

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Principy mystifikace v produkci společnosti Hypermarket film,
především pak ve filmech *Český sen*, *Svět podle Daliborka* a *V síti***

Jan Filipi

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Principy mystifikace v produkci společnosti Hypermarket film, především pak ve filmech Český sen, Svět podle Daliborka a V síti* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval Mgr. Petru Bilíkovi, Ph.D. za jeho cenné rady, podnětné komentáře, trpělivost a ochotnou spolupráci při vedení mé bakalářské práce.

Abstrakt

Tato práce se zabývá otázkou, jakým způsobem lze v dokumentární tvorbě do dramaturgického konceptu díla záměrně zakomponovat principy mystifikace, a jak se je následně daří filmařsky uchopit. Mystifikace zde není vnímána pouze jako manipulující, či zavádějící postup, ale jako sdružující princip, který zasahuje do celého procesu vzniku filmu. Režisérům se na základě těchto postupů otevírají nové možnosti, pomocí kterých mohou upozornit na vnímanou sociální problematiku. Vybrané dokumentární filmy *Český sen*, *Svět podle Daliborka* a *V síti* z produkce společnosti *HYPERMARKET FILM* jsou poté rozebrány jak z hlediska sledované mystifikace, tak z hlediska vztahů mezi tvůrci filmu a sociálními herci, popřípadě mezi tvůrci filmu a diváky.

Abstract

This study deals with the question of how the principles of mystification can be intentionally incorporated into the dramaturgical concept of documentary production, and how they are grasped in a cinematic manner. Mystification is not only perceived as a manipulative or misleading procedure, but as an associative principle that intervenes in the whole process of film creation. Based on these procedures, new opportunities open up for directors to draw attention to perceived social issues. Selected documentaries *Český sen*, *Svět podle Daliborka* and *V síti* produced by *HYPERMARKET FILM* are then analyzed both in terms of the mystification pursued and in terms of relations between filmmakers and social actors, or between filmmakers and viewers.

Klíčová slova

mystifikace, skutečnost, autentičnost, dokumentární film, problematika, poznání, důkaz

Keywords

mystification, reality, authenticity, documentary film, problematics, recognition, evidence

OBSAH

<i>Úvod</i>	6
<i>Dokumentární film</i>	11
jako nástroj poznání	11
jako důkaz.....	15
z hlediska přístupu	17
<i>Proces Mystifikace</i>	19
jako teoretický koncept	19
z hlediska estetiky.....	20
jako prostředek k vyjádření.....	22
<i>Mystifikace v dokumentárním filmu</i>	26
Český sen (2004, Vít Klusák, Filip Remunda).....	26
Svět podle Daliborka (2017, Vít Klusák).....	31
V síti (2020, Barbora Chalupová, Vít Klusák)	35
<i>Závěr</i>	38
<i>Zdroje</i>	40
Seznam Literatury	40
Seznam citovaných filmů a televizních pořadů	41
Internetové zdroje	42

Úvod

Zatímco při představeních žižkovského divadla Jára Cimrmana berou diváci informační hodnotu dramatických textů spíše s velkou nadsázkou, mnozí američtí posluchači rozhlasové adaptace *Válka světů*¹, o kterou se 30. října roku 1938 (tedy navíc v den, kdy se ve spojených státech a dalších zemích slaví svátek Halloweenu) postaral britský režisér Orson Welles, naopak věrně zpracovaným textům uvěřili. Samozřejmě se můžeme odkazovat na různé faktory, které ovlivňují naše vnímání daného díla. Režisér kultovního *Občana Kanea* totiž stylizoval inscenaci do formy zpravodajské reportáže. I přes opakované upozornění na začátku rozhlasové hry, že se jedná pouze o dramatizaci známého románu, tedy ohromný počet posluchačů naléhavosti situace podlehl. Ať už v tom byl nebo nebyl záměr určitým způsobem oklamat lidi sedící u svých rozhlasových přijímačů, jednalo se o jistou formu *mystifikace*.

Na principy mystifikace narazíme v mnoha uměleckých dílech, literárních textech, divadelních představeních, ale i filmových snímcích. Jakmile se jedná o film založený na fiktivní události, divák se nad mystifikací příliš nepozastavuje, ostatně fikce jako taková je na zkruslené, nebo zcela upravené skutečnosti postavena. U dokumentární tvorby je to ale právě naopak. Známou a zároveň jednoduchou definicí popsal toto odvětví filmu režisér *John Grierson* následovně: „*Dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se skutečně stalo.*“² *Bill Nichols* ve své knize *Úvod do dokumentárního filmu* Griersonovo pojetí dokumentu ještě rozvádí: „*Dokumentární filmy hovoří o skutečných situacích či událostech a cití známá fakta: neuvádějí fakta nová, neověřená. Mluví o žitém světě spíše přímo než alegoricky.*“³

Obě definice zřejmým způsobem vycházejí z jednoho slova, a tím je skutečnost. Tu ale ze své podstaty nelze znázornit v tak dokonalé formě, v jaké ji prožíváme. „*Jistě, filmové umění dosáhlo a dosahuje nejhlubších pravd v hraných filmech: pravdivé vztahy mezi milenci nebo přáteli, pravdy pocitů a vášní (...) existuje však pravda, které hraný film nemůže dosáhnout, totiž autentičnost prožívané skutečnosti.*“⁴ Bavíme-li se o filmu, uvažujeme pouze o formě

¹ Známý román Herberta George Wellse, který je mnohými literárními badateli společně s Julesem Vernem brán za otce vědeckofantastické literatury, zpracoval jeho skoro jmenovec Orson Welles v pořadu, který byl každonedělní večerní stálíci na stanici CBS. V rámci této série Welles přetvářel do rozhlasové podoby známá literární díla, jako například *Dracula*, *Sherlock Holmes* nebo *Hrabě monte Cristo*. Ten večer poslouchalo „reportáž“ o mimozemské invazi údajně šest milionů posluchačů, z nichž jeden milion bylo značně vyděšeno. Někteří vyběhali na ulici, kolem měst se tvořily dopravní zácpy, přetížily se telefonní linky a na některých místech New Yorku dokonce vypadla elektřina, což nepřehlednost situace pouze umocnilo.
Dostupné z: <https://www.slavne-dny.cz/episode/10013913/den-kdy-ameriku-vydesila-valka-svetu-30-rijen-1938>

² NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 27

³ Tamtéž, s. 27

⁴ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. str. 114

záznamu skutečnosti, o obraze, který reprezentuje, nikoli o skutečnosti ve své nejčistší podstatě. „Vazba mezi dokumentárním filmem a žitým světem je hluboká a opravdová. Dokument dodává sdílené paměti a společenským dějinám nový rozměr. Světem se zabývá tak, že jej reprezentuje, a to třemi různými způsoby. Za první, dokumenty zobrazují, či popisují svět, který nám je blízký, který známe. (...) Za druhé, dokumentární filmy rovněž hájí a reprezentují zájmy druhých. (...) Za třetí, dokument může reprezentovat svět tímž způsobem, jako právník zastupuje zájmy svého klienta: argumentuje na základě specifické interpretace předkládaných důkazů.“⁵

Z filozofického hlediska zde uplatním základní myšlenku platónské teorie „imitace imitace“. V té totiž antický filozof popisuje fakt, že žádná literatura (v dnešní době lze pravděpodobně zaměnit za jakékoliv jiné médium – v našem případě tedy film) nemůže být nikdy padělána, protože není co padělat. Neexistuje nic jako „originál“, literatura (film) je jen nápodobou skutečnosti, jejím nedokonalým padělkem. A jakmile je následně padělán i tento padělek, v tom případě mluvíme o imitaci imitace.⁶

Je třeba konstatovat, že by divák musel znát celý proces natáčení filmu do nejmenšího detailu, aby s jistotou řekl, zda došlo či nedošlo k sebemenšímu zkreslení jakékoliv reálné situace. Vždyť už jen „pouhá“ barevná korekce může změnit naše vnímání daného obrazu. Na druhou stranu, pomineme-li v tuto chvíli význam „přímé manipulace“⁷, jako záměrného jednání prostřednictvím moci proti bezmocnému, i tento jev může zafungovat, jako nástroj k procitnutí, nebo poznání. Felix Borecký přirovnává jistou formu manipulace k formě vyhnání zlého zlým. „Podobně jako homeopatická léčba využívá k odstranění nemoci látky, které nemoc způsobují, nebo jako aristotelská koncepce katharsis, jež pomocí strachu a soucitu nastoluje očistu, zapojuje mystifikace manipulaci, aby nás jejím prostřednictvím odpoutala od ní samé a upozornila na její moc. Odstup, který zážitek mystifikace vyvolá, může, podobně jako odstup filozofické reflexe, vést člověka k větší svobodě. Navozením mystifikační manipulace (která má výhradně estetický cíl, a není proto opravdovou manipulací) dochází v člověku k otřesu zažitých stereotypů a očekávání. Zavdá-li takový otřes popud k jejich reflexi, je mystifikace – možná

⁵ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSF, 2010, s. 60-61

⁶ POŘÍZKOVÁ, Lenka. Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého. s. 13

⁷ Rozdělení manipulace podle Jeronýma Klimeše, Dostupné z: <http://klimes.mysteria.cz/clanky/psychologie/mystifikace.htm>

dnes více, než kdy dříve – důležitá.“⁸ Jean Rouch definuje problematiku, ač jednodušším, tak velice obdobným způsobem: „*Nejlepším prostředkem, jak dospět k pravdě, je zase lhát.*“⁹

Zároveň je třeba si uvědomit, že i přes ohromné pole východisek, prostřednictvím jakých je možné skutečnost zobrazit, v tomto směru existují pevné hranice, které by dokumentarista neměl překročit. „*Dokument, který překrucuje fakta, pozměňuje realitu nebo si vymýšlí důkazy, riskuje svůj status dokumentárního filmu.*“¹⁰ Jako příklad nám poslouží propagandistické filmy, které za účelem zmanipulování diváka záměrně překrucovaly informace a šířily tak své vymezené ideologie.

V této bakalářské práci se budu zabývat snímky, které záměrně využívají principů mystifikace, ne však proto, aby lhaly, nýbrž proto, aby pomocí nich upozornili na problematiku v naší společnosti. Mystifikace zde není viděna jen jako forma zavádějícího či nepravdivého vyjádření, ale jako sdružující dramaturgický princip, jenž zasahuje do celého procesu života filmu od developmentu až po distribuci a PR strategii. Ve všech těchto fázích je rozehráván princip interaktivní hry se sledovanými subjekty, recipienty, médii i institucemi. Tato „hra“ je zároveň implicitní součástí aktivistické a angažované povahy díla a součástí jeho filozofické konstrukce.

