokumentů, nebo intimnější položky zahrnuté v *Českém žurnálu*. Hojně propíraná „angažovanost“ tu pro mě dostala přesvědčivý tvar – je to zaujatý postoj, ironická manipulace, která se za nic neskrývá a dává se divákovi všanc, odvaha vidět věci z iritujícího a podvrtného úhlu, přiznat si nutnost zkreslující perspektivy pohledu a nebát se jí. Zároveň ale i schopnost ironii obrátit proti sobě samotnému. Dobrý dokument by podle mého měl být nějakým způsobem angažovaný.“⁶⁵ Takovýto dokument je mnohdy a samozřejmě do jisté míry vždy spojen s politikou, jak uvádí Corner: „Dokument má dlouhodobý (často velmi rozpačitý a někdy kontroverzní) vztah k politice a politické angažovanosti. Tento vztah se rozprostírá od přímé pozornosti na samotné jádro politických struktur a procesů přes ukazování a dávání najevo obecnějších politických projevů (tedy různých aspektů politiky, způsobů jak být politicky angažovaný a jak dělat politiku či působit v politice) v každodenním životě a kultuře. Dokument se mnohdy soustředí na momenty, kdy je politika zdrženlivá, implicitní či dokonce, kdy o sobě odmítá dávat vědět.“⁶⁶ Angažovanost s sebou nese i mnohé

63 BOHÁČKOVÁ, cit. 17.

64 KLUSÁK, V., TŘEŠTÍKOVÁ, H. 2014. *Politický duel, Vít Klusák a Helena Třeštíková na téma českého politického filmu* [online]. [citováno 23. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/duel-politicky-duel>>.

65 SCHMARZ, V. 2014. *Měníme svět? Téma třetí festivalové ankety: Angažovanost českého dokumentu*. [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/menime-svet>>.

66 CORNER, J. *Documenting the political: some issues. Studies in Documentary Film* 3, 2009, č. 2, s. 113, ISSN 1750-

úsilí. Rothman k tomu říká, že pokud je dokumentarista něčím inspirován a hledá způsoby, jak reprezentovat komplexně dané téma, musí čelit mnoha výzvám a mnohdy i nepříjemnostem. Pokud chce být dokumentarista kritický, musí počítat s tím, že na sebe bude brát v mnoha situacích jisté riziko. Odhalení něčeho nového, tématu, o kterém se nemluví či nějaké problematické společenské otázky, s sebou nutně nese pro tvůrce mnohdy obtížné okolnosti.⁶⁷ A co je dalším aspektem a pozitivní funkcí angažovaných dokumentů, to je přínos cenných informací divákům. K tomu se vyjadřuje Aufderheidová, která zmiňuje: „pokud mluvíme o aktivistickém dokumentu, jde mnohdy o informace, které se diváci nemají možnost dozvědět v běžných médiích.“⁶⁸ A že to jsou mnohdy těžce zjišťované informace, to je evidentní. Dokumentaristé v českém prostředí nemají mnoho prostředků a možností a natáčení dokumentů není rozhodně snadnou záležitostí. Uvědomme si, že díky odvaze filmařů mnohdy vstupovat do konfliktů a pátrat po pravdě, podstupovat mnohá rizika při rozkrývání společenských či politických kauz, mají diváci možnost zjistit, jak se věci v realitě mají. Tuto funkci kritického angažovaného dokumentu je třeba docenit. Schmarz dodává: „Dokument do jisté míry supluje hraný film, který z valné části zavírá před současnými tématy oči nebo má tendence diváky pumpovat sedativy eskapismu. Spousta těch témat se politiky tak či onak dotýká.“⁶⁹ K tomuto doplňuje Třeštíková, jak je to v současnosti v českém kontextu: „Na začátku každého roku vidím kvůli hodnocení filmů na Českého lva kompletní českou filmovou produkci. Dokumenty v posledních letech svou kvalitou dost zjevně převyšují úroveň hrané tvorby. Ta je, až na několik každoročně se vymykajících počínů, zoufale nudná a neinvenční. Je to sázka na jistotu a jednoduchého nepřemýšlejícího diváka. Dokumenty většinou zaujmou právě opakem: je o čem přemýšlet. Většinou se vyznačují i zajímavější filmovou řečí.“⁷⁰ Dokumentární tvorba má také v současnosti "výhodu" díky levnějším moderním technologiím. Jak píše Bystřičan: „Dokumentární film je v poslední době intenzivním hledačstvím formy, žánrů, konceptů. Ve své obtížné až nemožné definovatelnosti je v tom tak svobodný jako lidská identita dnešní doby. Teoreticky může s každým tématem přicházet nová forma a tomu pomáhá, ba k tomu vyzývá, rostoucí různost a košatost technologií.“⁷¹ Bystřičana doplňuje Bláhovec, který taktéž hodnotí tuto tendenci, vidí jako velmi pozitivní, že s nástupem digitálních technologií jsou dnes možnosti natáčení značně usnadněné a je tedy možné natáčet film na digitální fotoaparát či mobilní telefon

3280.

67 ROTHMAN, William. *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross Mcelwee, Jean Rouch*. New York Sunny Press, 2009. s. 126, ISBN 978-1-4384-2501-6.

68 AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2007, s. 56, ISBN 978-0-19-518270-5.

69 SCHMARZ, V., cit. 65.

70 TŘEŠTÍKOVÁ, H. 2014. *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3042>>.

71 BYSTŘIČAN, *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3042>>.

tak, aby byl výsledek použitelný.⁷² Bystřičan ještě doplňuje: „Soustředění, zápal a čas, kterého si díky levnějším technologiím může filmař leckdy dopřát více, zároveň v poslední době někdy vedou i k tomu, že dokumentární filmy dovedou říci o podstatě událostí a fenoménů daleko více než zpravodajství a publicistika, byť se nejedná o primárně informační formu.“⁷³

K tomu, aby byl dokumentární film kritický, může jistě přispívat i moment, kdy tvůrci vystupují či nějakým způsobem reflektují sami sebe ve svém díle a to tak, aby divák tvůrcovu participaci pochopil a vnímal. Ruby popisuje moment, kdy autor či umělec vystupuje nebo se nějakým způsobem zapojuje do svého díla. Vysvětluje, že filmařův život se ve filmu stává symbolickým a zastupujícím nějakou skupinu, kolektiv lidí. Odkazování sám na sebe, prezentace na samotném autorovi či participace autora v díle se objevuje ve všech formách umění. Umělci využívají své osobní zkušenosti nebo sami sebe jako základ či opodstatnění pro své umění, pro svůj výtvar. Autor hovoří nejen o odkazování sám na sebe, ale také o reflexivitě. Říká, že pokud je autor reflexivní neznamená to pouze, že si je v rámci své tvorby vědom sám sebe, ale jde o to být dostatečně uvědomělý a vědět, co jsem jako tvůrce do svého díla sám ze sebe vložil a co z toho a jakým způsobem je nutné odhalit, aby publikum bylo schopné pochopit jak proces vzniku tvorby, tak výsledné dílo. Důležité také je, aby divák současně pochopil, že samotné odhalení autora ve svém díle je účelné, záměrné a není náhodné, že nejde o nějaký narcistický sklon umělce.⁷⁴ Tvůrce tedy může určitou situaci ve filmu zkoumat, reflektovat a hodnotit a tím divákovi může odhalit jistý kritický pohled. O reflexivitě hovoří i Smaillová, která tuto vlastnost spojuje s dokumentem, který vyjadřuje s něčím nesouhlas. Autorka mluví o takovém druhu dokumentárního filmu, který se místo zdůrazňování něčeho autentického (skrze vyjádření argumentů prostřednictvím zvuku a obrazů) daleko více zabývá performance, předváděním něčeho.⁷⁵ Bruzziová dokonce říká, že všechny dokumentární filmy svým způsobem obsahují performativní aspekty. Tvrdí, že od doby kolem roku 2000 ubývá observačních přístupů a přibývá více otevřeně se vyjadřujících forem obrazové manipulace a forem s performativními aspekty, které jsou využívány pro dramatický efekt. Obecně tedy přibývá dokumentů se zaměřením na drama a performativnost.⁷⁶ Je přirozené, že se dokumentární forma vyvíjí a obměňuje, k tomuto se vyjadřuje Nichols: „Je zřejmé že strategie a styly, které dokumentární tvorba pojímá a obsahuje, mají svou historii. A mění se ze stále stejného důvodu. A totiž

72 BLÁHOVEC, *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3042>>.

73 BYSTRÍČAN, cit. 71.

74 Ruby cit. dle ROSENTHAL, Alan, CORNER, John: *New Challenges for Documentary*. Manchester University Press, 2005. s. 35 – 36. ISBN 978 0 7190 6899 7.

75 SMAILL, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. 1. vyd. New York PALGRAVE MACMILLAN, 2010, s. 117, ISBN 978-0-230-23751-3.

76 Bruzzi cit. dle SMAILL, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. 1. vyd. New York PALGRAVE MACMILLAN, 2010, s. 117, ISBN 978-0-230-23751-3.

dominantní mody výkladového diskurzu se mění, oblast ideologických názorů a sporů se posouvá. Obecně snadno přijímaný realismus jedné generace se té další zdá podezřelý. Stále musí být vymyšleny a upravovány nové strategie, aby reprezentovaly "věci tak jak se jeví".⁷⁷

Vybraní čeští dokumentaristé byli tázáni v anketě *Cinepuru* na otázku "Které trendy současného světového dokumentu považujete za nejdůležitější?". Linda Jablonská odpovídá: „Divák se často ocitá někde na pomezí žánrů, když sleduje „skutečné postavy“ ve scénách jako z filmu hraného a naopak. Další trend je v záznamech nějaké naprosto reálné a sledované události – přírodní nebo humanitární katastrofy, politické boje atd. Díky těmto filmům pak mohou diváci během krátké doby sledovat např. Majdanské události jako dokumentární film v jiném než jen reportérském kontextu.“⁷⁸ Ivo Bystřičan, další z dotazovaných, hovoří o angažovanosti: „Mám pocit, že trendem je točit o tom, na čem tvůrcům skutečně osobně záleží a co by chtěli ovlivnit či změnit. Jako by se i v oblasti dokumentární tvorby odráželo rostoucí globální vědomí významu občanství a potřeby být aktivní součástí obývaného prostoru.“⁷⁹ Tesař a Stejskal hovoří o nové české dokumentaristické generaci, která jeví výrazný zájem o politiku, což lze uvést jako jeden z typických znaků této nové generace, a to ať už jde o soustředění na konkrétní politické osobnosti a události nebo sledování společenských fenoménů v kontextu často široce pojatého politického jednání.⁸⁰ Je zřejmé, že dokumentaristé mají snahu prezentovat seriózně míněné a závažné otázky a stanoviska, český angažovaný dokumentární film má v současné filmové tvorbě své nezastupitelné místo.

2.2 ETICKÁ PROBLEMATIKA

Etický problém v oblasti dokumentu může pramenit ze spousty důvodů. Jak uvádí Bershenová, každý dokumentarista, který stojí před otázkou, jak pojme svůj dokument, se potýká s etickými otázkami. Při vymyšlení konceptu filmař zvažuje, jak zobrazí subjekty, které bude natáčet, co natočí a co naopak nikoliv, jak film bude sestříhán, aby se pravdivě držel tématu a subjektů a aby byl zároveň přesvědčivý a pochopitelný pro publikum apod. Mnoho lidí a diváků, kteří neznají filmovou tvorbu nejsou zcela úplně obeznámeni se schopnostmi kamery a stříhu a tím i mnohé

77 NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary, *Film Quarterly* 36, 2013, č. 3, s. 17, ISSN 0015-1386.

78 JABLONSKÁ, L. 2014. *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3042>>.

79 BYSTRÍČAN, cit. 71.

80 TESAŘ, A., STEJSKAL, T. 2014. *Generace nedůvěry* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2014/21/generace-neduvery>>.

nemohou vytušit.⁸¹

Co je klíčové v dokumentární produkci je vztah mezi filmařem a subjektem. Ne vždy je tento vztah rovnoměrně vyvážen. Většinou je filmař ten, kdo ovlivňuje jaká bude výsledná podoba filmu a řídí natáčení.⁸² Co je také podstatné zmínit je fakt, že filmaři jsou ti, kdo si musí jasně formulovat etické standardy. Otázka zní, kolik simulace a napodobování reality je přijatelné. Problém vyvstává v momentě filmu, kde se ono předstírané protkává s reálným aniž by to měl divák šanci vědět a rozeznat.⁸³ Morální rovina dokumentárního filmu je tedy pravděpodobně to, co odlišuje faktický film od fikčního, dodává Linton. Dokumentarista pracuje s reálnými lidmi, kteří žijí reálné situace v reálném sociálním prostředí, a to implikuje samozřejmě daleko větší morální rozměr, než je tomu u filmu fikčního. Obecně řečeno, v otázce zodpovědnosti, které musí dokumentaristé dostát, je zahrnuto mnoho komplexních záležitostí. Je důležité, aby filmař – dokumentarista respektoval jeho subjekty jako individua a nějakým způsobem je neponižoval. Ponižováním subjektů filmaři ponižují diváky a také sami sebe. Spolupráce mezi filmařem a jeho subjektem by měla být podmíněna rovnocennou otevřeností a upřímností.⁸⁴

Pro příklad, jak lze nahlížet na etickou rovinu dokumentární tvorby, uvádím Renova, který se zabývá čtyřmi základními funkcemi dokumentu, které kladou určité etické otázky. První oblast etických otázek se váže k momentu, kdy dokumentarista promýšlí, jak nahrát určitou skutečnost, následně ji odhalit a přinést divákovi v jiném čase a místě. S tím souvisejí etické otázky jako například jakým způsobem zachytit skutečnost, co nechat skryto a co naopak divákovi odhalit. Další oblastí je přesvědčení a propagování. Přesvědčit diváka o určité skutečnosti a propagovat jistý názor či osobu může vyvolávat otázky jako: jak znázornit skutečnost, aby vycházela z reality, nebo: není propagace manipulací diváka? Renov také uvádí funkci analýzy. Filmový tvůrce analyzuje určitý problém, přináší svědectví různých lidí o určité skutečnosti. Otázky, které se zde nabízejí jsou například jak dosáhne filmař takovýchto výpovědí či zda přinese všechny dostupné náhledy na skutečnost a současně zachová objektivitu. V poslední řadě Renov zmiňuje funkci vyjádření názoru, postoje a náhledu na skutečnost. Otázky se mohou týkat manipulace, vhodnosti a způsobu vyjádření či naopak nevyjádření názoru.⁸⁵ Jak lze vidět, tak etických a problematických otázek a bodů je v kontextu dokumentární tvorby víc než dost.