Práce se skládá ze dvou hlavních částí. V první části se budu zabývat převážně teoretickou otázkou dokumentárního filmu – jakým způsobem jej můžeme jako diváci vnímat, v čem se dokumentární kinematografie liší od fikční tvorby, čím obohacuje filmovou krajinu a také jak lze na dokumenty nahlížet z hlediska režijního přístupu. V podkapitole „Dokumentární film – jako nástroj poznání“ na příkladu historicky prvotních snímků, které jsou často označovány za průkopníky této filmové kategorie (Odchod dělníků z továrny, Nanuk, člověk primitivní), nahlédnu převážně pomocí studie Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*, ale také Guye Gauthiera *Dokumentární film – jiná kinematografie* na film jako záznam skutečnosti, skrze který je divákovi umožněno poznávat a bádát.¹¹ Obě využití knihy bychom mohli označit za základní učebnice dokumentárního filmu, které nahlíží na toto odvětví kinematografie od základní podstaty, přes vztah s tvůrcem a divákem, až po různé funkce, hodnoty a kategorizace. Stejná studie Billa Nicholse mi poslouží jako odborný podklad i v následujících dvou podkapitolách, kdy v případě podkapitoly pojmenované „Dokumentární

⁸BORECKÝ, Felix. Mystifikace a estetika. Příspěvek k Mukařovského strukturální estetice. BORECKÝ, Felix, FIŠEROVÁ, Michaela, ŠVANTNER, Martin, VÁŠA, Ondřej. Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů. Praha: Togga, 2011, s. 135-194

⁹ ROUCH, Jean. Pravdivé a lživé. Do: revue pro dokumentární film, Jihlava: JSAF, 2004, s. 141

¹⁰ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 28

¹¹ Tamtéž, s. 60-61

film – z hlediska přístupu“ vymezím rozdělení dokumentárních modů, které budu následně v analytické části aplikovat na vybrané snímky. V podkapitole „Dokumentární film – jako důkaz“ ještě pomocí studie Carla Plantingy (*Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*) blíže nahlédnu na dokumentární film z hlediska důkaznosti, přičemž vymezím dvě odlišné kategorizace, kterými lze k dokumentu přistoupit. Carl Plantinga se v první kapitole této knihy zabývá podstatou obrazu v dokumentárním filmu a na základě pojmů *ikona* a *index* argumentuje důležitost nejmenší filmové jednotky (fotografie) v kontextu s jejím vlivem na výsledný obraz filmu.

V té samé části zároveň z teoretického hlediska přiblížím proces mystifikace. Pro tuto kapitolu bude stěžejní studie Jana Mukařovského *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, která se právě problematice mystifikace věnuje, a to ve vztahu s estetikou a uměním. Stejně tak důležitá je poté studie Felixe Boreckého *Mystifikace a estetika*, která je kritickým příspěvkem právě k Mukařovského strukturální estetice. Zároveň se zde Felix Borecký zaobírá přímo jedním z vybraných filmů (*Český sen*) a uvádí jej právě jako příklad uměleckého díla, jehož základní dramaturgický koncept stojí na mystifikačních principech. V této kapitole neopomenu ani disertační práci Lenky Pořízkové *Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století*, ve které autorka mimo jiné právě ze zmíněných teoretiků vychází a zabývá se komparací zmíněných studií. Závěrem této kapitoly zmíním několik příkladů konkrétních děl, jejichž tvůrci využívají mystifikační principy jako nástroj k dosažení uměleckých, či sociálních hodnot.

Ve druhé části bakalářské práce analyticky rozeberu vybrané snímky z produkce filmové společnosti *HYPERMARKET FILM*, kterými jsou *Český sen*, *Svět podle Daliborka* a *V síti*. Cílem této práce je analyzovat postupy, na základě kterých divák přestane vnímat tyto snímky jistým kritickým nadhledem, ale naopak jako autentický záznam skutečnosti a s ní spojené sledované problematiky. K těmto postupům dojdou pomocí úvahy nad významem mystifikačních principů jako záměrného dramaturgického konceptu. Vymezím, jakým způsobem je v jednotlivých filmech mystifikace filmařsky uchopena, na jaký problém se v kontextu filmu podařilo filmařům upozornit a také jakým způsobem na ni následně diváci a samotní respondenti reagují. I v tomto případě využiji zmíněné literatury Billa Nicholse, když mimo zkoumání mystifikace k jednotlivým filmům přiřadím příslušné dokumentární mody, pomocí kterých argumentují vztahy mezi tvůrci a sociálními herci, popřípadě mezi tvůrci a diváky. U analýzy filmu *Český sen* poté cituji ještě Felixe Boreckého, který se, jak jsem již zmínil, tímto filmem zabývá ve své studii *Mystifikace a estetika*.

Literatura, ze které v této práci vycházím, samozřejmě není jedinou, která se těmto tématům věnuje. Ať už se jedná o odborné práce zkoumající dokumentární film, nebo studie snímající principy mystifikace v kontextu českého, či světového umění, oba obory mají svoji rozsáhlou vědeckou tradici, ať už u nás, tak i ve světě. Z českého prostředí jistě můžeme zmínit sborník *Historické fikce a mystifikace v české kultuře 19. století* (Kateřina Piorecká, Martin Hrdina), který mapuje tradici mystifikace na našem území, zamýšlí se nad aspekty mystifikačního chování i vznikem historických fikcí ve vymezeném období. Stejně tak je třeba zmínit *Vladimíra Boreckého*, který se ve svých knihách (*Teorie komiky, Zrcadlo obzvláštního, Odvrácená tvář humoru,...*) těmto principům také věnuje. V tomto případě však právě v kontextu se záměrnou ironičností, nebo dokonce absurditou, což se ani jednoho z vybraných filmů tematicky příliš netýká. Konkrétně filmem *Český sen* se poté v článku *Everybody will be happy* v časopise *Film a doba* zabývá Jaromír Blažejovský. Jedná se ale spíše o recenzi, než o vědecký článek, který by byl zaměřen přímo na principy mystifikace, a z toho důvodu jej v obsahu práce nezmiňuji. Film a doba není samozřejmě jediným českým reflektujícím časopisem, za zmínku jistě stojí také například časopis *Dokrevue*, který se soustředí výhradně na dokumentární tvorbu. Konkrétně česká dokumentární tvorba je zmapována také v knize *Generace Jihlava*, prostřednictvím které filmoví publicisté reflektují tvorbu českých dokumentaristů z přelomu druhého tisíciletí (včetně filmů Víta Klusáka a Filipa Remundy).

Ze světového kontextu lze jistě zmínit knihu *Literární mystifikace* autorky *Melissy Katsoulisové*, která se zde věnuje slavným mystifikacím ze světa literatury. Z této knihy v mé práci nevyházím z toho důvodu, protože jsem mezi příklady v podkapitole „Mystifikace – jako prostředek vyjádření“ cíleně uvedl události dobově odpovídající vzniku vybraných filmů, přičemž v této knize, podobně jako ve zmíněném českém sborníku, jsou rozebírány spíše události starší. V knize *Realita/Fikce – říše klamu* se spisovatel *Francoise Josta* zabývá zase převážně problematikou krize reprezentace televizního obrazu. Faktuální tvorbou se dále teoreticky zabývají autoři jako *Michael Renov, Jeremy Butler, John Corner, Noël Carroll* a mnozí další, kteří začali po devadesátých letech formovat své úvahy – často o povaze pravdy v dokumentu. Pro svou práci jsem vybral pouze některé z nich, protože kdybych měl různorodost jejich studií spojit v jeden komplexně vypovídající obraz, rozsah této práci by k tomu jistě nestačil.

Dokumentární film

V úvodní části práce jsem vymezil převážně významovou složku dokumentárního filmu. Popsal jsem vazby, které jej spojují se svou předlohou – tedy skutečností, a prostřednictvím obecného pohledu na tuto problematiku způsoby, kterými je třeba nahlížet na úzkou hranici mezi zpracovaným záznamem skutečnosti a její fiktivně zkreslenou formou. V následujících odstavcích se zaměřím na tento pojem z hlediska významových funkcí, které nám dokumentární film přináší. V kontextu s historicky prvními snímky spojovanými s tímto filmovým odvětvím budu argumentovat jistou poznávací funkcí dokumentu a následně pomocí vybrané studie Carla Plantingy rozliším přístupy, které nám umožňují vnímat dokumentární film jako důkaz. V závěru této kapitoly na základě knihy *Úvod do dokumentárního filmu* filmového teoretika Billa Nicholse uvedu rozdělení dokumentárního filmu do několika modů, které následně v analytické části této práce aplikuji na vybrané snímky.

jako nástroj poznání

Vzpomeneme-li na rané počátky kinematografie, již první filmy bychom dnes mohli svým způsobem označit za dokumentární tvorbu. Zatímco George Méliés si zakládal na fikčním příběhu a jeho fantaskním zpracování, bratři Lumièreové od samotného sestavení kinematografu do pohyblivého obrazu přenášeli právě příběhy lidí z běžného života. Například jeden z prvních filmů – *Odchod Dělníků z Továrny* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895, Louise Lumière) zobrazuje tovární dělníky, kteří při pauze opouští své pracoviště. I když zde sledujeme spíše chování davu, nikoliv vlastnosti samotných jednotlivců, z filmu je zřejmé, že se opravdu jedná o autentickou situaci. Divák tedy prostřednictvím filmu dostává možnost nahlédnout do žitého světa sledovaných dělníků. Ačkoliv bychom mohli polemizovat o možných prvcích inscenace (z jakého důvodu se například odchod opakuje, nebo proč jsou dámy ve videu v továrně nastrojené do společenských oděvů), ve filmu vystupují dělníci tak, jak se ve skutečnosti chovají, a aniž by museli vstupovat do jisté fiktivní role (v tomto případě se například objevují v naprosto nové situaci – před „kamerou“ – což jistě v mnohých dělnících vyvolalo autentické reakce). Film tedy vznikl z důvodu zachycení jisté události, situace, či chvíle. Zároveň byl určen právě pro lidi, kteří se na něj budou dívat, což mělo za následek velký zájem sledovat příběhy ostatních lidí, svých přátel, nebo snad při nejlepším – vidět na plátně sebe sama.

„*Ukazujeme-li sami sebe v běžném životě, volíme různé prostředky, jimiž vyjadřujeme svou osobnost, povahu či určité vlastnosti, a nemusíme je potlačovat, abychom ztvárnili nějakou roli. Nejde o to, jak ztvárnit příběh fiktivních postav, ale o to, jak se vyvíjíme jakožto skutečné lidské bytosti.*“¹² Dokumentární filmy nám vypráví příběhy lidí, kteří zobrazují sami sebe. Představují svou osobnost, svou roli, své místo ve společnosti tak, jak ho sami vnímají. Zároveň nás tak zvou do prostoru, díky němuž máme možnost je zblízka poznat a často také hodnotit.¹³ Stejně jako se v psychologii používá termín „osobnost“ pro označení každého z nás, nikoliv pouze slavných, nebo vlivných jedinců, tak i v dokumentárním filmu můžeme označit každého sociálního herce jako osobnost. Hlavní podstatou dokumentárního filmu je poté přenést životní příběhy oněch osobností na plátno, aniž by byly pozměněny jejich základní rysy a vlastnosti. Když tedy následně potkáme herce v reálném životě, jeho vlastnosti by měli být totožné s těmi, které byly vyobrazeny ve filmu, a které jsme tak měli možnost prostřednictvím onoho filmu poznat.