Fakt, že filmaři mají velké pole možností, jak reprezentovat realitu, je připomenutím, že

81 BERSHEN, W. *A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject*. [online]. [citováno 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.documentary.org/feature/question-ethics-relationship-between-filmmaker-and-subject>>.

82 Tamtéž.

83 AUFDERHEIDE, cit 38, s. 22.

84 LINTON, James. The Moral Dimension In Documentary. *Journal of the University Film Association*, 1976, s. 17-22.

85 Renov cit. dle KREČMEROVÁ, Gabriela. *Dokumentární film, etika a manipulace – empirické poznámky na základě dokumentu Terapie loutkou*. Bakalářská práce, Fakulta sociálních studií Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

neexistuje jasná transparentní reprezentace reality. Nikdo nemůže vyřešit tato etická dilemata tím, že se vyhne výběru, jak se bude vyjadřovat neboli jak film pojme a taktéž žádná volba formy není sama o sobě špatná. Vztah mezi tvůrcem a divákem musí být založen na důvěře, a to je esenciální. Filmaři si toto mohou usnadnit tím, že budou mít sami ujasněno, jakou techniku využívají a proč a také respektováním a ctěním reality, kterou chtějí s diváky sdílet.⁸⁶

K etice v dokumentární tvorbě se vyjadřuje také Corner a Rosenthal, kteří uvádějí, že základní otázkou při zvažování etiky v kontextu dokumentu je to, do jaké míry je etické zprostředkování reality. Naše schopnost odpovědět na tuto otázku je v dnešní době poměrně obtížná. Nelze klást etická měřítka žurnalistiky na dokumentární tvorbu, která je také do jisté míry faktuální, ale v etických otázkách je odlišná. Nejen žurnalistika, ale co se týká etických povinností, ani média obecně nemají jasnou zodpovědnost vůči publiku. Obecně se zdánlivě klade velký důraz na takzvanou ochranu publika. Nicméně zdánlivé řešení, které zní regulace obsahu je prázdným varováním diváka, které není dostatečné a tudíž nemá tak velký význam. Corner a Rosenthal také dodávají, že koncept přehnaně řečeno padělání neboli napodobování či předstírání reality je tak často a neustále interpretován, že je nám vlastně často naivně připomínán a předhazován starý omyl, který zní - "kamera nemůže lhát".⁸⁷

Ráda bych uvedla jeden konkrétní příklad problematické a pro mnohé neetické tvorby, který uvádí Nichols: „Mnozí se domnívají, že „přepadový“ rozhovor praktikovaný v pořadu *60 Minutes* televizní stanice CBS a dovedený do extrému Michaelem Moorem ve všech jeho filmech ukazuje, kde se nacházejí hranice etiky. Zaskočit někoho, kdo je nepřipravený a možná nezpůsobilý k rozhovoru může být příznakem neúcty a hrubosti.“⁸⁸ Toto je konkrétní příklad, který ilustruje, jak složité je zvažovat etickou stránku dokumentárního díla. Můžeme argumentovat tím, že autor měl záměr zobrazit právě spontánnost situace, která by byla ztracena, pokud by si ji připravil a aktéra by s natáčením a dalšími detaily obeznámil. Jiní mohou namítnout, že jde o slušnost a že je to nečekané, šokující a neslušné, pokud to filmař přesto do finálního snímku použije, pokud se dotýčný nevyjadřuje patřičně, stydí se či zakoktává. Opět lze argumentovat a to tak, jak tedy lze zobrazit divákovi nečekané momenty, lidi, situace, atd. pokud je poté filmaři vytýkáno, že se chová hrubě či neslušně v případě, kdy takzvaně přepadne svého aktéra a vystaví ho nečekanému momentu. Tímto chci jenom ilustrovat příklad konkrétního díla a konkrétní debaty, která se může vinout v dimenzích etiky v souvislosti s dokumentárním dílem.

86 AUFDERHEIDE, cit. 38, s. 24.

87 ROSENTHAL, CORNER, cit. 42, s. 181.

88 NICHOLS, cit. 2, s. 199 – 201.

2.3 ROLE DIVÁKA

Sledováním filmu se dozvídáme zajímavé informace, můžou nás obohacovat, inspirovat, vzdělávat. Kerriganová zmiňuje, že v současnosti existuje řada předpokladů o tom, proč sledujeme filmy. Studie například Britské filmové rady ukázaly, že film například slouží jako brána k jiným aktivitám.⁸⁹ Jak uvádí Gogola, divák se stává spoluautorem filmu, protože dokáže tvořivě zpracovat význam filmu s významem svých zkušeností. A dovysvětluje: „Tak jako filmová matérie prochází v různých podobách kamerou či třeba projektorem, prochází duch filmu kameramanem, promítačem či třeba divákem.“⁹⁰ To, jak bude film přijímán a chápán, závisí na mnoha faktorech, mimo jiné právě na tom, jak divák informaci zpracuje. To může samozřejmě souviset s jeho zkušenostmi s filmem, znalostmi o tématu, kterého se film týká, momentálním naladěním během sledování filmu apod. Gogola zmiňuje Kouteckého, který ve své diplomové práci uvedl, že je třeba točit i to, co divák vidět nechce. Gogola pak píše o tom, že autor při natáčení nikdy neví, který záběr bude ve střížně jak hovořit a ani neví, jak bude následně působit na diváka. „S ohledem na diváka by tedy neměl vytvářet přímo smysl, ale spíše jeho kontext, jehož možnou pointu si musí divák domyslet sám, jestliže se má jednat o myšlení a nikoli příjem informace.“⁹¹ Gogola tedy respektuje individualitu diváka a je si vědom toho, že nelze predikovat, jak divák filmařovo dílo přijme a přečte, proto mu nechává prostor pro vlastní interpretaci. Tuto myšlenku doplňuje Marker, který je toho názoru, že film se vždy vyvíjí mimo jiné i k dobovým okolnostem. Vše, co chce autor říci ve filmu je a divák má dost svobodného prostoru k tomu, aby si to ve filmu našel. A k tomu nepotřebuje ani autorův komentář ani kritickou reflexi díla.⁹²

Vachek se také zamýšlí nad čitelností filmového obsahu: „Prodlužovaným pobytem ve střížně přibývá ve filmu (a kolem filmu) myšlenek. Bývá obtížné je všechny výběrem záběrů, stříhem a jejich skladbou zapsat do těla filmu, aby byly pro diváka čitelné, ne aby o nich ve výsledku věděl jen střihač a režisér (někdy nezbyvá nic jiného než přidat titulek a myšlenku doslova připsat).“⁹³ Je stále důležité myslet na diváka, který dílo bude číst. Divákův dokumentárních děl není

89 HANZLÍK, Jan, Nejdůležitější je identifikovat jádro diváků: Rozhovor s Finolou Kerriganovou. *Illuminace* 25, 2013, č. 2, s. 81, ISSN 0862-397X .

90 GOGOLA, J. 2001. *Smrt dokumentárnímu dílu!* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/teoreticka-diplomova-prace-jana-gogoly/>>.

91 Tamtéž.

92 Marker cit. dle JIRSA, T. 2007. *Každý divák nechť si udělá vlastní teorii* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/tp-clanky/kazdy-divak-necht-si-udela-vlastni-teorii>>.

93 VACHEK, K. *Pseudomodlitba o rozdvojení mysli* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/profesorstva-prednaska-karla-vachka/>>.

tolik jako diváků filmů fiktivních. Surmanová popisuje, že divák přirozeně setrvává v modu fikcionalizace.⁹⁴ Recipientovo přistoupení na sledování dokumentárního díla probíhá ruku v ruce s vytržením z běžné divácké pozice. Na sledování dokumentárního filmu musí mít divák náladu, musí se přeladit. Pokud je divákovi vštípeno, že to, co uvidí, je dokumentární film, není možné po odchodu z kina setřepat všechny střípky, které ho během promítání bodly, z toho jednoduchého důvodu, že mu předtím někdo zdůraznil: Tohle je pravda.⁹⁵ Velmi blízce smýšlí o roli diváka v dokumentárním filmu Odin, jehož teorii vysvětluje Gauthier. Odin odlišuje diváky podle toho, zda sledují hraný film či dokumentární. Podle toho poté nazývá proces čtení filmu jako fiktivizující či dokumentarizující čtení. Může se ovšem stát, že divák přiřazuje dokumentární dílo k mýtu nebo ryzí fikci, protože se uchyluje k fiktivizujícímu čtení. Zatímco „čtenář důvěřující žánrovému zařazení, bude považovat za dokumentární i filmy režisérů, jimž jde pouze o honbu za senzacími ...“⁹⁶ Role diváka a jeho čtení dokumentárního filmu je, jak lze vidět, poměrně komplikované.

Je třeba si uvědomit, že divák je vystaven při sledování dokumentu stavu věcí, který je do určité míry blízký realitě, která se mnohdy diváka týká a kterou mnohdy nechce vidět nebo slyšet. Čtení filmového díla vyžaduje divákovo úsilí, soustředěnost či znalosti. „Film od diváka někdy předpokládá představivost k porozumění metafoře, někdy nezbytnost společenského povědomí, jindy jej nutí přemýšlet o samotném procesu vzniku filmu či zapojit smysl pro ironii anebo mu třeba dovoluje nechat se unést příběhem. I v tom je kouzlo dokumentu, který tuto různost divákova zapojení nabízí v dialogu s tématy vyrůstajícími ze současnosti.“⁹⁷ Na filmy nelze uplatnit jednu šablonu. Divák musí sám v sobě najít klíč ke čtení toho kterého filmu, musí se o to pokusit, stejně jako nachází různé způsoby vztahování se k různým aspektům reality, o níž filmy vypovídají. Jinak čteme historickou studii, jinak postmoderní román a ani k dokumentárnímu filmu nesmíme předpojatě přistupovat s omezeností jednoho způsobu čtení.⁹⁸

Pokud je divák zaujat dílem, může jít o participaci v kinematografické situaci, o které Casetti říká, že při ní „jde o onu zvláštní „empatickou“ vlastnost, která propojuje toho, kdo se dívá ze svého křesla v sále, s věcmi, které se zjevují na plátně, o „zaujetí“ podívanou do té míry, že ji přímo „prožíváme“.“⁹⁹ Český dokumentarista Bohdan Bláhovec mluví o tom, že vnímání dokumentárních filmů ze strany diváků se mění a divák je v této oblasti již vzdělaný, uvádí:

94 Autorka má tímto termínem na mysli fakt, že běžná divácká pozice je vztah divák a fiktivní film, nikoliv film dokumentární.

95 SURMANOVÁ, K. 2007. *Po stopách dokumentárního filmu*. [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2007/po-stopach-dokumentarniho-filmu/>>.

96 Odin cit. dle GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze, MDFD Jihlava, 2004, s. 235, ISBN 80-7331-023-6.

97 *Rozmanitost dokumentu, různé podoby dokumentárního diváctví*. 2013. [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.dokrevue.cz/clanky/anketa-mezi-ceskymi-dokumentaristy_1>.