Když ale vezmeme v potaz jistou „iluzivnost“ skutečnosti, o které jsem psal v úvodu – tedy fakt, že je do filmu přenesen pouze reprezentující obraz, nikoliv skutečnost jako taková, divák je proto i v případě procesu poznávání nucen přistupovat k daným problematikám, tématům a také vystupujícím postavám jako osoba samostatně uvažující, která je schopna vyvodit vlastní analytické závěry. Prostřednictvím subjektivního pohledu na daný snímek se totiž často automaticky vyhýbáme jistým predikcím, které mohou pramenit z naší zažité *divácké zkušenosti*. Každý, kdo totiž alespoň příležitostně sleduje filmy, v sobě takovou zkušenost pěstuje. Tento proces může být vědomý i nevědomý, ale děje se ve všech případech. Divácká zkušenost je nástroj, s kterým lze samozřejmě pracovat převážně jako s pomocnou silou. Díky ní můžeme totiž porovnávat různé snímky, analyzovat jejich vztahy, aplikovat na ně jisté teoretické koncepce, a zároveň si automaticky rozšiřujeme naše osobní znalosti. Ve spojitosti s dokumentárním filmem je však třeba využívat tuto vlastnost poněkud citlivěji, než ve vztahu s fikční tvorbou. Následně vysvětlím: v rámci fiktivního příběhu si totiž vytváříme určitý vztah k postavě, aniž bychom si souběžně vytvářeli identicky silný vztah k herci, který ve filmu postavu ztvárňuje. Samozřejmě, jedna složka může být ovlivněna druhou a naopak, jedná-li se tedy o zápornou postavu, ke které si jako divák vytvoříme silně negativní vztah, může být tento pohled přenesen také na osobu herce, se kterým si podvědomě vlastnosti postavy spojíme. Zároveň však stále víme, že zde herec pouze ztvárňuje charakteristické rysy

¹² NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 29

¹³ Tamtéž, s. 37

přímo napsané pro postavu a po celou dobu jedná podle předepsaného scénáře, nikoliv podle vlastní úvahy. V dokumentárním filmu ale postava a sociální herec znamená jedno a to samé – tedy herec zde vystupuje sám za sebe a je veden vlastním uvažováním.¹⁴ My si následně vytváříme vztah souběžně k oné postavě, stejně jako k sociálnímu herci a jeho osobě. A právě proto je zde třeba vlastní iniciativy diváka, aby zkoumal okolnosti, vnímal detaily, a přistupoval tímto způsobem k herci jako ke skutečnému člověku, majícímu právo na své názory a postoje.

Zároveň ale může na základě natáčecího procesu docházet k jistému ovlivnění úsudků sociálního herce, ke kterým by v identické chvíli nemuselo bez přítomnosti kamery dojít.¹⁵ „*Jakmile se člověk ocitne před kamerou a vstoupí do interakce s filmovým tvůrcem, sebe prezentace se plně rozvine. Není to totéž jako držet se předurčené role. Jinými slovy, člověk se neprezentuje stejně kamarádovi v kavárně, lékaři v nemocnici, doma svému dítěti či filmaři při rozhovoru. Lidé se rovněž mění s tím, jak interakce probíhá; upravují své chování podle vývoje situace. Přátelskost vede k přátelskému vystupování, sarkastická poznámka může naopak vybudnout k obezřetnosti. Očekáváme, že sociální herci v dokumentárních filmech budou vystupovat právě takto, že nebudou hrát postavu stvořenou filmovým tvůrcem, ačkoli má natáčení nesporný vliv na to, jakým způsobem se lidé prezentují.*“¹⁶

Snímek *Nanuk, člověk primitivní* (Nanook of the North, 1922, Robert J. Flaherty), který je filmovými teoretiky a historiky často označován za jeden z prvních filmů odpovídajících jisté dokumentární formě, zobrazuje příběh tradičního Inuita a ukazuje, jakým způsobem žije společně s rodinou ve zmrzlých podmínkách severní Kanady. Flaherty chtěl prostřednictvím tohoto filmu přiblížit lidské příběhy, o nichž většina lidí z naší vyspělé civilizace v tu dobu neměla mnohdy ani zdání. Učinil tak velice efektivním, avšak z části kontroverzním způsobem. Mnohé scény, které zde sledujeme jsou nevyvratitelné, divák poznává zvyky těchto domorodců, prvky jejich kultury, způsob, jakým se oblékají, jakým loví a tak podobně. Stánek s kožešinami, který vlastní Nanukova rodina, nám například připomene v rámci možností zajištěné sociální zázemí a s tím také spojenou jistou sociální úroveň. Naopak ale moment, kdy Nanuk jako by poprvé viděl gramofon a kousáním do gramofonové desky poznává, co je to za materiál a zdali snad i on je schopný zuby rozeznít informace uložené v drážkách desky, nám na první dojem vštěpuje spíše pocit pošetilosti. O to více po zjištění, že v tu dobu místní lidé gramofon dobře znali. Sám Robert Flaherty se netajil skutečností, že po nepovedeném prvním návratu¹⁷ ze

¹⁴ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 29

¹⁵ Tamtéž, s. 29-30

¹⁶ Tamtéž

¹⁷ Když vyjel režisér Robert J. Flaherty studovat kulturu Inuitů poprvé, neměl v úmyslu z této vědecké výpravy pořizovat žádný záznam. Jeho sponzor, který mu cestu finančně dotoval, ho však donutil vzít s sebou filmovou

severu Kanady, kdy dlouhou dobu Inuity sledoval právě i objektivem filmové kamery, si s sebou při odjezdu zpět na místo sbalil také předem vytvořený „filmový scénář“, podle kterého následně při natáčení postupoval.¹⁸ Měl tak v rukou možnost nejen pouhého přenesení skutečnosti na filmový pás, ale svým způsobem, alespoň v některých případech, i jejího samotného ztvárnění. Flahertyho záměr s největší pravděpodobností nebyl ten, aby prostřednictvím zinscenovaných a nesmyslných scén manipuloval s diváky, naopak. Skutečnost, že za dlouhou dobu sledování Inuity velice dobře poznal, mu umožnila využít opravdových, a hlavně již známých postav pro ztvárnění rekonstrukce různých činností, jež jsou (nebo alespoň před určitou dobou byly) součástí jejich životů. Ačkoliv může být například scéna s gramofonovou deskou do nižší, či vyšší míry zinscenovaná, stejně jako mnohé další scény, stále sledujeme to, co sledoval Flaherty roky předtím. Navíc se ve filmu vyskytují scény, které naopak zinscenované nemůžou být, jako například ukázka lovu, ve které svede Nanuk souboj s mrožem. Ostatně i tento souboj popisuje jedna z prvních recenzí na tento film, která zároveň vystihuje důvody, kvůli kterým mají dokumentární filmy nezbytně důležitou a zároveň nezaměnitelnou pozici ve filmové krajině. „*Když se Nanuk, mistr lovu a pravý Eskymák, postaví mroži, jde o souboj, v němž není nic hraného. Chce-li Nanuk přežít, musí mrože zabít, a není zdaleka jasné, zda se mu to povede. Jednou možná přijde den, kdy to nedokáže. A to bude znamenat jeho smrt. Divák sleduje Namuka jako člověka, který vede souboj na život a na smrt. A je to mnohem napínavější podívaná než „bitva“ dvou dobře placených herců, kteří po sobě střídají slepými patrolami.*“¹⁹

Jak už jsem v této práci avizoval, stěžejním účelem dokumentární tvorby, díky kterému má divák možnost projít jistým procesem poznání, je rovněž iniciativa autora upozornit na jím vnímanou problematiku. „*Dokumentární film je jakoby neustále v očekávání nějakého poslání.*“²⁰ Ať už se jedná o snímky věnující se sociálním tématům, vědecko-popularizační filmy, historické nebo například přírodovědné dokumenty, ve většině případů představuje autor dané téma v rámci úmyslu předání určité informace, která není součástí pouze jeho života, ale naopak se může dotýkat různých okruhů lidí, vybraných sociálních skupin, nebo v mnoha

kameru. Flaherty tedy tak učinil a postupně místní civilizaci natáčel. Po návratu domů si však nedopatřením celý svůj materiál spálil, přičemž zbyly pouze kopie. Obsah na nich však Flaherty shledal nudným a údajně prohlásil, že když natočený materiál nebaví jeho, nebude bavit ani diváky. Z toho důvodu se tedy vrátil na Aljašku podruhé, a tato výprava se stala již – z hlediska natáčení filmu – úspěšnou. Dostupné z: GRIFFITH, Richard. *The world of Robert Flaherty*. New York: Da Capo Press, 1953. str. 68. volný překlad

¹⁸ GRIFFITH, Richard. *The world of Robert Flaherty*. New York: Da Capo Press, 1953. str. 68. volný překlad

¹⁹THE SCREEN. The New York Times. New York, 1922, 72, 1. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1922/06/12/archives/the-screen.html>, volný překlad

²⁰ GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2004, s. 267

případech i celé společnosti. V návaznosti na poselství těchto dokumentů se tak divák nestává pouhým pasivním pozorovatelem, ale i účastníkem toho, co se před ním ve filmu odehrává. Zároveň se tak vytvářejí vztahy v rámci procesu, který Bill Nichols nazývá *Trojúhelník komunikace*²¹. U každého dokumentární filmu podle něho existují nejméně tři příběhy, které se navzájem různě prolínají. Jedná se o příběh tvůrce, diváků a samotného filmu. Divák film sleduje a postupně přichází na to, odkud film pochází a kým byl natočen. Filmař vytváří celý proces jeho vzniku a zároveň naopak předem ví, kdo má být jeho cílovou diváckou skupinou. Příběh filmu uzavírá trojúhelník tím, že si o něm každý vytváří svůj obraz a dál jej interpretuje. Zároveň tato část nejvíce spadá do zájmu filmových kritiků a historiků.²² Za doplňující, ale neméně důležité příběhy bych poté v našem případě označil i ty, které prožívají sociální herci/respondenti z filmů, kterým se část této práce bude věnovat.

jako důkaz

Filmový vědec Carl Plantinga v první kapitole své knihy *Rhetoric and representation in nonfiction film* (Rétorika a reprezentace v dokumentu), ve které kritizuje poststrukturalistické teorie dokumentu, zohledňuje vztah mezi dvěma různými přístupy, pomocí kterých můžeme na film jako na pohyblivý obraz nahlížet ve spojení s jeho nejmenší jednotkou – tedy fotografií. Pracuje zde s termíny *ikona* a *index*, přičemž v obou případech se jedná o pojmenování vztahu mezi určitým filmovým znakem²³ a jeho referentem²⁴.²⁵ Ikonu představuje jako znak spojený se svým referentem na základě podobnosti a přisuzuje ji tak důležitou funkci v ohledu přístupu k obrazu v souvislosti s jeho porozuměním ve vztahu ke skutečnosti.²⁶ „*To, že řada fotografií funguje jako ikony, má závažné důsledky pro dokument. Zejména to naznačuje, že porozumět filmu vyžaduje interpretační schéma – zčásti specificky filmové a zčásti přesahující do sféry pochopení viditelného světa okolo nás. Když se snažíme pochopit obtížný film, vztahujeme ho ke stylistickým a strukturním konvencím a zároveň ke schématům, které přesahují čistě filmové konvence směrem ke sféře gest, pohybů těla, oblečení a dalších kulturních znaků. Fotografie*

²¹ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 111

²² Tamtéž

²³ Termín *filmový znak* je v tomto případě brán jako „to, co vidíme na obrazovce“.

²⁴ Termín *referent* je v tomto případě brán jako „to, co ve skutečnosti existovalo“.

²⁵ PLANTINGA, Carl. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu>

²⁶ Tamtéž

nám totiž skutečně ukazuje gesta, šaty, pohyby a zprostředkovává nám část stejné vizuální informace, kterou jsme mohli získat, když jsme se účastnili profilmické scény. Ačkoliv při interpretaci dokumentu přemýšlíme o filmových konvencích, pracujeme i s řadou schémat používaných při vnímání a rozumění v rámci běžného života.“²⁷

Termín index je poté brán za znak spojený se svým referentem na základě příčinné souvislosti. Jiným způsobem řečeno, fotografii vnímáme jako důkaz, že to, co na ní vidíme, se ve skutečnosti opravdu událo.²⁸ „*To, že fotografie funguje jako index, pro dokument znamená, že fotografický obraz, na rozdíl od malby, funguje jako typ viditelného důkazu, jak profilmická scéna vypadala a jak se udála.*“²⁹ S indexovým charakterem obrazu pracuje také Bill Nichols, jež jej stejně jako Carl Plantinga spojuje s diváckým vnímáním obrazu, v tomto případě v souvislosti se způsobem záznamu a s ním spojenou technikou.³⁰ „*Jedná se o předpoklad podpořený specifickými vlastnostmi čoček, emulzí, optiky, zvukových nahrávacích zařízení a stylů, jakým je například realismus: zvuky, které slyšíme, a obrazy, jež sledujeme, se zdají nositeli zjevné stopy toho, co je vyprodukovalo. (...) Nahrávací zařízení (kamery a zvuková nahrávací zařízení) zaznamenávají otisk skutečnosti (zrakových vjemů a zvuků) velice věrně. Tyto otisky se pak stávají hodnotnou dokumentací podobně jako otisky prstů.*“³¹ Zároveň zde však Bill Nichols vytyčuje určité hranice tohoto pojmu ve vztahu s filmem jako celkem, které bychom měli při sledování filmu brát v potaz.³² „*Podobně jako fotografické obrazy se také kinematografické obrazy a zvuky těší indexovému vztahu k tomu, co zaznamenávají. Přesně zachycují určité aspekty toho, co zaznamenávají. Díky této vlastnosti se dokumentární obraz jeví jako podstatný zdroj důkazů o světě. Přestože je to pravda, je třeba tento výrok upřesnit. Dokumentace, a indexový zvukový záznam či indexová fotografie k dokumentaci patří, skutečně poskytuje důkaz. Avšak dokumentární film není pouhým důkazem: představuje rovněž určitý způsob vidění světa, ztvárňuje názory na něj či jej nazírá ze specifického úhlu. Je v podstatě způsobem interpretace světa. Důkazy ji pouze slouží.*“³³

Východiskem studie C. Plantingy je podobně jako u Billa Nicholse hledání rovnováhy mezi oběma pojmy na úkor přisuzování stoprocentního významu jednomu či druhému. Podle

²⁷ PLANTINGA, Carl. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu>

²⁸ Tamtéž

²⁹ Tamtéž

³⁰ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 52-53

³¹ Tamtéž

³² Tamtéž, s. 53

³³ Tamtéž

něho jsou fotografie mocným nástrojem komunikace právě z toho důvodu, protože jsou současně ikonami i indexy. Fotografie může fungovat jako důkaz, zároveň však v tomto případě nestačí pouze samotný snímek, ale musíme znát mnoho okolností kolem jeho vzniku, abychom ho mohli označit za důkaz.³⁴ „*Například u amerického federálního soudu musejí v mnoha trestních případech fotografie či videokazety běžně splňovat řadu přísných podmínek, než jsou přijaty jako důkazy. Jedna podmínka je zde pro naše účely obzvláště důležitá – použité fotografie a videa musejí být prokazatelně „pravdivým a přesným zobrazením“. Ten, kdo předloží fotografie jako průkazný materiál, musí zaprvé prokázat, že fotografický záznam nebyl retušován, vylepšen, neprošel digitální úpravou obrazu či záznam, který zprostředkovává, nebyl zfalšován a jakkoliv pozměněn. Zadruhé musí prezentovat fotografický důkaz spolu se „zprostředkovatelem svědectví“, většinou se jedná o kameramana, ale někdy je to i svědek, který dosvědčí, že film či video poskytuje přesné zachycení události. Zatřetí musí poskytnout detaily, jež ozřejmí kontext, který může být důležitý – například datum, čas, osoby přítomné v době, kdy film či fotografie byly pořizovány, místo, jaké objektivy, jaký filmový materiál byly použity, typ kamery, rychlost závěrky fotoaparátu, clona, ohnisková vzdálenost či informace o vyvolávání filmu.*“³⁵ Běžný divák se pochopitelně totožnou kontrolou důkazů, jako americký federální soud, zabývat nebude. V kontextu s každodenními situacemi si na dané otázky a úvahy odpovídá na základě mnohem komplexnější složky vjemů. V ní poté může hrát stejně důležitou roli jistá soudržnost názorů a osobních očekávání, jako třeba způsob pojetí autorského přístupu a jeho následný dopad na samotný snímek.

z hlediska přístupu

Bill Nichols rozdělil z hlediska autorského přístupu k filmu několik modů dokumentárního filmu, díky kterým je dnes můžeme rozlišovat (věnuji se zde tomuto rozdělení z toho důvodu, že z něho budu vycházet při analýze jednotlivých filmů již zmíněných v úvodu této práce).

Jedná se o:

- *Výkladový* (promlouvá k divákovi přímo prostřednictvím komentáře)

³⁴ PLANTINGA, Carl. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu>

³⁵ Tamtéž

- *Poetický* (klade důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu)
- *Observační* (díívá se na sociální herce, jak se zabývají svým životem, jako by kamera nebyla přítomna)
- *Reflexivní* (upozorňuje na konvence dokumentární tvorby i metodologické postupy, jako například práce v terénu nebo rozhovor)
- *Participační* (filmař a sociální herci na sebe vzájemně reagují, tvůrce se účastní toho, co se děje před kamerou: hlavním příkladem jsou rozhovory)
- *Performativní* (zdůrazňuje výrazový aspekt tvůrceva zaujetí námětem filmu, přímé oslovení publika)³⁶

Nichols dále dodává, že lze jakýkoliv dokument klasifikovat dvěma způsoby; podle toho, jaký model daný film přejímá z jiného média, anebo k jakému modu přispívá jakožto součást kinematografie. Zároveň se ale tyto dvě cesty navzájem nevylučují, právě naopak. Společně se doplňují a dotvářejí tak strukturu jakéhokoliv dokumentárního filmu. Stejně tak je třeba nahlížet na rozdělení dokumentárních modů. Ve většině dokumentů lze analyzovat charakteristické prvky třeba hned několika zmíněných typologií. „*K prolínání modů dochází u mnoha filmů. Neznamena 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.*“³⁷

Kupříkladu výkladový modus je ve filmové krajině nejběžnějším zástupcem. Jeho stěžejním narativním nástrojem je komentář, prostřednictvím něhož k nám většinou autor přímo promlouvá. Je-li však autor součástí mizanscény – při natáčení se nachází před kamerou, a my tak jeho osobu sledujeme v rámci výsledného obrazu, dokument současně vykazuje prvky participačního modu. Jako přesný příklad tohoto spojení nám může posloužit známá série *Zázračná planeta* (Planet Earth, 2006, BBC One), která je neodmyslitelně spojena s tváří a hlasem spoluautora a zároveň vypravěče Davida Attenborougha. V tomto případě také sledujeme výrazné osobní a emočně založené propojení tvůrce se sledovaným tématem, díky kterému bychom mohli dokument zařadit rovněž mezi ty s prvky performativního modu.³⁸

³⁶ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 164-166

³⁷ Tamtéž, s. 170

³⁸ Tamtéž, s. 168-170

Proces Mystifikace

Výzkumným cílem této kapitoly bude uchopení *mystifikace* jako teoretického konceptu. V první části pojmenuji účastníky mystifikačního procesu, a zároveň role, které jim v procesu náleží. Dále pomocí studie Jana Mukařovského – *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* vymezím hranice mezi mystifikací, fikcí a lží, přičemž ta samá literatura se poté stane opěrnou i pro další podkapitolu, ve které nahlédnu na probíranou problematiku z hlediska estetických hodnot. Ve stejné podkapitole komparuji zmíněnou literaturu s její kritickou studií *Mystifikace a estetika* autora Felixe Boreckého, který na spojení mystifikace a estetiky nahlíží z jaksi odlišné perspektivy. V poslední části poté uvedu několik konkrétních příkladů, v nichž mystifikace sehrála stěžejní roli, ať už se jednalo o čistě estetický, umělecký, či sociálně experimentální záměr.

jako teoretický koncept

Na mystifikaci jako teoretický koncept je nahlíženo mnoha odborníky z různých úhlů pohledu. Jednotlivé přístupy se od sebe mohou lišit na základě disciplín a oborů, s nimiž je jejich autoři kontextuálně spojují a na něž následně principy mystifikace aplikují, dále podle aspektů pojetí jejího významu v souvislosti s cílovou funkcí a cílovým subjektem působnosti, nebo například podle vztahu mezi zúčastněnými mystifikačního procesu. A právě vytýčení onoho vztahu bude pro tuto práci stěžejní.