98 *Rozmanitost dokumentu, různé podoby dokumentárního diváctví*, cit. 97.

99 CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2008, s. 124, ISBN 978-80-7331-143-8.

„Připadá mi důležité rozpouštění hranic mezi inscenací a záznamem primární reality. Myslím, že na dokumentární film se má vždy nahlížet jako na film a ten bude svým jazykem a strukturou vždy blíže fikci než realitě. Toto posunutí vnímání zejména ze strany diváků považuji za zásadní.“¹⁰⁰

3. ANALYTICKÁ ČÁST

V této části přistupuji k samotné analýze. V první kapitole vymezím svůj metodologický nástroj, tedy představím participační modus, který si vybírám z Nicholsovy teorie jako nejpříznačnější nástroj pro mou analýzu. Popíši hlavní charakteristiku participačního modu a v následujících třech kapitolách, věnujících se třem vybraným autorským dokumentům, budu během analýzy z této charakteristiky vycházet. Závěrečnou kapitolou analytické části bude shrnutí poznatků předchozí analýzy.

3.1 METODOLOGICKÝ NÁSTROJ

Jak již bylo v teoretické části částečně uvedeno, tak dílo, které jsem zvolila k analýze, je příkladem angažované dokumentární tvorby. Volím tedy po zvážení všech modů reprezentace modus participační, který je nejpříznačnějším nástrojem pro demonstraci schopnosti filmového dokumentu působit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění a pro popsání a interpretaci dokumentární formy vybraných filmů. Zvolení si jednoho modu z Nicholsovy taxonomie je do jisté míry omezující. Mohla bych z každého modu najít určitý rys, který by také částečně odpovídal vybranému dílu, neboť sám Nichols uvádí: „Většina filmů je tvořena více než jedním modem, i když některé mody bývají v určitém období nebo oblasti výraznější nežli jiné“.¹⁰¹ Volím však tento přístup z toho důvodu, že je mým cílem soustředit se na jeden konkrétní aspekt dokumentární tvorby a tím je, jak již zmíněno, potenciál dokumentárního filmu působit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění. Díky využití metodologického nástroje založeného na participačním modu mohu tedy dílo analyzovat podrobněji a neuchýlím se k povrchním závěrům. V dalších kapitolách se budu tedy již věnovat samotné analýze, jejíž obsah bude korespondovat s cílem této práce.

Participační modus se objevuje okolo roku 1960 s příchodem nových technologií umožňujících kontaktní záznam zvuku. Filmař své subjekty nejen diskrétně pozoruje, ale skutečně na sebe reagují. Otázky přerůstají do rozhovorů či konverzace, účast do vzorců spolupráce či konfrontace. To, co se děje před kamerou, se stává charakteristickým znakem

101 NICHOLS, cit. 2, s. 159.

interakce mezi filmařem a subjektem. Participační modus lze vyjádřit větou „*Já – vyprávím – s – nimi – nám (mně a vám)*“. Díky interakcím filmaře se nám nabízí výhled na konkrétní výsek našeho společného světa.¹⁰² Mezi nejběžnější formy konfrontace filmaře a subjektu v participačním dokumentu patří rozhovor, který je specifickou formou sociální komunikace. Od obyčejné konverzace a nátlakovějšího výslechu se liší institucionálním rámcem, v němž probíhá a konkrétními pravidly nebo pokyny určujícími jeho strukturu.¹⁰³ Jedním z kontroverzních typů rozhovorů je takzvaný přepadový rozhovor, který je charakterizován tím, že filmař zaskočí někoho, kdo je nepřipravený a možná nezpůsobilý k rozhovoru, což může být příznakem neúcty a hrubosti, mnohdy se chování začne jevit necitlivě nežli neústupně, někdy tvůrce může dotyčného i zesměšnit nebo se tak může při nejmenším situace divákovi či přihlížejícímu jevit. Přepadový rozhovor je jedním z momentů, během kterého vyvstává otázka „kde se nacházejí hranice etiky?“¹⁰⁴ Otázky týkající se etického hlediska se netýkají pouze přepadového rozhovoru, ale pochopitelně dalších momentů. Nichols zdůrazňuje, že participační dokumentární film nám umožňuje pocítit, jaké to pro filmaře je být v dané situaci a jak jeho přítomnost tuto situaci proměňuje. Prožíváme specifická ztvárnění různých setkání, často dosti dramatických. K celkovému vyznění filmu často významně přispívá filmařova přítomnost a pohled na věc. Jsou režiséři, kteří si osvojili troufalejší, konfrontační až arogantní styl tvorby. V jiných případech se zase naopak tvůrce od konfrontačního stylu natáčení odklání, abychom k probíhajícím událostem získali hlubší vztah. Tento filmařův přístup nás přivádí například k osobnímu svědectví, neboť v celkové struktuře filmu vystupuje do popředí hlas v ich-formě. Naši pozornost zaujímá právě filmařova účast a jeho angažovanost v odvíjejících se událostech.¹⁰⁵ Nichols zmiňuje: „Jako diváci vnímáme, že jsme svědky určitého dialogu mezi filmařem a jeho subjektem, který podtrhuje dojem situační angažovanosti, smluvených interakcí a emocemi prosycených setkání. Tento modus bývá často příkladem toho, jak se osobní a politické roviny proplétají, aby se z nich zrodilo specifické ztvárnění žitého světa vycházejícího z nepředvídatelného a současně angažovaného hlediska.“¹⁰⁶ V některých případech slouží filmař jako výzkumník nebo investigativní reportér. V takových případech se filmařův hlas rodí z přímé, osobní angažovanosti v probíhajících událostech.¹⁰⁷ Přístupy režiséra pak mohou být různé. Nichols mluví o tom, že režisér má různé možnosti, jaké role může zaujmout. Může působit jako rádce, kritik, tazatel, spolupracovník nebo například provokatér.¹⁰⁸ Filmař se také mnohdy stává téměř

102 NICHOLS, cit. 2, s. 195 – 196.

103 Tamtéž, s. 206.

104 Tamtéž, s. 199

105 NICHOLS, cit. 2, s. 204.

106 Tamtéž, s. 202.

107 Tamtéž, s. 204.

108 Tamtéž, s. 201.

běžným sociálním hercem. „Téměř“ proto, že si ponechává kameru a s ní i určitý stupeň potenciální moci a kontroly nad událostmi. Participační dokumenty se neobejdou bez propracované etiky a politiky setkávání. Ta probíhají mezi tím, kdo ovládá filmovou kameru a tím, kdo ne.¹⁰⁹ Ten, kdo je na druhé straně, je tedy subjekt neboli sociální aktér. Jak Nichols píše: „Jasně vyjadřování a emocionální bezprostřednost lidí, kteří ve filmu hovoří, přispívá k mocné působivosti filmových svědectví.“¹¹⁰ Na jedné straně (za kamerou a mnohdy před kamerou) je tedy režisér a na té opačné sociální aktér. Nichols hovoří o vztahu subjektu (sociálního aktéra) a režiséra a říká, že mnohdy očekáváme, že to, co se dozvíme, bude záviset na povaze a charakteru setkání filmaře a subjektu. Dojem fyzické přítomnosti tvůrce zprostředkovaný synchronním zvukovým záznamem výměn názorů mezi filmařem a subjektem přivádí autora na scénu. Můžeme vidět a slyšet, jak filmař jedná a reaguje přímo na místě, v téže historické aréně jako subjekty filmu.¹¹¹ Vidíme, jak filmař a subjekt řeší svůj vztah, jak se vůči sobě chovají, v jaké formě projevují moc a převahu, jak hluboké poznání a bezprostřední kontakt se z tohoto specifického setkání rodí. Vidíme, co se děje, když na sebe lidé vzájemně reagují v přítomnosti kamery. Nachází-li se zde nějaká pravda, pak je to pravda určité interakce, která by neexistovala, kdyby nebylo kamery. To, co vidíme, můžeme vidět pouze, pokud jsou tam kamera či filmař místo nás. Participační dokument často zdůrazňuje konkrétní, žité setkání filmaře se subjektem. Přítomnost tvůrce nabývá na hlubším významu, od fyzické snahy „získat záběr“ k politickému úsilí sjednotit své síly se subjekty.¹¹²

Dvě rozsáhlé složky participačního modu ustanovují filmaři snažící se reprezentovat vlastní přímé setkání s okolním světem a ti, kteří se snaží reprezentovat širší společenská témata a historická hlediska prostřednictvím rozhovorů a kompilací materiálu.¹¹³

3.1.1 SPŘÍZNĚNÍ PŘÍMOU VOLBOU

První film, který budu analyzovat je film *Spříznění přímou volbou*. Jedná se o dokumentární film, který sleduje historicky první přímou volbu prezidenta České republiky a soustředí se především na finální část voleb, kdy o „trůn“ soupeří dva kandidáti, kterými jsou Miloš Zeman a Karel Schwarzenberg. Jak popisuje Filip Remunda: „Film sleduje především kampaň, protože byla

109 Tamtéž, s. 198.

110 Tamtéž, s. 208.

111 Tamtéž, s. 201.

112 Tamtéž, s. 201 – 202.

113 Tamtéž, s. 202.

projevem nepokryté reklamokracie, v níž žijeme. Politická reklama je důležitější než to, co se za ní skrývá. Bylo zábavné sledovat, jak kandidáti otevírali kanceláře, objížděli domovy důchodců a přemlouvali stařenky, jak se množily billboardy.¹¹⁴ Diváci mohou díky dokumentaristům vidět zákulisí tohoto politického dění.

Smyslem celého konceptu cyklu *Český žurnál* je podle producenta Petra Kubici „ukázat rub mediálně známých událostí skrze autentické a nečekané situace, díky nimž je možné události, které protékají hlavními zprávami, nahlédnout v různých vrstvách, k nimž patří konkrétní příběhy a zaujaté emoce. Publicistika sice svědomitě usiluje o popis událostí, ale výsledkem je, z řady důvodů, jen zkratka. *Český žurnál* chce vybrané události ukázat plněji, a tak rozvíjí příběhy hrdinů a nabízí hlubší reflexi jednotlivých témat. Žurnál se vydává za příběhy a případně i postrkuje události dopředu. Vyhýbá se statickým rozhovorům a objektivizujícím komentářům.“¹¹⁵ Remunda dodává: „Asi spoustu lidí rozčiluje, když se dějí různé příšernosti, v televizi je okolo nich týden plno zpráv a pak se na všechno zapomene. My jsme se rozhodli, že Žurnál se zaryje hlouběji, bude danou kauzu sledovat celý rok.“¹¹⁶ „Naší ambicí bylo reagovat zpravodajskou rychlostí na aktuální témata, ale namísto pětiminutového spotu ve zprávách jim věnovat hodinu. Zásahová jednotka taky znamená, že se neschováváme za kameru. Aktivně se chápeme situací. Třeba u filmu o volbě prezidenta s kandidáty polemizujeme. My zasahujeme. Ale ne ve smyslu, že bychom rozkopávali dveře a strkali do nich kameru.“¹¹⁷ vysvětluje Klusák.

Tento záměr tedy umožňuje sledovat vývoj událostí a především odhalení určitých nových souvislostí, které zpravodajcům mohou uniknout. Logicky to však, pokud autoři vycházejí z tohoto konceptu a reagují na média, implikuje do jisté míry i pro ně lehce reportérský styl, který vyžaduje aktuálnost, rychlou reakci na běžící události. Vše má tedy jistý situační charakter. K tomuto Klusák uvádí: „Když se něco stane, hned se jde točit. Toto privilegium měli doposud v České televizi jen zpravodajci a reportéři. Toto je posun. Žurnál přináší rychlost zpravodajce, ale výpovědní hodnotu filmového dokumentu.“¹¹⁸ Reportérský nádech lze vidět především v tématech, která Klusák s Remundou v rámci tohoto cyklu natáčí, v jejich aktuálnosti, investigativním nádechu či v tom, že je třeba situačně reagovat. K výběru témat se vyjadřuje Petr Kubica: „Témata vybírají autoři, kteří je diskutují se mnou a s dramaturgy Martinem Marečkem a Janem Gogolou ml. Vybírají se podle toho, jak jsou nosná. Když chtěla například Erika Hníková točit pád vlády na případu Jany Nagyové, tak by to jistě byl skvělý film, ale Nagyová s ní odmítla točit. To, co podmiňuje vznik dokumentu v cyklu *Českého žurnálu*, je mimo jiné i ochota aktérů vystupovat před kamerou, což je někdy právě i

114 Remunda cit. dle KUDELOVÁ, Gabriela. Aféry, které hýbaly republikou. *Týdeník Televize*, 2013, s. 23, ISSN 1211-7625.

115 Z rozhovoru s kreativním producentem Petrem Kubicom (17. 10. 2014)

116 Remunda cit. dle KUDELOVÁ, cit. 23.

117 Klusák cit. dle BLÁHOVÁ, Jindřiška. Ničemu nevěřit. *Hospodářské noviny*. 2013, s. 5, ISSN 1213-7693.

118 Klusák cit. dle KUBÍKOVÁ, Blanka. Nenechat diváky v klidu. *Týdeník Květy*. 2013, s. 11, ISSN 0862-898X.

u politiků komplikované. Musí se hledat témata, která mohou přinést nějaký příběh, situace, kde je pravděpodobnost nějakého vývoje apod.¹¹⁹ Remunda doplňuje: „Události vybíráme na základě naší fascinace tématem. Vždy tam musí být něco, co nám přijde absurdní, neuvěřitelné, co má dramatický potenciál, který lze z konkrétního příběhu rozšířit na celou společnost. Po roce práce se, myslím, koncept osvědčil, nahrává totiž tvůrčí svobodě a rozvazuje autorům ruce.“¹²⁰

Na tomto snímku je asi nevýrazněji vidět výše zmíněný koncept *Českého žurnálu*. Co je zajímavé ve filmu *Spríznění přímou volbou* jsou záběry ostatních štábů, kameramanů a redaktorů. Autoři i tímto naplňují zadání a svým způsobem reagují na média a výrobu událostí. Kubica hovoří o tom, že Klusák s Remundou jsou docela jiní reportéři, kteří nahlíží za okraj, za média a ukazují nám, že televize odhaluje jen část světa a to tu, kterou odhalovat chce. *Český žurnál* se snaží rozkrývat složitost událostí, ukazovat je ve více vrstvách.¹²¹ Aspekt filmu, kdy diváci vidí dění kolem prezidentské kampaně včetně všech médií, která jsou okolo, je jistě ukazatelem toho, o čem producent hovoří. Režiséři umožňují divákovi vrstevnatější pohled právě i díky tomu, že divák má možnost vidět, jak se jiní redaktoři ptají, jak všude pobíhají se svými štáby, divák může vnímat právě onu zkratkovitost v jistých záběrech, kdy jdou politici po chodbě a redaktoři se svými mikrofony za nimi běží a ptají se jich na dotazy, které známe z médií a které jsou úplně jiné, než dotazy Klusáka a Remundy. Touto reflexí a kontrastem si divák může uvědomit právě onen rozdíl. Remunda odpovídá na dotaz diváka z diskuzního fóra, který se táže na filmovou techniku, kterou režiséři používají: „Natáčíme technologií XD CAM ve vysokém rozlišení. Na jedné kameře máme velmi širokouhlou předsádku, tzv. rybí oko. S její pomocí natáčíme obvykle i celý štáb, včetně mikrofonů, světel a všech, kdo jsou na scéně. Říkáme tím, pozor, natáčíme film, vše co vidíte, není realita, ale náš subjektivní pohled na ni.“¹²² Dílo má tedy dílčím způsobem reportérský charakter, ale od opravdové reportérské práce se snaží vymezit a také to dělá. Liší se v mnoha ohledech. Klusák v rozhovoru s Kamilem Filou hovoří o tom, v čem je podle něj vlastně rozdíl od zpravodajské tvorby a od toho, co diváci běžně ve zpravodajství mohou vidět. „Autoři najednou nectí pravidla vyváženosti, komentují děj, sami se před kamerou pohádají. Nepředstírají, že jsou nad věcí, že jenom přijeli sesumírovat argumenty a postoje všech zúčastněných, vyprávějí svůj vlastní výklad tohoto příběhu.“¹²³ Takových příkladů je ve filmu mnoho. Uvedu tedy jeden, který reprezentuje zmíněné komentování děje. Ve filmu je scéna, kdy probíhá v rámci volební kampaně

119 Z rozhovoru s kreativním producentem Petrem Kubicou (17. 10. 2014)

120 Chat s režiséry Vítem Klusákem a Filipem Remundou. 2013. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600001-zivot-a-smrt-v-tanvaldu/chat/4087-vit-klusak-a-filip-remunda/>>.

121 Tamtéž.

122 Chat s režiséry Vítem Klusákem a Filipem Remundou. 2013. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600001-zivot-a-smrt-v-tanvaldu/chat/4087-vit-klusak-a-filip-remunda/>>.

123 Klusák cit. dle FILA, K. 2013. *Co nám na nich vadí?* [online]. [citováno 29. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://respekt.ihned.cz/z-noveho-cisla/c1-59607990-co-nam-na-nich-vadi>>.

program v kulturním domě na podporu Karla Schwarzenberga. Režiséři natáčejí konec této akce, kdy mladý zaměstnanec divadla uklízí židle a věci. Autoři ho svou kamerou provádějí během úklidu a dotazují se, jak se celá akce dotyčnému jevila. Tento sociální herec komentuje velmi barvitě a velmi subjektivně celé dění. Vyjadřuje svůj odpor vůči podobným akcím a reflektuje kampaň. Kritizuje moderátora, hodnotí Schwarzenberga v kontextu jeho politických kroků a mluví především o tom, že nechápe, jak lidé mohou tomuto „divadlu“ věřit. To je dle mého soudu velmi dobrá scéna, která reflektuje v přiznaně subjektivním hledisku konkrétní dění ve filmu. Filmaři nedávají hlas pouze politikům, ale široké škále sociálních herců. Ve filmu vystupují prostí lidé, kteří se účastní kampaní, režiséři ve střížně dosadili také různé ukázky všech možných reklamních spotů, ať už oficiálních nebo fanouškovských. Tím se snaží o komplexnější obraz reality. Stejskal píše: „Klusák s Remundou zůstávají věrni svému velmi subjektivnímu přístupu. Oba tvůrci umí nahlížet za stereotypy, rozrušovat klišé a vyvolávat bouřlivé diskuze.“¹²⁴ Dalším rysem tvorby této dvojice a současně to, co je odlišuje právě od zmíněných reportérů, jsou otázky, způsob jejich dotazování. Kamil Fila píše, že pořad na pomezí investigativní žurnalistiky a občansky angažované polemiky využívá metodu inspektora Columba. „Klást tak dlouho zdánlivě blbé otázky, až se dotyčný nachytá a vyjeví o sobě krutou pravdu. Cílem *Českého žurnálu* není však ukázat prstem na zločince. Jde spíše o to pečlivě prozkoumávat naše vlastní předsudky.“¹²⁵ Příkladem ze snímku *Spríznění přímou volbou* je situace, kdy se shodou náhod dostanou režiséři k Miloši Zemanovi, jelikož si jeho ochranka zamění Klusáka a Remundu s jiným filmovým štábem. Pokládají otázky, které jsou Zemanovi velmi nepříjemné. Zeman začne následně Klusáka a Remundu urážet a slovně na ně útočí. Ve filmu je další scéna s Milošem Zemanem, který je neustále chráněn svou ochrankou a média k němu nesmí. Klusák a Remunda se ovšem bez ostychu ptají i přes to, že jsou napomínáni, aby nenatáčeli. Miloš Zeman vykřikne: „Pánové už vypadněte.“ Divák se sice explicitní odpověď na filmařovu otázku nedozví, situace však odkryje jiné vlastnosti aktéra, které politik tohoto formátu v médiích nikdy neukazuje. Na diskuzním fóru se divačka ptá, zda v těchto momentech šlo o obsah otázek či zda je to poukázání na formu komunikace pana prezidenta? Klusák odpovídá: „Naivně nám nejdřív šlo o odpovědi, ale velmi záhy se z toho stala studie arogance, v níž o žádné otázky a odpovědi nejde.“¹²⁶ Metoda tedy mnohdy stojí na jistém ofenzivním přístupu k tvorbě.¹²⁷ Klusák komentuje: „My pochopitelně často řešíme, jak do něčeho říznout, šťouchnout, ironicky to

124 STEJSKAL, T. 2013. *Český žurnál se vydává do zákulisí prezidentské volby*. [online]. [citováno 29. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://magazin.aktualne.cz/kultura/cesky-zurnal-se-vydava-do-zakulisí-prezidentske-volby/r~i:article:776232/>>.

125 FILA, cit. 123.

126 Chat s režiséry Vitem Klusákem a Filipem Remundou. 2013. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600001-zivot-a-smrt-v-tanvaldu/chat/4087-vit-klusak-a-filip-remunda/>>.

127 STEJSKAL, T. 2013. *Točit plakát je nuda, říkají tvůrci Českého žurnálu*. [online]. [citováno 29. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://magazin.aktualne.cz/televize/tocit-plakat-je-nuda-rikaji-tvurci-ceskeho-zurnalu/r~i:article:776316/>>.

demaskovat, ale přitom zbytečně neubližovat.¹²⁸ Provokativní otázky a jistý kritický styl je autorům vlastní. Neúnavný styl tázání patří k jejich základní metodě. Scéna z filmu, která režiséry v roli provokatérů ilustruje je například situace, kdy přijde na finální oslavu, kde se slaví prezidentské vítězství Miloše Zemana, přítel nového prezidenta, kontroverzní osoba Miroslav Šlouf. Postava, na kterou se režiséři Miloše Zemana během filmu několikrát explicitně ptají a která se kupodivu nikde neobjevuje, ačkoliv by to všichni očekávali. Najednou přijde na tuto událost a Klusák ho se svou kamerou dostihne a začne mu klást provokativní otázky. Šlouf ho ignoruje, a tak Klusák začne komentovat tuto jednostrannou interakci, při tom stále vidíme, jak s kamerou běží za Šloufem a natáčí ho. Vysvětluje mu, že je to z jeho strany velmi nestrategické, když přijde na takovou akci a nemá žádné vyjádření pro média. Tuto provokativnost komentuje sám Klusák: „Máme rádi hravost a překvapivost, volíme polemický ráz. Někdo říká, že jsme provokatéři, my ale chceme provokovat hlavně diváka k myšlení.“¹²⁹ Co autorům také do jisté míry může napomáhat je kamera. Je to jisté specifikum, které může sociální herce stavět do pozice, kdy jsou vystaveni určitému tlaku. Režiséři mají v rukou kameru, což ve spojení s otázkami, (které mohou být, a v kontextu tohoto filmu jistě jsou, provokativní, mnohdy urputné a naléhající) může dostávat aktéra před kamerou do nejisté situace. Filip Remunda na diskuzním fóru na internetové stránce *Českého žurnálu* odpovídá na dotaz diváka, který se ptá, zda někdy režiséři používají skrytou kameru: „Naopak, snažíme se na kameru co nejvíce upozorňovat. Dokázal byste do naší kamery, ve velkém detailu, říct, že jste se nikdy nedopustil korupčního jednání?“¹³⁰ Režiséři jsou si pochopitelně vědomi, že kamera je v tomto jistou „zbraní“, před kterou aktéři mnohdy nemohou utéct. Dalším ozvlášťujícím aspektem je možnost sledovat interakce jednotlivých režisérů během natáčení. Díky tomu, že mají oba režiséři kameru, má divák možnost vidět pestřejší a širší pole záběrů. Mezi ně patří i záběry, kdy se režiséři natáčejí vzájemně a tudíž vidíme režiséry v různých situacích.