Součástí každého procesu mystifikace je její *autor* (v některých případech se používá také označení „manipulátor“, avšak v našem případě by mohl být tento termín zavádějícím) a na druhé straně její *oběť*, v souvislosti s dokumentárním filmem ji můžeme označit také jako *recipient* či *respondent*. Respondentem se poté v našem případě může stát 1) divák filmu, tedy každý z nás (filmař natáčí snímek tak, aby důsledky mystifikace působily až prostřednictvím konečného výsledku) nebo 2) aktér, tedy osoba, která je přímou součástí filmu, podle názvosloví Billa Nicholse ji můžeme nazvat také *sociálním hercem*³⁹ (sledujeme snímek o procesu mystifikace, v pozici diváka jsme tedy pouhým pozorovatelem). V obou případech se jedná o promyšlenou strategii na sebe navazujících postupů, které jsou utvářeny s jistým úmyslem a za konkrétním účelem. Literární teoretik a estetik Jan Mukařovský v tomto smyslu vymezil hranice mystifikace pomocí vymezení vztahu zmíněného úmyslu ke skutečnosti, či

³⁹ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 15

fikci, a to tak, že buď: „[...] jde o projev fiktivní s úmyslem oklamat posluchače, svést z pravé cesty jeho jednání, tedy o lež; nebo: jde o projev fiktivní, s úmyslem vydávat neskutečnou událost za pravdu, ale bez úmyslu deformovat posluchačovo jednání – prostě jen za tím účelem, aby byla vyzkoušena posluchačova důvěřivost, jde tedy o mystifikaci; nebo opět: jde o projev fiktivní, avšak bez úmyslu i jen oklamat posluchače, mající za účel předejít mu možnost skutečnosti jiné, nežli v jaké žije, utěšit, popřípadě poděsit jej neshodou vymyšlené skutečnosti s opravdovou, tedy čistá fikce.“⁴⁰

Jako často zmiňovaný příklad druhého typu respondentů podle výše uvedeného rozdělení zde zmíním film *Poslušnost* (Obedience, 1965, Stanley Milgram). „Jedná se o výkladové shrnutí experimentů, jež autor prováděl na Yaleké univerzitě a během nichž nic netušící subjekty souhlasily s „testováním“ paměti jiných subjektů. Pokus „student“ uvedl nesprávnou odpověď, cílový subjekt mu musel dát elektrický šok. Každá chybná odpověď vedla k silnějším šokům, až k dávkám označeným jako „Nebezpečné“ a „Smrtelně nebezpečné“. Poté, co všechny subjekty buď aplikovaly nejsilnější šok, nebo odmítly až k tomuto bodu pokračovat, jim experimentátoři vyjevili, že studenti žádné šoky nedostávali a že „zkoušející“ subjekty byly ve filmu oklamány. Nejednalo se ve skutečnosti o zkoušku paměti, ale o průzkum, do jaké míry jsou lidé ochotni v určité situaci uposlechnout rozkaz.“⁴¹

z hlediska estetiky

Jan Mukařovský pomýšlí nad mystifikací zároveň z hlediska estetiky, přičemž její pozici řadí do oblasti mimouměleckého estetična, konkrétně do oblasti komiky.⁴² Tuto myšlenku podkládá teorií, „že lze esteticky hodnotit pouze jevy umělecké, jevy mimoumělecké pak pouze na základě analogie s jevy uměleckými.“⁴³ Felix Borecký ve své studii *Mystifikace a Estetika* vychází z Mukařovského, přičemž však na tuto teorii nahlíží z části kriticky. Podle něho lze na principy mystifikace nahlížet esteticky, a to díky faktu, že je v určitých případech

⁴⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Praha: Borový, 1938. Úvahy a přednášky, s. 132.

⁴¹ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 71-72

⁴² BORECKÝ, Felix. Mystifikace a estetika. Příspěvek k Mukařovského strukturální estetice. BORECKÝ, Felix, FIŠEROVÁ, Michaela, ŠVANTNER, Martin, VÁŠA, Ondřej. Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů. Praha: Togga, 2011, s. 135-194

⁴³ POŘÍZKOVÁ, Lenka. Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století. Olomouc, 2012. Disertační práce. Univerzita Palackého. s. 20

schopna překročit hranice pouhé funkce sdělení⁴⁴ (kterou ji přiděluje Mukařovský) a nabýt tak autonomního znakového charakteru.⁴⁵ „*Tento znakový charakter je ale oproti umění prohlédnutelný až ex post, a to z toho důvodu, že jsou záměrně zakryty hranice oddělující sféru „nevážnosti“ od žitého světa. Recipient je nejprve oklamán, aniž by o tom věděl. Přestupuje do „jiného světa“, aniž by se vzdal „vážného“ vztahu ke skutečnosti s existenčním zájmem o věci v praktickém či teoretickém postoji, nikoliv v postoji adekvátním té dané oblasti (estetický). To je způsobeno zakrytím hranic (přechodu) dělicích sfér vážného a nevážného, a tak nejde tyto hranice odhalit osvojenou znalostí sociálních zvyků prostředkovanou kolektivním vědomím, jež určuje rozpoznatelnost rysů charakterizujících vstup do umění či hry (literárnost, opona, rám, vstup do galerie apod.)*“⁴⁶ Jednodušeji řečeno, projev mystifikace v tomto případě chápeme jako překročení hranice skutečného dění do světa pozměněného jistým uměleckým záměrem, aniž by si „mystifikovaný“ jedinec uvědomoval změnu prostředí, do kterého pronikl, načež se nemění ani jeho uvažování, čímž dochází k „oklamání“.

Felix Borecký v rámci teze, ve které se svým způsobem spojují myšlenky předešlých dvou přístupů, také argumentuje odlišností bezprostřední reakce recipienta na prožití „klasického“ estetického zážitku oproti zážitku z mystifikačního procesu. „*Srovnáme-li v této souvislosti mystifikaci s klasickým estetickým zážitkem (umění, přírodní estetično apod.), zjistíme, že je zde obrácený poměr. Zatímco v zážitku estetickém je přímý vztah s estetickým objektem nutnou podmínkou a žádný popis jej nemůže nahradit, zdá se, že v případě mystifikace to je naopak. Téměř výjimečně se stává, že by bezprostřední oběť mystifikace přijala své „nachytání“ esteticky, jedná-li se ale o zprostředkovanou podobu mystifikace, snadno nabývá dominantně estetického rázu*“⁴⁷

⁴⁴ Jan Mukařovský se ve studii *Estetická funkce, norma, hodnota* (s. 132-134) věnuje odlišení sdělovací fikce od fiktivnosti umění. Zatímco sdělovací fikce, kam řadí lež, mystifikaci a čistou fikci, náleží mezi existenčně závažné promluvy odkazující ke konkrétním referentům, o nichž podávají zprávu, jak se to s nimi má, fiktivnost umění má charakter autonomního znaku a jako taková neodkazuje ke konkrétním denotátům, nýbrž ke skutečnosti jako celku. Dostupné z: BORECKÝ, Felix. *Mystifikace a estetika. Příspěvek k Mukařovského strukturální estetice*. BORECKÝ, Felix, FIŠEROVÁ, Michaela, ŠVANTNER, Martin, VÁŠA, Ondřej. *Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů*. Praha: Togga, 2011, s. 135-194

⁴⁵ Tamtéž

⁴⁶ Tamtéž

⁴⁷ Tamtéž

jako prostředek k vyjádření

V roce 2015 se v jeden den nad Pražským Hradem namísto české standardy rozevlály obrovské červené trenýrky. Zjistit kdo za tímto činem stojí trvalo přesně tak dlouho, než pachatelé dobrovolně slezli ze střechy přímo čekajícím policejním strážníkům takřkajíc do náručí. Ti takto odchytili tři členy aktivistické skupiny *ZTOHOVEN*, kteří se k činu bez problému přiznali. V rámci svého projektu *Prezidentovo špinavé prádlo* v převleku za kominíky jednoduše vylezli po lešení, sejmuli ze stožáru státní symbol a vyměnili za symbol jiný. Tedy takto se poté hájili u soudu. Cílem této akce bylo poukázat na státní symbol jako na předmět, který se lidem vytrácí z rukou, a ztrácí tak svou primární hodnotu. Skupině, která má mimochodem na starosti akce jako *Otazník nad Hradem*⁴⁸ nebo *Mediální realita*⁴⁹, se totiž podařilo při akci standartu pomocí dalšího člena skupiny odcizit. Později ji v rámci dalšího projektu *Decentralizace moci* rozstříhali na několik menších kousků, které umístili do obálek a nic netušícím náhodným lidem, co se uvnitř skrývá, tyto obálky rozdali. Doslova tak vrátili standartu lidem zpět do rukou. Navíc prostřednictvím oněch červených trenýrek vyjádřili svůj názor na některé postoje a sympatie pana prezidenta vůči východním velmocím.

Ve filmu *Vojna Ztohoven* (2020, Petra Nesvačilová), který vznikl v rámci dokumentární série *Český Žurnál*, je pomocí skrytých kamer a mikrofonů zaznamenán soudní proces, který po této akci následoval. Objevuje se zde další mystifikační nástroj – pořízení skrytých záběrů soudního procesu, které skupině umožnily prostřednictvím svých výpovědí ještě lépe sdělit divákům s jakým úmyslem byl tento projekt realizován, a pomocí kterých se mohl divák vůbec k soudu alespoň obrazem dostat. Svým zpracováním má mimochodem tento film blízko k filmu *Český sen*. Oba snímky totiž sledují proces, ve kterém dochází k dvojité mystifikaci. Za prvé, *ZTOHOVEN* i tvůrci vymyšleného hypermarketu upozorňují svými činy na jimi sledovaný problém ve společnosti a za druhé, oběma táborům se souběžně daří mystifikovat další

⁴⁸ V rámci vůbec prvního projektu aktivistická skupina v roce 2003 zakryla půlku velkého neonového srdce na Pražském Hradě, vytvořeného umělcem Jiřím Davidem, a pomocí tečky umístěné pod srdcem tak vytvořila velký otazník. Sami poté symboliku okomentovali touto úvahou: „Jestliže se vytratí láska a porozumění, jestliže lidstvo přestane vnímat významy sdělení těch, kteří jsou jejich součástí a bude zkoumat pouze formy a ne obsahy, zbudou jen otazníky, které se rozsvěčují spolu s diskursem o budoucnosti českého trůnu a směřování lidstva vůbec. Jsou vám tedy otazníky bližší než jistota tepajících srdcí?“

Dostupné z: https://www.ztohoven.cz/?page_id=32

⁴⁹ V roce 2007 se skupině *ZTOHOVEN* podařilo nabourat do vysílání České televize, když se v rámci pořadu *Panoráma*, dlouhodobě vysílaného na kanále ČT2, na obrazovkách objevil mezi vrcholky Krkonoš atomový výbuch. Ten byl samozřejmě vytvořen pomocí speciálních efektů a skupina jej přenesla do živého přenosu tím způsobem, že se napíchla do jedné z vysílacích kamer. Chtěla tím však upozornit na obrovské množství informací, které média produkují, ale zdaleka ne všechny se dají označit za pravdivé. Diváci se tak často mohou na popud jejich neověřování stát oběťmi mediální manipulace.

Dostupné z: https://www.ztohoven.cz/?page_id=45

respondenty. V případě *Vojna Ztohoven* je to právě soudkyně, v druhém případě se jedná o reklamní společnost.