3.1.2 ŽIVOT A SMRT V TANVALDU

Další díl s názvem *Život a smrt v Tanvaldu* je dle slov režisérů dokumentární detektivka. „Snímek sleduje stopu novoroční tragédie. Starší muž v Tanvaldu zastřelil mladého Roma a debaty

128 Klusák cit. dle FILA, K., cit. 123.

129 Klusák cit. dle KUDELOVÁ, cit. 114.

130 Chat s režiséry Vitem Klusákem a Filipem Remundou. 2013. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600001-zivot-a-smrt-v-tanvaldu/chat/4087-vit-klusak-a-filip-remunda/>>.

o tom, zda šlo o nutnou sebeobranu, probudily ve městě vášně. Pár dní po střelbě už byl štáb na místě a přemítal, jak vystavět film o neštěstí, aby nebyl bezvýhodný.”¹³¹ „Vše se odehrálo ve městě zavřených textilek, extrémní nezaměstnanosti a nízké tolerance”, píše Zázvorka.¹³² Remunda zmiňuje: „V sedmitisícovém Tanvaldu jsme narazili na problémy globalizovaného světa. Kdysi prosperující tkalcovny převálcoval čínský textilní průmysl a město se ocitlo v bezvýhodné ekonomické situaci.”¹³³ Klusák doplňuje: „Nesnášenlivost vůči Romům vyvěrá často z banalit. I mezi nimi je dost gaunerů, ale my jsme se přesvědčili, jak lidem moc vadí jejich jiný životní styl, nespoutanost.”¹³⁴

Jak již bylo zmíněno, v dokumentární tvorbě je mnohdy problematické etické hledisko. Tento díl je poměrně výrazným příkladem dokumentu, který je eticky problematický. Týká se to především tématu samotného, které se týká, jak výše uvedeno, smrti. V rozhovoru pro Romeu režiséři k tomuto uvádějí: „Doposud jsme natočili film o něčem tak závažném jako je něčí smrt. Zkraje ledna jsme natočili pohřeb, ale bylo velice těžké, aby s námi někdo dál mluvil. Rodina zastřeleného Ladislava Tatára byla už z mediálního nájezdu unavená a pán, který střílel, se se svými právníky dohodl, že do vyřešení případu bude mlčet. Navíc si představte, že přijedete z Prahy, nikoho pořádně neznáte, pronikáte do spleťtých vztahů lidí na maloměstě a do toho bojujete s předsudkem, že jste tam jako ostatní reportéři jen pro pár záběrů. A vy přitom potřebujete navázat vztahy, aby mohl vzniknout dlouhý film.”¹³⁵ Tomáš Stejskal se ptá režisérů, zda narazili během natáčení na nějaké dříve nepoznané limity. Klusák odpovídá: „Smrt je limit, a když o ní točíte, narážíte do zdi neustále. Báli jsme se, aby to nedopadlo jako vrtání se v cizím neštěstí. Nakonec se s námi Tatárovi rozhodli spolupracovat. Myslím, že nám pomohlo, že byli nakonec otevření, nehráli žádné hry – nevolali po pomstě, nesváděli svoje neštěstí na rasismus.”¹³⁶ Je velmi podstatné, jakou povahu a charakter má vztah mezi režisérem a sociálním hercem. V tomto filmu se režiséři odklání od investigativního postoje, aby k událostem získali hlubší vztah. Příkladem dobrého vztahu mezi režisérem a sociálním hercem může být takzvaná autorizace, kdy si natáčený subjekt vyžádá možnost shlédnout film před uvedením. To je mnohdy v dokumentární tvorbě problematický moment, jelikož ne vždy jsou sociální herci znázorňováni tak, jak by chtěli. Režiséři k tomuto říkají: „Když něco natočíme a ten dotyčný si to nepřeje zveřejnit, tak to respektujeme. Pakliže to není osoba veřejně činná a cenzura z její strany by mohla jít proti veřejnému zájmu.”¹³⁷ Režiséři nejsou

131 SPÁČILOVÁ, cit. 18.

132 ZÁZVORKA, cit. 25.

133 Remunda cit. dle KUBÍKOVÁ, cit. 118.

134 Klusák cit. dle KUBÍKOVÁ, cit. 118.

135 Rozhovor: Život a smrt v Tanvaldu očima dokumentaristů Klusáka a Remundy. 2013. [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.romea.cz/cz/romano-vodi/zivot-a-smrt-v-tanvaldu-ocima-dokumentaristu-klusaka-a-remundy>>.

136 Klusák cit. dle STEJSKAL, cit. 124.

137 Chat s režiséry Vitem Klusákem a Filipem Remundou. cit. 130.

pouze provokáteři či kritici, takovou roli zaujímal ve filmu *Spríznění přímou volbou*, kde se takováto role režiséra téměř vyžadovala. V tomto případě, kdy jde o téma velmi citlivé, režiséři volí spíše roli tazatele. Jsou spontánní a přirození a mnohdy empatictí. Příklad takové scény z filmu je situace, kdy se režiséři náhodně na ulici zeptají mladé slečny s kočárkem na kauzu, která je ústředním bodem filmu. Tato sociální herečka režiséry překvapí, když řekne, že zavražděný byl její partner. Nastane ticho a režiséři jsou situací poměrně odzbrojeni. Po chvíli ticha se Klusák zeptá: „Počkejte, vy jste vdova po panu Ladislavovi?... A toto je jeho syn?“ Slečna přitaká a divák cítí, že je to pro režiséry emotivní situace. Respektují, že o tom dotyčná nechce hovořit a nenaléhají. Co je podstatné je fat, že filmař má také odpovědnost za sociální aktéry, se kterými natáčí. Kamil Fila o režisérech v kontextu tohoto filmu píše: „Autoři vždy nakonec stojí na straně slabších, jimž chybí ekonomická nebo politická moc a byli dotlačeni do pozice, kdy se nemohou bránit. Jejich hlas bývá občas v médiích slyšet. Klusák s Remundou tak za cenu drobné podpásavosti poskytují těm slabším satisfakci.“¹³⁸ Jak autoři v diskuzním fóru odpovídají: „Při natáčení dokumentu zvažujete, jestli někomu, byť nevědomky neublížíte. Je to slalom mezi společenskou odpovědností a odpovědností vůči těm, kteří se vám svěří.“¹³⁹ Odpovědnost režisérů tedy úzce souvisí i se snahou o nestrannost, Klusák v rozhovoru pro *Tv revue* uvádí: „Náš film není proromská agitka. Ukazuje Romy v některých situacích i v nelichotivém světle. Není to ani protiromská agitka. Divák si musí najít tajemku jako v křížovce.“¹⁴⁰ Téma objektivit je v dokumentární tvorbě mnohdy problemtické. Je zde potřeba zdůraznit, že v případě *Českého žurnálu* jde o autorskou dokumentární tvorbu, která není objektivní a to připomínají i samotní režiséři: „Nehrajeme si na žádnou objektivitu. Na toto se snažíme dávat si pozor. Štvalo by nás skládat filmy účelově a vyzobávat jen to, co by se nám hodilo. Každou ambivalenci vítáme.“¹⁴¹ Lze vidět, že autoři dávají ve filmu slovo obou stranám. Zajímavá scéna je rozhovor s neromskou obyvatelkou Tanvaldu, se kterou se filmaři baví o místní romské problematice. Již ze samotných otázek je zřejmé, že autoři s dotyčnou nesdílí stejný názor, nicméně neútočí na ní a snaží se spíše o polemiku. Když se aktérky zeptají: „Závidíš jim, že nemusí pracovat?“ Odpovídá: „Ne.“ „Tak co ti vlastně vadí?“ doptávají se režiséři a dotyčná hovoří o tom, jak jí vadí, že nepracují, dělají ve městě hluk a nepořádek. Na závěr rozhovoru padne podstatná otázka: „A je něco, co máš na Romech ráda?“ Žena přiznává, že jí imponuje jejich soudržnost. Samotná otázka ilustruje snahu o zamyšlení, o hlubší vhled. Režiséři se snaží touto otázkou motivovat ženu k reflexi jejího postoje. Díky její kladné odpovědi, docházejí k jisté ambivalenci. Autoři dávají prostor a hlas i dalším lidem v obci, snaží se o pojetí co nejširší a nejpestřejší škály sociálních aktérů. V článku *Mladé fronty DNES* autor hodnotí režisérskou schopnost komunikovat a

138 FILA, cit. 123.

139 Chat s režiséry Vitem Klusákem a Filipem Remundou. cit. 130.

140 Klusák cit. dle KUDELOVÁ, Gabriela. Tajemství loňských událostí. *Tv revue*, 2013, s. 6, ISSN 1212-2998.

141 Chat s režiséry Vitem Klusákem a Filipem Remundou. cit. 130.

pracovat se sociálními herci: „*Život a smrt v Tanvaldu* je sondou do myšlení maloměsta i do napjatých romsko-českých vztahů. To je jeho plus. Stejně jako přesvědčivost a spontánnost odpovědí většiny lidí, jichž se filmaři ptají.”¹⁴² Jak již bylo v úvodu zmíněno, jedním z hlavních aktérů v tomto filmu je rodina zastřeleného mladíka, rodina Tatárových. Během jednoho z rozhovorů v této rodině, při kterém byl i sirotek po zastřeleném Ladislavovi, se režiséri mezi sebou nepohodnou. Jak tuto scénu komentuje Zabloudivová: „Vlastní tíseň z městečka rozděleného na dva tábory je z dokumentu znát i díky přiznané nejistotě eskalující až do hádky.”¹⁴³ Pro nastínění situace, ve zkratce popíši. Během rozhovoru přijde řeč na klučinu, který stojí po boku svého dědečka pana Tatára. Během tohoto hovoru Remunda točí velký detail sirotkova obličej. V tento moment Klusák Remundu osloví: „Filipe nezlob se, ale tohle je moc i na mě. Tohle mi připadá, že je za hranicí veškerého vkusu, strkat kameru do obličej sirotkovi.” Následuje scéna, kdy režiséri proti sobě drží kameru a celou situaci si vyřikávají. Remunda: „Hele to víš, že je to celý na hraně a já jsem zpanikařil, protože jsem si samozřejmě uvědomil, jak si mě na to upozornil, že si tou situací nejsem jistý. Bylo mi to celý nepříjemný, otočil jsem kameru do nebe, a tak jsem si meditoval a pak mě začalo štvát, že ty ses vytočenej, tak jsem prostě během toho nespolutracovat. To víš, že by bylo asi dobrý, teď, když jsem si to uvědomil o tom promluvit. Ale říkal jsem si, máme probírat etiku dokumentu? Nebo etiku tohoto našeho natáčení? Natáčíme tady s rodinou, které zabili kluka a když jsme točili pohřeb, tak sis všimnul, že jsem brečel. Je to pro každého emotivní, zvláště pro ně. A zdálo se mi blbý se před nimi hádat, co na to mám říct?” Klusák: „Já tomu rozumím, ale mě to v tu chvíli přišlo, že je to za čarou. Hlavně si to celej tento film říkám, co to jako děláme? Často myslím na to, že tady někdo umřel, ale mě se to vlastně nijak nedotýká. Musím si to každé den znova uvědomit, musím na to pořád myslet. A tady jsem si to najednou uvědomil, když jsem viděl toho kluka.” Ještě chvíli se baví, vzájemně se omluví a film pokračuje. Je to velmi dobrá ukázka toho, jak je dokumentární film eticky problematický. Autoři ve filmu přímo vystupují a participují na dění. Stávají se najednou sami sociálními herci. Jak píše Kabát: „Režiséri zvolili metodu, kdy sami aktivně vstupují před kameru: jedním z momentů, který z filmu utkví nejvíc, je emotivní rozmlůvka tvůrců nad etickými mantinely toho, co právě provádějí.”¹⁴⁴ Remunda tuto scénu reflektuje pro *Romeu*: „Pseudoobjektivitě jsme se tedy bránili i tím, že v tom filmu sami vystupujeme, ať už skrze otázky, nebo jako aktéři. To je třeba situace, ve které se pohádáme a najednou je to chvíli film o etice dokumentaristy.”¹⁴⁵ Tato dialogická sebereflexe je opravdu velmi

142 ŠEBELKA, Jan. Smrt v Tanvaldu? Občas šokuje, občas zadržává. *Mladá fronta DNES*. 2013. s. 2, ISSN 1210-1168.

143 ZABLOUDILOVÁ, T. *Nesmělý hrdina Smetana a strach a hnus v Tanvaldu*. 2013. [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/nesmely-hrdina-smetana-a-strach-a-hnus-v-tanvaldu--1184536>.

144 KABÁT, cit. 22.

145 Rozhovor: *Život a smrt v Tanvaldu očima dokumentaristů Klusáka a Remundy*. cit. 135.

podstatná, jelikož boří stereotypy o dokumentární tvorbě. Moment, kdy filmaři vnášejí do obsahu a dění filmu také svůj názor a pohled na věc, je v českém kontextu stále ještě výjimečný přístup. Divák může pocítit, jaké to pro filmaře je být v dané situaci. Kamil Fila se v rozhovoru pro *Respekt* ptá, zda v případě této scény šlo o zamýšlený koncept. Režiséři vysvětlují, že nekalkulovali dopředu s tím, že by tato scéna ve filmu byla a ani si speciálně nepromýšleli, jak ji pojmu. Jen si dali krátkou pauzu, a pak si to vyříkali, vysvětluje Klusák, který onen výstup považuje za znak upřímnosti.¹⁴⁶ Onen výstup mimo jiné také demonstruje velmi specifický rys tvorby Klusáka a Remundy, kterým je právě fakt, že režiséři jsou dva. To je poměrně neobvyklé a je nutná spolupráce. Pokud se v něčem autoři nemohou shodnout řeší to pravidlem, které vysvětlují následovně: „Máme pravidlo, že točíme i situace, o kterých třeba ten druhý pochybuje, a rozhodujeme se až ve střížně. Tam pak ten materiál musíte znovu přečíst a posoudit vlastním vkusem a svědomím, jestli už třeba někomu zbytečně neubližujete.”¹⁴⁷ Jak dodává Remunda na diskuzním fóru, všechny jejich filmy vznikají v autorském dialogu.¹⁴⁸

3.1.3 SVOBODU PRO SMETANU

Třetím filmem je dokument *Svobodu pro Smetanu*. Příběh se týká Romana Smetany, řidiče autobusu z Olomouce, který svérázně komentoval volební politické plakáty a přikresloval na ně tykadla. Roman Smetana, poměrně plachý muž, který se nebojí vyjádřit svůj názor, za který byl odsouzen k nepodmíněnému trestu. „*Svobodu pro Smetanu* přináší i alternativu vůči tradičnímu mediálnímu pohledu na kauzu, v této souvislosti zejména na osobnost hlavního hrdiny. Smetanovi nejenže nechybí smysl pro humor, odvaha, ale i schopnost přesně a jasně formulovat své postoje,” uvádí Kameník.¹⁴⁹ Na internetových stránkách *Českého žurnálu* je k filmu připsáno: „Film o souboji práva a spravedlnosti. Je svoboda projevu nadřazena poškození cizí věci? Existuje moment, kdy je potřeba se vzepřít společensky uznaným normám? Dokáže řidič autobusu diskutovat s premiérem?”¹⁵⁰ To jsou otázky, které řadě diváků přicházejí na mysl při sledování tohoto filmu. Tento dokument je výjimečný především z toho důvodu, že ilustruje velkou osobní angažovanost režisérů. Opět mohu hovořit o tom, že se režisér stává současně i sociálním hercem. V případě filmu

146 FÍLA, cit. 123.

147 Rozhovor: Život a smrt v Tanvaldu očima dokumentaristů Klusáka a Remundy. cit. 135.

148 Chat s režiséry Vitem Klusákem a Filipem Remundou. cit. 130.

149 KAMENÍK, Miloš. 2013. *Česká dokumentární radost 2012* [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2013/ceska-dokumentarni-radost-2012/>>.

150 *Svobodu pro Smetanu*. 2013. [online]. [citováno 1. 12. 2014]. Dostupné z WWW:

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600003-svobodu-pro-smetanu/>>.

Svobodu pro Smetanu bych ráda blíže představila další rys tvorby Klusáka a Remundy, kterým je osobní angažovanost. Osobní angažovanost má v tomto snímku dva rozměry. První rozměr je osobní angažovanost v podobě zaujetí sociálním hercem. A to do takové míry, kdy se již divák může ptát zda nejde o manipulaci či zkreslení. Během sledování filmu je divákovi zřejmé, že jsou autoři z případu Romana Smetany, na kterém mohou ukázat občanskou aktivitu, boj za svobodu slova, přímo nadšení. Jak uvádí Klusák ve své režijní poznámce, kterou lze číst na webové stránce *Českého žurnálu*: „Četl jsem krátký rozhovor s Romanem Smetanou na idnesu a zaskočilo mě, že Roman vystupoval v odpovědích přirozeně nad věcí. Především mě zaujalo, že uvažoval o obecném rozměru své kauzy, komentoval totiž financování politické reklamy.“¹⁵¹ V jiném rozhovoru pak dodává: „U Smetany, který byl neustále atakován novináři, jsme cítili, že si k němu musíme najít osobnější cestu. Navíc mě zajímal jako člověk. Můj prvotní zájem nebyl ho překecat, aby šel před kameru, ale poznat ho a pochopit. A pokud svolí, tak s ním i natáčet.“¹⁵² Remunda popisuje, kolik přemáhání stálo, aby s nimi Smetana natáčel. Režiséři se s ním sešli bez kamer a povídali si. Ještě po cestě do Prahy jim přišla od Smetany zpráva, že s nimi natáčet nebude. Film pak zachránila náhoda, píše Remunda. Režiséři natáčeli v Praze na odborářské demonstraci a shodou okolností potkali Romana, který se šel nahlásit policistům přímo na ulici.¹⁵³ Oznámil jim, že je celostátně hledaná osoba a režiséři Romana začali natáčet. V průběhu natáčení se však museli intenzivně potýkat s tím, že Smetana nebyl natáčení příliš nakloněn.¹⁵⁴ Jak vysvětluje Klusák: „To je ale typická dokumentární praxe. V tom je právě kouzlo dokumentu, nemůžete nic moc plánovat. Vůbec netušíte, co se stane v dalších minutách.“¹⁵⁵ Ve filmu je scéna, která vhodně ilustruje vztah mezi filmaři a jejich subjektem. Moment, kdy spolu s „jejich kamerami“ doprovází Romana domů a on se zastaví před mostem a ptá se: „Půjдете se mnou ještě?“ Klusák na to: „Hele a proč tě to natáčení tak obtěžuje?“ Smetana: „Já jsem samotář, takovej vlk samotář a nejsem zvyklej na tolik pozornosti. Teďka ještě netuším, co s tím materiálem uděláte.“ Řekne a mírně se pousměje a nadzvedne šibalsky obočí. Klusák se ještě zeptá, zda Roman nechce, aby mu oni, režiséři, něco slíbili. On odmítne. Následuje otázka, proč nechce mít právo autorizace? Odpověď již „zapadne“ v dalším záběru. Tento rozhovor jasně reflektuje vztah režiséra a jejich ústředního sociálního herce, na kterém je celý film postaven. Režiséři umožňují divákovi vidět situaci, kdy spolu se svým subjektem řeší jejich filmařský vztah. Filmaři zařazují do filmu sami sebe, rovinu, která prostřednictvím například této situace dává najevo jejich názor, postoj. Divák si může lehce

151 *Režijní poznámka Víta Klusáka*. 2013. [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2013/ceska-dokumentarni-radost-2012/>>.

152 Klusák cit. dle BLÁHOVÁ, cit. 117.

153 *Režijní poznámka Filipa Remundy*. 2013. [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600003-svobodu-pro-smetanu/6702-filip-remunda/>>.

154 Tamtéž.

155 Klusák cit. dle KUDELOVÁ, cit. 140.

domyslet, jaké otázky režisér řeší. Cítíme, jakoby najednou převaha byla na Smetanově straně. Filmaři chtějí jeho případ natáčet, ale nejsou si stále jistí, zda jim to Roman dovolí. Na druhou stranu mnoho článků a internetových recenzí tento snímek kritizovalo za manipulaci a zkreslení. Nejvýraznější scénou, která působí zdánlivě manipulativně je situace, kdy vidíme Smetanu v maskérně. Je zde Klusákem a Remundou natáčen, jak je maskérkou stylizován k nepoznání. Zabloudilová scénu komentuje: „Smetana jde v dokumentu v přestrojení a s elánem aktivisty do České televize, vnikne do chumlu novinářů obklopujících Petra Nečase a osloví ho.“¹⁵⁶ Divák může mít pocit, že je Smetana manipulován. Mnoho článků tematizuje tuto scénu právě v tom smyslu, že si režiséři vodí svého herce jako loutku. Staněk v rozhovoru pro Reflex v jedné z otázek komentuje: „U filmu *Svobodu pro Smetanu* jsem měl dojem, že jste si slavného tykadlového řidiče tak nějak přisvojili a vodíte ho, jak potřebujete.“¹⁵⁷ Při sledování filmu lze však poměrně snadno vypočítat z mnoha Smetanových reakcí, že není člověkem, který by se nechal manipulovat, a to do takové míry, že by se nechal namaskovat a následně šel v převlečení oslovit tehdejšího premiéra Nečase. V momentě, kdy vidíme, jak Smetana vchází do maskérny a za ním vchází režiséři s kamerami, je zřejmé, že Smetana s tímto krokem souhlasí. Výstižněji komentuje tuto scénu Benediktová: „Klusák a Remunda propašovali Smetanu v paruce jako falešného zvukaře do štábu ODS a jejich snímek mu nejen tímto nepokrytě fandí.“¹⁵⁸ Klusák k této scéně vysvětluje: „Četl jsem už několikrát, že jsme Romana zneužili pro účely filmování a vozili ho jak cirkusového medvěda. Zodpovědně prohlašuji, že jsme ještě snad nikdy netočili s někým tak tvrdohlavým a neovlivnitelným jako je Roman Smetana. S premiérem se chtěl setkat o vlastní vůli. Když to pak nevyšlo, navrhli jsme mu repete druhý den v Praze. Navrhli jsme mu, že ho dostaneme do štábu ODS. V tu chvíli bylo jasné, že ho musíme zamaskovat. Nikdy bych nevěřil, že do toho půjde. Po velkém rozhodování přijal. Roman si byl celou dobu vlastním scénáristou a režisérem a my na něj měli minimální vliv.“¹⁵⁹

Jak jsem psala v úvodu této kapitoly osobní angažovanost má v tomto snímku dva rozměry. Prvním rozměrem byla zaujatost sociálním hercem, kterou jsem ilustrovala především na scéně, kdy režiséři zaujímají roli spolupracovníka a na základě jejich nápadu Smetana v přestrojení hovoří s premiérem. Režiséři se po celou dobu filmu Smetanovou situací aktivně zaobírají a jdou v tom tak daleko, že i na základě jejich iniciativy posouvají děj směrem, kterým by se bez jejich participace neubíral. Druhým rozměrem je jejich přímá aktivní osobní angažovanost. Stávají se opět sociálními aktéry. V tomto případě však bez Romana Smetany, absolutně sami za sebe. Hovořím o počínu autorů v závěru filmu. Podobně tento akt zdůrazňuje Benediktová. Jedná se o tykadla, která za

156 ZABLOUDILOVÁ, cit. 143.

157 STANĚK, Luděk. Dokumentaristé Vít Klusák a Filip Remunda nešetří nikoho. *Reflex*. 2013, s. 5, ISSN 1213-8991.

158 BENEDIKTOVÁ, J. 2013. *Svobodu pro Smetanu – hrdinu naší doby?* [online]. [citováno 1.12. 2014].

Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/217681-svobodu-pro-smetanu-hrdinu-nasi-doby/>>.

159 Režijní poznámka Víta Klusáka, cit. 151.

zvuku Smetanovy *Vltavy* přimalovali na předvolební billboard Tomáše Töpfera, neúspěšného kandidáta do Senátu, který také okomentovali. Ke svému tykadlovému gestu připojili prohlášení.¹⁶⁰ Prohlášení ve zkratce znělo: „Nepovažujeme Romana Smetanu za vandala nebo jinak škodlivé individuum. Měli jsme možnost ho poznat na vlastní oči a naprosto rozumíme jeho potřebě dozdobit nevkusné politické reklamy. Roman prostě a jednoduše nechtěl být pojízdným billboardem s tváří Ivana Langera, jehož prý nejvlivnější mafiáni polistopadové éry v odposleších zmiňují jako svého kámoše ve vládě. Už nechceme jen postávat za kamerou, ale rozhodli jsme se zpoza ní vystoupit a vyjádřit mu podporu. Následovat jeho čin - a to veřejně a s vědomím všech následků.” V režijní poznámce k filmu tento počín vysvětluje Klusák: „V závěrečné scéně filmu s Filipem počmáráme volební billboard Tomáše Töpfera, kandidáta na senátora. Vybrali jsme si právě tenhle, protože nám přišel jako výtečná ukázka vyprázděnosti politické reklamy. Ty, co nám vzkazují, že si v téhle scéně „pražská kavárna hraje na odvážné”, ubezpečují, že jsme byli připraveni následovat Romana ve všech jeho krocích. Do zadní kapsy kalhot jsem si připravil občanku, protože jsem počítal s tím, že budeme předvedeni.”¹⁶¹ „Přišlo nám jako kavárenské povalečství neudělat nic. Jen natočit osamělou figuru, která povlává mezi soudy, a mít z toho bezva film. Přišlo nám fér vystavit se stejnému nebezpečí jako on. Zdůrazňuji, že jsem fakt čekal, že nás seberou.”¹⁶² Remunda dodává: „Byl to náš výraz nesouhlasu s jeho vězněním. Uvědomili jsme si, že nechceme jen přihlížet tomu, jak jej byrokratický aparát vězní a že se za něj chceme veřejně postavit a říct: Je přece jedno, že to natáčíme, my si o tom přece i něco myslíme. Kdyby to podobně neskrytě udělaly stovky lidí, mohlo takové gesto mít větší váhu.”¹⁶³ Film je tedy ukázkou osobní aktivní angažovanosti tvůrců a také toho, jaká může být podoba vztahu režiséra a sociálního herce.

3.2 SHRNUTÍ ANALYTICKÉ ČÁSTI

Cílem mé práce je demonstrovat na cyklu *Český žurnál* schopnost filmového dokumentu působit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění a popsat a interpretovat dokumentární formu Víta Klusáka a Filipa Remundy. Jak jsem vymezila v kapitole "Metodologický nástroj", mým analytickým nástrojem je koncept Billa Nicholse. Na základě participačního modu nyní shrnu výsledky předchozí analýzy tří filmů: *Spríznění přímou volbou*, *Život a smrt v Tanvaldu* a *Svobodu pro Smetanu*. Rysy, které níže uvádím, ilustrují kritický přístup této autorské dvojice.