Skrytá kamera může být často jediným nástrojem, který filmaři umožní pořídit potřebný záznam. V televizním vysílání lze narazit na pořady, které jsou na tomto principu přímo založeny. Jedná se o to, že se pomocí nasazených maskovaných herců vytvoří umělá situace, do které jsou poté vtáhnuti sociální herci, tedy náhodní lidé. Ti však v danou situaci netuší, v jaké roli se právě nacházejí, a následně jsou nachytáni. V dokumentárních filmech se ale skrytá kamera využívá spíše v souvislosti s objevením jisté skryté pravdy, nebo k získání v normálním případě nedostupných informací. V častých případech proto na tento způsob záznamu narazíme například v investigativních dokumentech.

Vrátím-li se ale ještě zpět k příkladům mystifikace z českého prostředí, zmíním zde v posledních letech velice populární sérii, která nese název *ONEMAN SHOW*. Český komik „Kazma Kazmitch“, vlastním jménem Kamil Bartošek, zde ve většině svých dílů staví na jisté formě oklamání za účelem dosažení určitých hodnot či opět snahy poukázat na problematiku, kterou široká společnost přehlíží, nebo o ní není dostatečně informována. Každá jednotlivá epizoda přináší jiné poselství, a to také jiným způsobem. Například v rámci jedné epizody se Kazmovi údajně povedlo skrytě dostat do kufru auta, které bylo následně převezeno na celosvětový hokejový šampionát do Ruska jako výstavní reklamní kus pro jeden ze stadionů. Jakmile se auto dostalo na své místo na stadionu, v nočních hodinách vylezl Kazma z auta ven a převlékl se do předem ušitého obleku maskota šampionátu, který si přivezl s sebou. V následujících dnech se tak během mistrovství pohyboval i po pro klasické návštěvníky nepřístupných místech zcela zdarma, a aniž by někdo kontroloval, kdo se pod maskou skrývá, nebo snad zdali má pro tuto pozici potřebnou akreditaci. Autor tímto činem chtěl reprezentovat ten fakt, že když máte nápady, čas a v nemalé míře také odvalu, lze obelhat jakýkoliv systém jakýmkoliv způsobem.⁵⁰

V rámci nejspíš nejznámějšího kousku ze stejné dílny se zase Kazmovi a jeho týmu podařilo mystifikovat jeden z nejsledovanějších českých pořadů *Prostřeno!* (od 2010, TV Prima).⁵¹ Do pořadu o vaření totiž přihlásili vlastního člověka (herce), a to tím způsobem, že

⁵⁰ Kazma se na hokejovém mistrovství převlékl za Lajku a snažil se dostihnout i Putina. Aktuálně.cz [online]. Praha: Economia, 1999 – 2021, 8. 6. 2016 [cit. 2021-12-07]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kuriozity/kazma-se-propasoval-do-moskvy-potrasl-si-rukou-s-putinovou-o/r~7c3d502a2d4d11e6a3e5002590604f2e/>

⁵¹ Kazma si vystřelil z pořadu *Prostřeno*. Odhalil praktiky reality show a poukázal na málo známou nemoc. Aktuálně.cz [online]. Praha: Economia, 1999 – 2021, 17. 5. 2017 [cit. 2021-12-07]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/televize/porad-na-streamu-si-udelal-dobry-den-z-prostreno-chteli-pomo/r~e719126e3aec11e7a557002590604f2e/>

mu do přihlášky napsali ty nejvíce bizarní vlastnosti, které snad člověka napadnou. Bylo zde mimo jiné zmíněno, že doma dotyčný chová slepice, spí v rakvi, v urnách si uchovává své zemřelé přítelkyně a také ta nejtěžejnější informace – trpí Touretteovým syndromem se symptomem Koprolalie⁵². Zní to poněkud neskutečně, avšak produkční tým pořadu na takového člověka s vyhlídkou velké sledovanosti slyšel, a zájemce přijal. Pořad Prostřeno! funguje tím způsobem, že se do něho přihlásí pět různých osob, které se navzájem neznají. V rozmezí jednoho týdne se poté všichni vystřídají v hostování a během večera podávají menu o několika chodech, přičemž zbylí čtyři soutěžící na konci návštěvy hostujícího ohodnotí body od 1 do 10. Boduje se nejen kvalita jídla, ale také zábava, kterou si má hostující za úkol připravit. Na konci týdne účastník s nejvyšším součtem bodů vyhrává jistou finanční odměnu. V případě týdne, kdy byl jedním z pěti soutěžících Karel (nastrčený herec), se však už od samého začátku diváci nezabývali recepty, nebo sledováním kulinářských dovedností soutěžících, ale spíše jeho poněkud zvláštní osobností. Co chvíli se projevil jeho syndrom tak, že vykřikl sprosté slovo, či přímo mířenou nadávku, po celou dobu měl na uchu neobvykle velké a také nepřiliš funkčně vypadající handsfree sluchátko, a také si neustále drbal uměle vytvořené skvrny na kůži, jako by měl lupenku v pokročilém stádiu. Hlavním dnem byl právě ten, v rámci kterého byl Karel hostitelem. Jeho byt byl pro tuto příležitost speciálně upraven umělou přičkou, která byla navíc vybavena polopropustným zrcadlem, díky čemuž se na jedné straně zdi mohlo odehrávat natáčení pořadu a na druhé straně mohl být schovaný Kazmův štáb. Ten byl v bytě kvůli dvěma hlavním důvodům: za prvé, Karlovo sluchátko mělo přece jenom svoji funkci, zakrývalo totiž opravdové sluchátko, prostřednictvím kterého posílal Kazma Karlovi přesné instrukce, co má dělat, jaké slovo zrovna vykřiknout, nebo jaké jídlo v danou chvíli strčit do trouby – tento pokyn je totiž spojen s druhým hlavním důvodem přítomnosti skrytého štábu. Jelikož herec v roli Karla (Karel Ondrka) osobně příliš nevyniká kuchařskými dovednostmi, trouba v jeho bytě musela být upravena takovým způsobem, aby byla přístupná z obou stran, jak tedy z „oficiální“ kuchyně, tak z utajené části bytu. Když Karel strčil dosti pochybným způsobem připravený pokrm do trouby, z druhé strany musel být vyměněn za

⁵² Tourettův syndrom patří mezi vrozená neuropsychiatrická onemocnění. Jeho typickým projevem jsou pohybové a zvukové tiky, které se poprvé projevují již v dětství nebo v průběhu dospívání. Onemocnění je často spojené také s přidruženými poruchami chování, jako je například hyperaktivita, obsedantně kompulzivní porucha nebo sebepoškozování.

Dostupné z: <https://zdravi.euro.cz/leky/tourettuv-syndrom-priznaky-lecba/>

Koprolálie může být součástí komplexu příznaků Tourettova syndromu. Nemocný během tiků neovladatelně vykřikuje sprostá slova.

Dostupné z: <https://www.vitalia.cz/clanky/koprolalie-postizeny-vulgarismy-rikat-nechce/>

stejně vypadající, ale zároveň značně lépe chutnající pokrm. V přízemí toho samého domu, ve kterém se nachází i tento byt, je restaurace, do které si Kazma v tento den najal svůj kuchařský tým. Aby toho nebylo málo, jednalo se o michelinskou hvězdou ohodnoceného šéfkuchaře Oldřicha Sahajdáka a jeho „asistenty“ Romana Vaňka a Jaroslava Zahálku. Z jejich rukou tedy poté Karel servíroval svým hostům možná jedny z nejlepších a ingrediencemi nejkvalitnějších jídel, které měli šanci v životě ochutnat. Někteří z nich se poté ovlivnění domněnkou, že bylo připravené jídlo z rukou Karla, „odvděčili“ reakcemi, že tohle teda opravdu jíst nebudou. Cílem tohoto dílu bylo v jednom případě znázornit to, na jakých prioritách jsou založeny reality show, jaký vliv může mít štáb pořadu na soutěžící a opět jakým způsobem lze oklamat systém, v tomto případě navíc systém, který sám klame. Druhým – důležitějším poselstvím bylo představit lidem Touretův syndrom. A to se také podařilo – nejen, že má tento díl k dnešnímu dni skoro pět milionů shlédnutí, ale zároveň se hned po jeho odvysílání stal pojem „Touretův syndrom“ na určitou dobu nejvyhledávanějším pojmem na českém internetu.⁵³

⁵³ Prostřeno! Odhalení největšího televizního skandálu v Česku. Televize Seznam [online]. Praha: Seznam.cz, 1996 - 2021 [cit. 2021-5-4].
Dostupné z: <https://www.televizeseznam.cz/video/onemanshow/odhaleni-nejvetsiho-televizniho-skandalu-v-cesku-180407>

Mystifikace v dokumentárním filmu

V následující kapitole se zaměřím na analýzu tří v úvodu zmíněných filmů – *Český sen*, *Svět podle Daliborka* a *V síti*. Stěžejním výzkumným cílem bude analyzovat postupy, na jejichž základě divák přestane vnímat tyto snímky jistým kritickým nadhledem, ale naopak jako autentický záznam skutečnosti a s ní spojené problematiky. K těmto postupům dojdou pomocí úvahy nad významem mystifikačních principů jako záměrného dramaturgického konceptu. Konkrétně u filmů *Český sen* a *V síti* argumentuji, jakou funkci zastává mystifikace v kontextu režijní koncepce a na kolik je zde rozehrán princip na základě vědomého oklamání respondenta. Na film *Svět podle Daliborka* nahlédnu z jiné perspektivy z toho důvodu, že zde nelze nástroj mystifikace označit za součást dramaturgického přístupu. Právě odlišnost dramaturgického přístupu od zbylých snímků zde však vytváří komplikovaný vztah mezi samotným filmem a jeho divákem, na který se v rámci analýzy tohoto filmu zaměřím. Zároveň na všechny snímky nahlédnu z metodologického hlediska, kdy pomocí Nicholsovy kategorizace přiřadím dokumentům příslušné mody, pomocí kterých mimo jiné popíši vztahy mezi tvůrci a sociálními herci, nebo tvůrci a diváky.

Filmová společnost *Hypermarket film s.r.o.* je převážně dílem dokumentaristů *Víta Klusáka* a *Filipa Remundy*. Vznikla v roce 2003 s cílem produkce celovečerních dokumentárních filmů. Za dobu působnosti v české filmové krajině stihli její tvůrci natočit několik snímků, z nichž se hlavně některým dostalo velké popularity, a to díky kontroverzním tématům, na kterých jsou postaveny. Kontroverze, ale často také události rezonující v české společnosti jsou základní ingrediencí jejich tvorby, což se nakonec pochopitelně nejvíce odráží na divácích.