160 BENEDIKTOVÁ, cit. 158.

161 Režijní poznámka Víta Klusáka, cit. 151.

162 Klusák cit. dle BLÁHOVÁ, cit. 117.

163 Režijní poznámka Filipa Remundy, cit. 153.

V analýze každého filmu jsem ilustrovala vlastnosti tvorby této autorské dvojice, které jsou pro ni specifické. Tyto tři filmy se vzájemně doplňují. Na každém filmu ilustruji jiné vlastnosti. Jsou však i rysy, které najdeme v každém filmu a jsou to současně ty nejcharakterističtější z nich. Společným prvkem jsou témata. V případě tvorby vybraných režisérů se jedná o témata jako jsou společenské kauzy, které poukazují na různé společenské jevy, s nimiž se české prostředí potýká. Jak uvádí Nichols: „Participační mod dokumentární filmové tvorby umožňuje značnou přitažlivost pro širokou škálu námětů, od těch nejosobnějších až po veskrze historické.”¹⁶⁴ Dále je to především participace v podobě přímé interakce. K ní říká Nichols: „Aktér a režisér na sebe reagují, otázky přerůstají do rozhovorů či konverzace, účast přerůstá do vzorců spolupráce či konfrontace. Co se děje před kamerou, se stává charakteristickým znakem interakce mezi filmařem a subjektem.”¹⁶⁵ Tuto základní charakteristiku režiséři Klusák a Remunda jistě splňují, jak bylo ilustrováno na několika příkladech. Dalším výrazným rysem je určitá podoba vztahu režiséra a jeho subjektu neboli sociálního herce. Nichols vysvětluje: „Očekáváme, že to, co se dozvíme, bude záviset na povaze a charakteru setkání filmaře a subjektu. Můžeme vidět a slyšet, jak filmař jedná a reaguje přímo na místě, v téže historické aréně jako subjekty filmu. Režisérovi se nabízí různé možnosti, může působit jako rádce, kritik, tazatel, spolupracovník nebo provokatér.”¹⁶⁶ Zajímavým znakem těchto tří dokumentů je, že v každém z nich se režiséři divákovi prezentují v jiné roli. Ve *Spříznění přímou volbou* jsou režiséři především v roli provokatérů a kritiků. Ve filmu *Život a smrt v Tanvaldu* se naopak odklánějí od konfrontačního postoje a ve většině případů volí roli empatických tazatelů. Film *Svobodu pro Smetanu* je ukázkou toho, kdy jsou tvůrci v roli spolupracovníků a v případě scény, kdy se Smetana setkává s Nečasem, i v roli rádců.

Výrazným rysem pro participační filmy je osobní či situační angažovanost. Angažovanost v rámci participačního modu objasňuje Nichols takto: „Jako diváci vnímáme, že jsme svědky určitého dialogu mezi filmařem a jeho subjektem, který podtrhuje dojem situační angažovanosti, smluvených interakcí a emocemi prosycených setkání”¹⁶⁷. Osobní angažovanost je velmi patrná u všech snímků, nejvýrazněji ji můžeme vidět ve filmu *Svobodu pro Smetanu*, kde režiséři dovedou svou angažovanost takové podoby, kdy vystoupí z role režisérů a participují za sebe jako aktivní občané. V neposlední řadě je třeba zmínit etický aspekt dokumentů Klusáka a Remundy. Nichols zmiňuje: „V mnohých konfrontačních situacích vyvstává otázka, kde se nacházejí hranice etiky?”¹⁶⁸ Dílo těchto tvůrců zajisté protkávají etické otázky. V prvním zmíněném filmu se týkají případné neobjektivity vůči jedné či druhé politické straně, ve filmu o rasismu v českém městě je etika dokumentu zpracována přímo režiséry samotnými v jejich výstupu v podobě vzájemné

164 NICHOLS, cit. 2, s. 202.

165 Tamtéž, s. 197.

166 NICHOLS, cit. 2, s. 201.

167 Tamtéž, s. 203.

168 Tamtéž, s. 199.

konfrontace, ve filmu o Romanu Smetanovi se může neetické jevit zdánlivé manipulování s hlavním sociálním hercem. Lze na tyto příklady nahlížet jako na ukázky Klusákovy a Remundovy metody, která spočívá v tom, že režiséři něco iniciují a na daném příkladu obnaží problém. Mohou tak něco specifického divákovi odhalit či demonstrovat.

Prvky typické pro tvorbu Klusáka a Remundy a jejich participační dokumenty doplním nyní dle jednotlivých děl. V díle *Spříznění přímou volbou* je velmi dobrá ukázka, jak může dokument využívat svého kritického přístupu a to v pokládání otázek, způsobu dotazování. Jak jsem během analýzy uvedla, režiséři v kontextu záběrů a scén, kdy musí využít každé příležitosti, kdy mohou být v rychlosti hovořit s jedním z politiků, pokládají konfrontační otázky, které mohou vést k rozhovoru. Nichols takovýto rozhovor nazývá přepadový rozhovor: „Jedním z kontroverzních typů rozhovorů je takzvaný přepadový rozhovor, který je charakterizován tím, že filmař zaskočí někoho, kdo je nepřipravený k rozhovoru.”¹⁶⁹ V takovém případě mohou být následky různé, v kontextu tohoto filmu je však zmíněný způsob poměrně efektivní. Pokud by filmaři nebyli dostatečně drzí a neústupní, zřejmě by jim žádný z politických aktérů nic neřekl. Nichols dále uvádí: „V některých případech slouží filmař jako výzkumník nebo investigativní reportér. V takových případech se filmařův hlas rodí z přímé, osobní angažovanosti v probíhajících událostech.”¹⁷⁰ Filmaři jako reportéři do jisté míry působí, natáčejí společně s filmovými štáby a natáčejí o tématech, která jsou většinou předmětem zájmu reportérů. Výhodou Klusáka a Remundy tedy je právě ona vyšší osobní nagažovanost, která přispívá k touze pátrat po jednotlivých kauzách podrobněji.

Kritický pohled demonstruje vzájemná reflexe autorů ve filmu *Život a smrt v Tanvaldu*. To je moment, kdy autoři do filmu zařadí rovinu, ve které prezentují svůj úhel pohledu na dané téma. Jak vysvětluje Nichols: „K celkovému vyznění filmu často významně připsívá filmařova přítomnost a pohled na věc. Při sledování participačních dokumentů očekáváme, že budeme přihlížet událostem z žitého světa zobrazeným někým, kdo se druhými zaobírá.”¹⁷¹ Tato scéna úzce souvisí s etickou problematikou v dokumentární tvorbě. Sebereflexe a následná debata, která je zasazena do dění filmu je ukázkou aktivní role režisérů ve filmu. Co je dále podstatným rysem tvorby, díky kterému je na realitu nahlíženo objektivněji a tím pádem i kritičtěji, je široké spektrum sociálních herců. Nichols uvádí, že jasné vyjadřování a emocionální bezprostřednosti lidí, kteří ve filmu hovoří, přispívají k mocné působivosti takovýchto filmových svědectví.¹⁷² Jak jsem ilustrovala v analýze tohoto filmu, režiséři mají snahu v obci Tanvald oslovit různé aktéry s různými názory. Názorová pestrost jistě přispívá k mírnějšímu zkreslení reality.

Ve třetím filmu *Svobodu pro Smetanu* je patrná již zmíněná osobní angažovanost.

169 NICHOLS, cit. 2, s. 199.

170 Tamtéž, s. 204.

171 Tamtéž, s. 198.

172 Tamtéž, s. 208.

Angažovanost je reprezentována v tomto filmu na dvou příkladech. V první řadě se jedná o vliv režiséra na svůj subjekt. Nichols poznamenává: „Participační dokumenty se neobejdou bez propracované etiky a politiky setkávání. Jedna z otázek, která může vyvstat je: „Jak na sebe budou filmař a sociální navzájem herec reagovat?, Dostaví se pocit manipulace?“¹⁷³ Po shlednutí této scény, kdy režiséři vedou Romana Smetanu do maskérny a následně natáčí jeho rozhovor s premiérem Nečasem, se divák jistě může ptát, zda jde o manipulaci či zkreslení. Ve druhém případě šlo o přímou participaci, kdy režiséři vystoupili ze své role a stali se herci ve svém filmu. Tato scéna velmi koresponduje s tím, co píše Nichols: „Participační dokumentární film nám umožňuje pocítit, jaké to pro filmaře je být v dané situaci a jak jeho přítomnost tuto situaci pozměňuje.“¹⁷⁴ Pozměnění děje ze strany filmaře lze zřejmě a výrazně vidět v závěrečné scéně, kdy filmaři uspořádají happening a pomalují předvolební plakát Tomáše Töpfera. Děj filmu je tedy posunut takovým směrem, kdy ve středu zájmu stojí režiséři a prezentují své stanovisko. „Filmař se stává téměř běžným sociálním hercem,“¹⁷⁵ dodává Nichols.

Popis dokumentární formy Víta Klusáka a Filipa Remundy a interpretace jednotlivých příkladů z jejich tvorby, je ukázkou filmového přístupu, který má snahu o kritickou reflexi společenského dění. Režiséři nahlízejí, díky svým postupům a metodám, na realitu kritickým pohledem. Z rozhovorů s režiséry, které během analýzy prezentují, lze vyčíst, že autorský dokumentární film jim dává svobodu tvorby, kterou leckdo může napadnout z důvodu neobjektivity, neetičnosti, manipulace či zkreslení. Autorský dokumentární film však nepředstírá zaujatý pohled, naopak umožňuje otevřeně a subjektivně kritizovat realitu v podobě, v jaké ji reflektují Vít Klusák a Filip Remunda.

173 NICHOLS, cit.2, s. 198.

174 Tamtéž, s. 198.

175 Tamtéž, s. 198.

ZÁVĚR

V úvodu práce, v níž se věnuji autorskému dokumentárnímu filmu, jsem představila a vymezila metodologii, prameny a literaturu. Teoretickou část jsem rozčlenila do tří kapitol. První z nich pojednávala o angažovaném dokumentu, tedy takové dokumentární tvorbě, která si klade za cíl ve filmech kriticky poukazovat na problematická témata. Ve druhé kapitole jsem popisovala etický aspekt dokumentární tvorby, který je, jak jsem ilustrovala na dílech Klusáka a Remundy, mnohdy velmi problematický. Teoretickou část zakončovala kapitola o roli diváka vůči dokumentárnímu filmu, neboť divák je tím, kdo přijímá kriticky prezentovanou realitu. Teoretická východiska z obecného hlediska uvozují následující analýzu. Cílem této práce bylo představit dokumentární formu na základě popsání a interpretace společných děl Víta Klusáka a Filipa Remundy ze seriálového cyklu České televize *Český žurnál*. Smyslem analýzy vybraných autorských dokumentárních filmů bylo demonstrovat schopnost dokumentárního filmu působit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění. V analytické části jsem tedy popisovala a interpretovala příklady dokumentární formy zmíněných režisérů na základě participačního modu, který mi sloužil jako interpretační nástroj. Tři analyzované snímky z cyklu *Český žurnál* jsou participačními dokumentárními filmy, které ilustrují, jak může dokumentární film působit jako nástroj kritického pohledu. Kreativní producent Českého žurnálu Petr Kubica mi na otázku „V čem vidíte tvůrčí přínos režisérů Klusáka a Remundy“ odpověděl: „Jejich síla je v tom, že oni divákovi nepodsouvají žádné ideje, jen chtějí svobodného člověka, jsou proliberální, sociálně citliví, odmítají rasismus, odmítají útok na jedince ze strany státu. Tomu věnují pozornost a zároveň nejednají v zájmu nějaké ideologie. Jejich étosem je silná občanská společnost, která se drží humanistických ideálů.“¹⁷⁶

V souhrnu představím rysy a vlastnosti tvorby Klusáka a Remundy, které jsem v této práci prezentovala. Autoři využívají přímé interakce se svými subjekty a participují tak ve svých filmech. Režiséři vystupují v různých rolích a podobně různý je i jejich vztah k sociálním hercům. Mohou to být role jako rádce, kritik, pozorovatel či spolupracovník. Jejich participace ve filmu má různé podoby a metody. Jednou z takových metod, které napomáhají tomu, že při natáčení autoři kriticky pohlíží na snímanou realitu, je jejich způsob dotazování. Tento způsob souvisí se vztahem, jaký k danému aktérovi režiséři mají. Většinou jednají spontánně a přirozeně a volí tedy metody dle situace a potřeby. Pokud se jedná o aktéra, který je například veřejně činný a odmítá komunikovat, volí autoři i konfrontaci a přepadový rozhovor. Během takovýchto rozhovorů využívají toho, že

176 Z rozhovoru s kreativním producentem Petrem Kubicou (17. 10. 2014)

jsou současně i kameramany. Kamera jim může sloužit jako jistá „zbraň“, před kterou jsou mnozí aktéři „odzbrojeni“. Jsou ale naopak situace, kdy dokáží ustoupit a nenaléhat, být empatičtí a tak si získat se svým subjektem vztah. Participační filmy jsou charakterizovány výraznou osobní angažovaností. Bez této vlastnosti by tvorba Klusáka a Remundy nemohla fungovat. Ze zmíněných filmů je též zřejmé, že jsou tvůrci pohlceni tématem a natáčení je pro ně vášní. K tomuto rysu se přidává také jejich vytrvalost, mnohdy neústupnost a především kreativnost v přístupech. Autoři využívají takové postupy, díky nimž jsou schopni reflektovat i sami sebe. Tímto cyklem také dokazují, že dokáží být reportéry svého druhu. Ovšem s jistou dokumentární nadhodnotou. Úspěšná spolupráce se sociálními herci je podpořena jejich drzostí a jistou empatií.

Ráda bych také zmínila, že tento cyklus je ojedinělým příkladem kreativní autorské dokumentární tvorby v rámci produkce České televize. Jak zmiňuje producent Petr Kubica: „Televize se teprve učí pracovat s autorským dokumentem, k němuž z její strany panuje dlouhodobá nedůvěra. Konzervativní televize chce spíše naplňovat očekávání než překvapovat a vždy jí bude víc vyhovovat design takzvaných formátů než různost autorského dokumentu. K tomu se přidává požadavek jakési objektivity. Ale ta by měla platit pro nezaujaté zpravodajství. V dokumentární tvorbě by televize veřejné služby měla být spíše řečištěm různých pohledů, názorů i idejí včetně subversivních. Český žurnál v mnohém úzkostlivost České televize narušuje, ale zároveň platí, že by mohl být ještě odvážnější.“¹⁷⁷

Tato práce reflektuje konkrétní dílo, konkrétních autorů na základě jednoho vybraného analytickém konceptu. Je zřejmé, že je třeba na výsledky práce nahlížet v tomto metodologickém rámci, který může práci v jistém slova smyslu limitovat. Na druhou stranu mi tento specifický a úzce vymezený přístup umožnil podrobnější interpretaci a následnou ilustraci díla Víta Klusáka a Filipa Remundy, na základě které jsem demonstrovala schopnost dokumentu sloužit jako nástroj kritického pohledu na společenské dění.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

SEZNAM PRAMENŮ

Spříznění přímou volbou

52 min - Česká republika, 2013

Námět, scénář, kamera, režie: Vít Klusák, Filip Remunda. Druhé štáby: Martin Mareček, Lukáš Kokeš, Karel Žalud, Adam Kruliš, Jiří Málek, Petr Stuchlík. Dramaturgie: Jana Hádková, Martin Mareček. Zvuk: Michal Gábor, David Nagy. Střih: Vít Klusák. Ve filmu vystoupili: Věra Čáslavská, David Černý, Jiří Dienstvier, Peter Duhan, Jan Fischer, Daniel Hůlka, Václav Klaus, Josef Kopecký, Filip Renč, Marie Rottrová, Petr Rychlý, Karel Schwarzenberg, Miroslav Šlouf, Miloš Zeman.

Televizní premiéra: 7. 4. 2013.

Svobodu pro Smetanu

52 min - Česká republika, 2013

Námět, scénář, kamera, režie: Vít Klusák, Filip Remunda. Druhý štáb: Adam Blabolil, Lukáš Kokeš. Dramaturgie: Jan Gogola ml., Jana Hádková, Martin Mareček. Zvuk: Michal Gábor, David Nagy. Střih: Vít Klusák. Ve filmu vystoupili: Roman Smetana, Ivan Langer, Petr Nečas, Pavel Blažek, Jiří Dienstbier, Petr Smetana.

Televizní premiéra: 14. 4. 2013.

Život a smrt v Tanvaldu

52 min - Česká republika, 2013

Námět, scénář, kamera, režie: Vít Klusák, Filip Remunda. Dramaturgie: Jan Gogola ml., Jana Hádková, Martin Mareček. Zvuk: Michal Gábor, David Nagy. Střih: Vít Klusák. Ve filmu vystoupili: Rodina Tatárových, Jan Sieber, Miloslav Mikulášek, Josef Průcha, Anna Lišková, Lenka Beldová.

Televizní premiéra: 10. 3. 2013.

BENEDIKTOVÁ, J. 2013. *Svobodu pro Smetanu – hrdinu naší doby?* [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/217681-svobodu-pro-smetanu-hrdinu-nasi-doby/>>.

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Ničemu nevěřit. *Hospodářské noviny*. 2013, s. 5, ISSN 1213-7693.

Chat s režiséry Vítem Klusákem a Filipem Remundou. 2013. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600001-zivot-a-smrt-v-tanvaldu/chat/4087-vit-klusak-a-filip-remunda/>>.

Chat s režiséry Vítem Klusákem a Filipem Remundou. 2013. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600001-zivot-a-smrt-v-tanvaldu/chat/4087-vit-klusak-a-filip-remunda/>>.

FILA, K. 2013. *Co nám na nich vadí?* [online]. [citováno 29. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://respekt.ihned.cz/z-noveho-cisla/c1-59607990-co-nam-na-nich-vadi>>.

KAMENÍK, Miloš. 2013. *Česká dokumentární radost 2012* [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2013/ceska-dokumentarni-radost-2012/>>.

KUBÍKOVÁ, Blanka. Nenechat diváky v klidu. *Týdeník Květy*. 2013, s. 11, ISSN 0862-898X.

KUDELOVÁ, Gabriela. Aféry, které hýbaly republikou. *Týdeník Televize*, 2013, s. 23, ISSN 1211-7625.

KUDELOVÁ, Gabriela. Tajemství loňských událostí. *Tv revue*, 2013, s. 6, ISSN 1212-2998.

Režijní poznámka Filipa Remundy. 2013. [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600003-svobodu-pro-smetanu/6702-filip-remunda/>>.

Režijní poznámka Víta Klusáka. 2013. [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2013/ceska-dokumentarni-radost-2012/>>.

Rozhovor: Život a smrt v Tanvaldu očima dokumentaristů Klusáka a Remundy. 2013. [online]. [citováno 1.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.romea.cz/cz/romano-vodi/zivot-a-smrt-v-tanvaldu-ocima-dokumentaristu-klusaka-a-remundy>>.

Rozhovor s kreativním producentem Petrem Kubicou (17. 10. 2014)

STANĚK, Luděk. *Dokumentaristé Vít Klusák a Filip Remunda nešetří nikoho. Reflex*. 2013, s. 5, ISSN 1213-8991.

STEJSKAL, T. 2013. *Točit plakát je nuda, říkají tvůrci Českého žurnálu*. [online]. [citováno 29. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://magazin.aktualne.cz/televize/tocit-plakat-je-nuda-rikaji-tvurci-ceskeho-zurnalu/r~i:article:776316/>>.

Svobodu pro Smetanu. 2013. [online]. [citováno 1. 12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600003-svobodu-pro-smetanu/>>.

ŠEBELKA, Jan. *Smrt v Tanvaldu? Občas šokuje, občas zadržává. Mladá fronta DNES*. 2013. s. 2, ISSN 1210-1168.

ZABLOUDILOVÁ, T. *Nesmělý hrdina Smetana a strach a hnus v Tanvaldu*. 2013. [online]. [citováno 1. 12. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/nesmely-hrdina-smetana-a-strach-a-hnus-v-tanvaldu--1184536>.

SEZNAM LITERATURY

AUFDERHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2007, s. 56, ISBN 978-0-19-518270-5.

CASSETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945 – 1990*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2008, s. 124, ISBN 978-80-7331-143-8.

CORNER, J. *Documenting the political: some issues. Studies in Documentary Film* 3, 2009, č. 2, s. 113, ISSN 1750-3280.

HANZLÍK, Jan, Nejdůležitější je identifikovat jádro diváků: Rozhovor s Finolou Kerriganovou.

Illuminace 25, 2013, č. 2, s. 81, ISSN 0862-397X .

KABÁT, Marcel. ČT aktivuje „dokumentární zásahovou jednotku“. *Lidové noviny*, 2013, s. 5.

KREČMEROVÁ, Gabriela. *Dokumentární film, etika a manipulace – empirické poznámky na základě dokumentu Terapie loutkou*. Bakalářská práce, Fakulta sociálních studií Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

LINTON, James. The Moral Dimension In Documentary. *Journal of the University Film Association*, 1976, s. 17-22.

NICHOLS, Bill. Dokumentární mody reprezentace. *Revue pro dokumentární film*. 2008, č. 4, s. 127, ISBN 978-80-87150-04-7.

NICHOLS, Bill. The Voice of Documentary, *Film Quarterly* 36, 2013, č. 3, s. 17, ISSN 0015-1386.

NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*, 1. vyd., Praha: AMU, 2010, s. 9, ISBN 978-80-7331-181-0.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze, MDFD Jihlava, 2004, s. 235, ISBN 80-7331-023-6.

ROTHMAN, William. *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York Sunny Press, 2009. s. 126, ISBN 978-1-4384-2501-6.

ROSENTHAL, Alan, CORNER, John: *New Challenges for Documentary*. Manchester University Press, 2005. s. 35 - 36. ISBN 978 0 7190 6899 7.

SMAILL, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. 1. vyd. New York PALGRAVE MACMILLAN, 2010, s. 117, ISBN 978-0-230-23751-3.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Anketa / Jak si stojí současný český dokument? [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3042>>.

AUST, Ondřej. 2013. *Od 10. března na ČT2 pětidílný Český žurnál, od autorů Českého snu.* [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.mediar.cz/od-3-brezna-na-ct2-petidilny-cesky-zurnal-od-atoru-ceskeho-snu/>>.

BERSHEN, W. *A Question of Ethics: The Relationship between Filmmaker and Subject.* [online]. [citováno 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.documentary.org/feature/question-ethics-relationship-between-filmmaker-and-subject>>.

BOHÁČKOVÁ, K. 2014. *Měníme svět? Téma třetí festivalové ankety: Angažovanost českého dokumentu.* [online]. [citováno 24. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/menime-svet>>.

GOGOLA, J. 2001. *Smrt dokumentárnímu dílu!* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/teoreticka-diplomova-prace-jana-gogoly/>>.

JABLONSKÁ, L. 2014. *Anketa / Jak si stojí současný český dokument?* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=3042>>.

JIRSA, T. 2007. *Každý divák necht' si udělá vlastní teorii* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/tp-clanky/kazdy-divak-necht-si-udela-vlastni-teorii>>.

KAMENÍK, Miloš. 2013. *Česká dokumentární radost 2012* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2013/ceska-dokumentarni-radost-2012/>>.

KLUSÁK, V., TŘEŠTÍKOVÁ, H. 2014. *Politický duel, Vít Klusák a Helena Třeštková na téma českého politického filmu* [online]. [citováno 23. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/duel-politicky-duel>>.

KUBICA, P. 2012. *Dokumentární film a román: Esej Petra Kubici o esenci, pravdivosti, sdělení a současném českém dokumentu* [online]. [citováno 23. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-film-a-roman>>.

MOTAL, J. *Hlas dokumentu*. 2011. [online]. [citováno 30. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2011/1/hlas-dokumentu>>.

Rozmanitost dokumentu, různé podoby dokumentárního diváctví. 2013. [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.dokrevue.cz/clanky/anketa-mezi-ceskymi-dokumentaristy_1>.

SCHMARZ, V. 2014. *Měníme svět? Téma třetí festivalové ankety: Angažovanost českého dokumentu*. [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/menime-svet>>.

SLOVÁKOVÁ, A. *Dokumentární inscenování: Paradoxy časovosti a identity*. [online]. [citováno 21. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.dokrevue.cz/clanky/dokumentarni-inscenovani-paradoxy-casovosti-a-identity>>.

SPÁČILOVÁ, M. 2013. *Český žurnál Remundy a Klusáka bere do rukou kameru a spreje* [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://kultura.idnes.cz/remunda-a-klusak-a-jejich-cesky-zurnal-nejen-o-smetanovi-pju-/televize.aspx>>

STEJSKAL, T. 2013. *Český žurnál se vydává do zákulisí prezidentské volby*. [online]. [citováno 29. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://magazin.aktualne.cz/kultura/cesky-zurnal-se-vydava-do-zakulisi-prezidentske-volby/r~i:article:776232/>>.

SURMANOVÁ, K. 2007. *Po stopách dokumentárního filmu*. [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2007/po-stopach-dokumentarniho-filmu/>>.

Svobodu pro Smetanu. [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://jedensvet.cz/2013/filmy-a-z/23240-svobodu-pro-smetanu>>.

TESAŘ, A., STEJSKAL, T. 2014. *Generace nedůvěry* [online]. [citováno 25. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2014/21/generace-neduvery>>.

VACHEK, K. *Pseudomodlitba o rozdvojení mysli* [online]. [citováno 22. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.famu.cz/katedry-a-pracoviste/katedra-dokumentarni-tvorby-kdt/materialy-k-vyuce/profesor-ska-prednaska-karla-vachka/>>.

ZÁZVORKA, J., *ČT uvede Český žurnál, sérii dokumentů o událostech roku 2012*. 2013. [online]. [citováno 20. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <http://mediamania.tyden.cz/rubriky/televize-radio/ct-uvede-cesky-zurnal-serii-dokumentu-o-udalostech-roku-2012_261443.html>.