Český sen (2004, Vít Klusák, Filip Remunda)

Nejezděte! Netlačte se! Nenakupujte! – Tato a další principiálně podobná hesla zaplavila v roce 2003 celou Prahu. Reklamní kampaň na nový hypermarket byla vymyšlena se vším všudy. Dokonce i s přesahem, který málokdo prohlédl. Režiséři Vít Klusák a Filip Remunda pojali svůj závěrečný studentský film bez nadsázky velkolepě, když do svého projektu zapojili reklamní agentury, psychology, módní návrháře, kadeřníky, fotografy, hudební skladatele, a to všechno proto, aby vznikl *Český sen* – hypermarket, který nebude nikdy existovat. Kampaň byla nakonec úspěšná, když si svůj sen přijelo na letenskou pláň splnit několik tisíc

nakupujících. Mezi nimi bychom však těžko hledali jednotlivce, kteří jejímu výslednému produktu zatleskali. Dokumentární film Český sen poukazuje na sílu reklamy a s ní spojenou manipulativnost, kterou je schopna produkovat. Stejně tak upozorňuje na neustále rostoucí problematiku konzumní společnosti. S principy mystifikace je v tomto případě pracováno zcela přiznaně, ostatně právě mystifikace je zde hlavním dramaturgickým nástrojem. V roli mystifikovaných se však neobjevují pouze nic netušící konzumenti, předmět zájmu tvůrců totiž sahá ještě o něco dál.

Na začátku se nabízí otázka, co přesně bylo výzkumným cílem dokumentu, ostatně podobně situovaný dotaz nám pokládají jeho autoři v úvodní scéně. Když během dokumentu sledujeme nadšené rodiny zúčastněné castingu, nebo důchodce, kteří nic netušíce pro výzkumné účely hodnotí, jak na ně fungují jednotlivé návrhy plakátů, v těchto okamžicích nepřipadá v úvahu, že by snad měl někdo z nich záměr tvůrců odhalit. Skoro až za očekávaný bychom tedy mohli označit konečný efekt masivní reklamy, když se na Letné u příležitosti „slavnostního otevření“ začal postupně formovat dav čekajících nakupujících na rozstříhnutí lesklé pásky. Stejně tak je poté možné předpovědět i reakce těchto lidí, kteří se po nekonečně dlouhé cestě od zátaras dostali až k průčelí neexistujícího nákupního domu. Po jakémsi bodu zlomu, kdy nachytaný dav procitne z role nic netušících obětí mystifikace, se na základě situačně emočního rozpoložení u většiny zúčastněných objevují, vyjma několika jednotlivců, převážně rozezlené a našťavané reakce. Zároveň ani následná diskuze s již odhalenými filmaři nevyvolá přílišné pochopení, když se navíc navráťivši dozvídají, že byl film částečně hrazen ze Státního fondu kinematografie, takže tím i z jejich daňových poplatků.

Divák se tedy nejspíš ani na konci filmu nevyhne otázce, zda příchod nakupujících nadšenců k obrovské plachtě vyvolá alespoň v některých obětech kýžený efekt uvědomění negativního vlivu reklamy, který se jich týká. Na druhou stranu je třeba rozlišit důsledky samotného projektu od důsledků filmu, který o projektu pojednává. Klusák s Remundou jsou ve filmu v pozici fiktivních manažerů, kteří stojí za fiktivním produktem (hypermarketem) Český sen. Zároveň jsou zde v rolích filmařů, na rozdíl od pozic manažerů – opravdových, kteří natáčí opravdový film Český sen. Vytvořená „dvojitá identita“ nabízí režisérům možnost balancovat na hranici mezi těmito dvěma světy, díky čemuž jsou následně v rámci dokumentu vyobrazeny nejen důsledky reklamy, ale zároveň i průběh jejího samotného utváření.

I když jsou si pracovníci reklamní agentury zcela vědomi tím, kdo jim práci zadává (že se ve skutečnosti nejedná o reálné manažery), v rámci procesu práce přistupují k tvůrcům filmu jako by jejich zmíněná dvojitá identita byla opravdová. V jednom případě s nimi například řeší reálný vzhled loga Českého snu, jakým způsobem a proč takto při návrhu postupovali a jaký

konkrétní dopad by mohlo zpracování na konzumenty mít. Sledujeme tedy běžný přístup agentury, která si je vědoma toho, jaké důsledky má výsledná práce mít, a přesto své zadání plní.⁵⁴ V jiné scéně, kdy probíhá diskuze o obsahové složce plakátu, se ale začne jeden ze zástupců reklamní společnosti ohrazovat proti Vítovi Klusákem navrhnutému heslu „Otevíráme 31. května – hypermarket Český sen – první den neodejdete s prázdnou!“ tím, že jej označí za lživé. Tuto situaci lze vnímat jako jakýsi přerod, ve kterém přestává reklamový tvůrce vnímat Klusáka a Remundu jako manažery, pro které pracuje, a začíná je vnímat jako filmaře, kteří natáčejí, jakým způsobem pracuje. Obhajováním své agentury, která dle jeho slov lidem nelže, a proto se pod toto heslo nepodepíše, však chytá sám sebe i zastávanou firmu do jakési cyklické pasti. Tento odkaz na zdánlivou morální odpovědnost je totiž v porovnání s celkovým obrazem práce reklamní společnosti spíše chvilkovým selháním. Než aby vyvolal pocit důvěryhodnosti, tak naopak upozorní na vědomou skutečnost, že jimi používané mechanismy nejsou zcela v pořádku.

„Pasáže filmu, v nichž je zaznamenáno budování reklamní kampaně, patří k těm nejlepším: zaměstnanci reklamních agentur v domněni, že budou klamat lidi a tvořit mystifikaci, jsou sami mystifikováni. Nakonec totiž upozorní na vlastní slabiny a stanou se sami obětí jiné, a ještě záslušnější mystifikace. Tím, že přijali spolupráci na projektu Český sen a nechali „důvěřivě“ nahlédnout do svého řemesla, které spočívá v manipulování konzumenty, v domněni, že tvoří kampaň, ukázali, v čem jejich práce spočívá: udělat mámivou a esteticky přitažlivou reklamu, aby si lidé koupili výrobek, který nemá takovou hodnotu, jakou mu reklama přiřkla.“⁵⁵

Symbolicky jeden z nejsilnějších takových momentů, ve kterém zástupce reklamní agentury otevřeně popisuje vztah ke své práci, aniž by si uvědomil, že stejnými slovy zároveň komentuje problematiku jejího vlivu a dosahu, má na starost sám vedoucí této společnosti Martin Příkryl. I přes opatrnost, která ho po značnou část dokumentu činí z hlediska osobního přístupu spíše odtazitým, se v jedné scéně naopak vyjádří zcela otevřeným způsobem:

⁵⁴ Jiná scéna zase ukazuje například profesionální datový výzkum vlivu reklamního letáku na nakupující, avšak data jako taková, mimo to, že sledujeme krátký záběr na prezentaci o výsledcích, zde nehrají nijak výrazně důležitou roli. Tento fakt jednak potvrzuje, že se dokument nezabývá tolik vlivem reklamy (nepracuje se s žádnými výslednými daty), jako spíše problematikou její celkové struktury a síly. Zároveň zde dochází k pozoruhodnému střetu zájmů, kdy po proběhlém výzkumu se pracovníci, kteří celý výzkum vedli, proti němu samotnému ohradí. Když se však Vít Klusák zeptá, proč tedy přistoupili ke spolupráci, tak nejsou schopni reagovat, pouze se označí za profesionály, kteří tak z jejich pozice musí učinit, protože právě takto má vypadat profesionální přístup.

⁵⁵ BORECKÝ, Felix. Mystifikace a estetika. Příspěvek k Mukařovského strukturální estetice. BORECKÝ, Felix, FIŠEROVÁ, Michaela, ŠVANTNER, Martin, VÁŠA, Ondřej. Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů. Praha: Togga, 2011, s. 135-194

Martin Příkryl: Mě reklama baví. Já vždycky, když jdu z práce a přijdu mezi svoje kamarády do hospody, tak si upřímně myslím, že jsem to vlastně já, ty vole, kdo hejbe tím světem.

Vít Klusák: V jakém slova smyslu?

Martin Příkryl: No, v tom slova smyslu, že třeba to, co tady teď děláme z „Hadžim“, a budem to dělat ještě pár hodin, tak rozhodujeme o tom – v tom nejlepším případě, co bude dělat několik tisíc lidí jedenáctýho v deset hodin ráno. – A to je docela zábavný.⁵⁶

Z hlediska dramaturgického přístupu v Českém snu dominují prvky participačního modu. Fyzická přítomnost tvůrců v rámci mizanscény přivádí diváka v očekávání, že veškeré informace, které se dozví, budou záviset na povaze charakteru setkání filmařů se sledovanými sociálními herci. „*Můžeme vidět i slyšet, jak filmař jedná a reaguje přímo na místě, v téže historické aréně jako subjekty filmu. Nabízí se mu různé možnosti, může působit jako rádce, kritik, tazatel, spolupracovník nebo provokatér.*“⁵⁷ Zároveň zde všechny vzniklé dialogy, ať už se jedná například o vyvolané diskuze se zástupci reklamy, nebo rozhovory tvůrců s účastníky konkurzů, mají ve filmu stěžejní roli v kontextu příběhu diváka, vytvářejícího nezbytnou součást zmíněného „trojúhelníku komunikace“. Dokument totiž divákovi umožňuje nahlédnout do soukromého prostoru reklamního světa, jehož tvůrčí proces v tomto případě nevnímá pouze jako uzavřený a nikým nedotčený, ale díky pozici filmařů a jejich aktivní participaci se naopak ocitá vně jeho samotného. Analogický pocit vyvolávají scény, ve kterých se na konci filmu pohybuje štáb s kamerou mezi našťvanými nakupujícími a pomocí jednoduchých otázek je aktivizuje k výpovědím na kameru. Mezi respondentem a divákem tak vzniká dojem přímého oslovení.

V rámci zvukové složky je kladen důraz na mluvené slovo, které je pouze v ojedinělých případech doplněno hudebním podkresem. K působivému propojení těchto složek dochází ve chvíli, kdy Klusák s Remundou vedou rozhovor s jistou nakupující, načež na otázku, co ráda dělá, odpovídá, že ráda zpívá. Když režisěři reagují výzvou, jestli by mohla něco zazpívat, začne píseň slovy „everybody will be happy“ (všichni budou šťastni). Nejen, že tak symbolicky popíše jistou ironičnost a bezvýchodnost snímané problematiky, ale zároveň na základě této písně vznikne sborem nazpívaný soundtrack, který se následně v dokumentu ještě několikrát objeví. Kontinuitu časoprostoru vycházejícího v počátku filmu doplňují některé archivní záběry

⁵⁶ *Český sen* [dokumentární film]. Režie Vít KLUSÁK, Filip REMUNDA. Česko, 2004.

⁵⁷ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 200

obchodních domů z různých časových období, které do konceptu vnesou pouze jistý historický vývoj konzumního fenoménu. Stejně tak v průběhu dokumentu narazíme na prvky observace a reflexe, které zde mají jistě své nezaměnitelné místo. Často se zde ale vyskytují ve spojení s participačními prvky, jako například když tvůrci v rámci rozhovoru s respondenty reflektují obsahovou složku samotného dokumentu.

Stejně jako Felix Borecký přirovnává mystifikaci k léčebné metodě katharsis⁵⁸ a popisuje její proces jako „vyhnání zlého zlým“, tak podobným způsobem tvůrci Českého snu vlastně vědomě zavedli „zmanipulovaný“ dav doslova pomocí namalovaných dveří do slepé ulice, aby znázornili, na kolik je rozhodování jeho jednotlivců, jaké dveře si nakonec vyberou, ovlivnitelné. Konfrontace líbivě vypadajících reklamních plakátů, city lightů, letáků a vlaječek s vyobrazením jejich konečného – zdaleka ne tak veselého vlivu poté nabízí zajímavou paralelu s počátečním záměrem Martina Přikryla, že spoluúčast na projektu Český sen poslouží jeho společnosti jako self promo. Omámen touto líbivou představou se však nakonec nechal sám zmanipulovat.

⁵⁸ BORECKÝ, Felix. Mystifikace a estetika. Příspěvek k Mukařovského strukturální estetice. BORECKÝ, Felix, FIŠEROVÁ, Michaela, ŠVANTNER, Martin, VÁŠA, Ondřej. Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů. Praha: Togga, 2011, s. 135-194

Svět podle Daliborka (2017, Vít Klusák)

Portrét něžného neonacisty – takový podtitul nese dokumentární film, snímající několika měsíční období jistého Dalibora z Prostějova. A nese jej vlastně oprávněně. Dalibor, jakožto hlavní hrdina filmu, nevykazuje vlastnosti citelně zlého člověka. Bydlí se svou matkou v bytě, chodí do práce a rozhodně nelze tvrdit, že by byl nebezpečný svému okolí. Jeho přiznaná náklonnost k nacismu s sebou však přináší názory a postoje, které bychom za odpovídající dnešní multikulturní společnosti označit nemohli. Tedy alespoň pokud na ni nahlížíme z jisté idealistické kolektivní perspektivy. Film lze dle mého názoru vnímat ve dvou rovinách, v jedné řeší otázku „vlastenectví“, jako českého fenoménu posledních let. Ať už se jedná o začlenění romského etnika, či problematiku uprchlické krize, bavíme se o tématech silně rezonujících vybranými sociálními okruhy české společnosti. Pojem vlastenectví však v těchto případech často nabírá až extremistických rozměrů, jejichž vyústění lze ve filmu sledovat. V rámci druhé roviny poté sledujeme případ v kontextu sociální problematiky „jednotlivec versus společnost“, tedy případ, ve kterém člověk není spokojen se svým životem, ale zároveň ani schopen se kamkoliv začlenit. Marně hledá způsoby, které by mohly vést k jakékoliv hodnotě uznání.

Vít Klusák v tomto případě zvolil postup *rekonstrukce*, který jsem již popsal například u zmíněného filmu *Nanuk, člověk primitivní*. Respondenty nejdříve určitou dobu sledoval, a podle odpozorovaného materiálu následně natočil rekonstrukci sledovaných scén. Jak jsem právě u případu Nanuka argumentoval, jedná se o zcela relevantní způsob koncepčního pojetí režiséra, který není ojedinělým. Stejně tak ale s sebou může tento koncept na základě překročení jinak pro dokumentární film běžných konvencí přinést mnohá úskalí. Režisér totiž nepracuje se záběry vyjadřujícími jistou autenticitu aktuálnosti právě prožívané skutečnosti, nýbrž záběry tuto autenticitu napodobujícími, což se na výsledném obraze v menší, či větší míře v zásadě projeví. Zároveň tím, že jsou rekonstruovány scény, které se již dříve bez účasti kamery udály, se nabízí možnost natočit dokument tak, aniž by autor výrazně zasahoval do děje před kamerou. Jako tomu právě v dokumentu *Svět podle Daliborka* je.

Na vzniklou problematiku se zaměřím na základě kategorizace Billa Nicholse, pomocí které mimo jiné také demonstrují právě důležitost (ne)účasti režisérovou osoby ve filmu. Za zcela dominantní zde můžeme jednoznačně označit observační modus. Jeho charakteristika, až na několik vybraných scén, totiž přesně vystihuje většinový průběh filmu. V rámci mizanscény sledujeme odehrávající se děj, aniž by byl narušen jakýmkoliv podnětem z poza kamery. Pozorujeme postavy, které určují chod děje a s ním spojený chronotop⁵⁹. Čas a prostor jsou

⁵⁹ základní časoprostorová konfigurace narativního uměleckého díla

zcela kontinuitní. Sledované postavy na kameru nijak nereagují – dodržení systému čtyř stěn⁶⁰ tedy vyvolává pocit, jako by žádná kamera na místě nebyla (opět vyjma ojedinělých scén, jako například když Dalibor při schůzce se svou přítelkyní Janou zabije mravence a při tom vyleje sklenici s pitím, v tu chvíli se Jana podívá do kamery – pravidlo čtvrté stěny je tak porušeno). Stejně tak je tomu se zvukem ve filmu. Ten je spojen s obrazem indexovou vazbou synchronního zvukového záznamu⁶¹, tedy že veškerá zvuková složka přichází ve vazbě se sledovaným dějem a autor nedoplňuje žádné informace prostřednictvím komentáře. Dalibor spolu s dalšími sociálními herci divákovi zprostředkovávají informace ze svého života zcela samostatně a dobrovolně, bez zásahu autora, což působí jako jednání v rámci konkrétního a zároveň zcela svobodného prostoru. „*Díváme se na život tak, jak se žije, sociální herci se zabývají sebou navzájem, aniž by si všímali filmařů. Postavy se často ocitnou v krizi či v zajetí svých vlastních naléhavých potřeb, které vyžadují jejich pozornost a odvádějí je od přítomnosti filmařů. Podobně jako ve fikci odhalují jednotlivé scény určité rysy charakteru osobnosti. Na základě toho, co vidíme či slyšíme, si vytváříme úsudek a činíme závěry. Filmařův ústup na pozici pozorovatele vybízí diváka, aby byl při určování smyslu toho, co se řeklo a stalo, aktivnější.*“⁶²

Zároveň se ale může Svět podle Daliborka potýkat s otázkami vzniklými na základě opačně vnímané perspektivy. A problematiku nehledejme tolik ve stylizace, či konceptu tohoto konkrétního filmu, jako spíše v observačním modu celkově. Sám Bill Nichols tyto otázky pokládá v rámci své studie, když uvažuje nad vlivem nepřiznaného nebo nepřímého vměšování autora do filmu: Nechovají se lidé tak, jak se chovají a neusměrňují tím naši představu o nich – ať už v pozitivním, či negativním směru –, jen aby uspokojili filmaře, který však neříká, co vlastně chce? Nevyhledává filmař subjekty svých filmů jen z pochybných důvodů – na základě toho, že mají vlastnosti, které mohou diváky fascinovat? A právě možné odpovědi na tyto otázky mohou vyvolat kontroverzi vzniklou ve vztahu nikoliv autor – sociální herec (jako je tomu ve filmu Český sen), ale na ose autor – divák. Aktivita diváka, vrátím-li se k citaci Billa Nicholse, je při sledování observačních dokumentů více než důležitá, vezmeme-li v potaz fakt, že mu není nic dovysvětleno a jak jsem již psal, veškerá interpretace závisí na něm. S tím souvisí problematika subjektivního pohledu na daná témata a motivy, které nám obsah filmu přináší.

⁶⁰ Čtvrtou stěnou je symbolicky pojmenována hranice mezi hercem a divákem. Ve filmu k jejímu porušení dochází, když herec záměrně upne svoji pozornost na kameru (na diváky), a přeruší tak jistou iluzi reálnosti a zároveň uzavřenosti světa před kamerou.

⁶¹ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 225

⁶² Tamtéž, s. 188

„Stylizovaný portrét autentického českého neonacisty, který nesnáší svůj život, jenž neví, co v něm změnit. Do stejné míry šíravě absurdní a ledově mrazivá tragikomedie přibližuje radikální světonázor „obyčejných slušných lidí“. A když už se zdá, že ve své palčivosti nemůže jít dále, vyvrcholí zcela nekompromisním způsobem.“⁶³ Film je propleten kontroverzními scénami bez nadsázky řečeno od začátku do konce. Ať už se jedná o rekonstrukce natáčení Daliborových videí na internet, nebo například možná nejvýraznější scénu z vany, kdy Dalibor ujišťuje svou matku o své schopnosti se sám o sebe postarat, protože ho kamarádka naučila smažit řízky, ve všech případech vyvolává jednání postav při nejmenším pocity pošetilosti. A právě tyto dojmy vedou diváka k myšlence, co přesně motivovalo Dalibora a další sociální herce k tomu, aby o sobě nechali tento portrét natočit, a zároveň zda Vít Klusák přesně takto situace v pre-fázi filmu sledoval (o to více poté, co se Dalibor po zveřejnění filmu začal proti obsahu vyhrazovat, postup režiséra popřel a celý snímek označil za hraný). Vít Klusák se však mnohokrát k této problematice vyjádřil, jako například při diskuzi po odvysílání filmu v rámci karlovarského festivalu KVIFF: „Všechny scény filmu vychází z Daliborova života a životních peripetií jeho blízkých, pouze několik scén je inscenovaných, avšak vždy formou věrné rekonstrukce dříve proběhlých reálných situací. Protagonistům filmu nebyl předložen žádný scénář a nikdy je nikdo neinstruoval, co mají říkat, jak se Dalibor K. nyní snaží nepravdivě sdělovat veřejnosti.“⁶⁴

Ještě však důležitější, než konflikt vzniklý až ex post (tedy po uvedení díla) je pro tuto práci ten, který vyvstal již v rámci filmu. V konečné části, když se postavy zúčastní prohlídky koncentračního tábora v Osvětimi, totiž Vít Klusák neudrží svoji pozici „neviditelného dokumentaristy“, předstoupí před kameru a vloží se do otevřené diskuze s Daliborem. Nejen, že se v časovém rozmezí jedné scény stává z komplexně observačního dokumentu participační (tvůrce se zúčastní toho, co se děje před kamerou), ale zároveň dochází k obhájení jistých postojů z pozice autority, kterou do té doby zastává ve filmu pouze sociální herec, nikoliv tvůrce. Pro průběh filmu jako komplexního celku tento krok za zcela šťastný označit nelze, vezmeme-li v potaz sílu observačního modu právě v autonomním jednání sociálních herců. Ostatně sám Vít Klusák tento úsudek zpětně hodnotí spíše jako chybný krok. Pro otázku jistých mystifikačních principů vzniklých na ose tvůrce – divák je ale tento zásah při nejmenším možným důkazem, že zde tvůrčím záměrem nebylo pouze využít „fascinujících“ vlastností

⁶³ Svět podle Daliborka. HYPERMARKET FILM [online]. Praha: Hypermarket Film, 2003, 2017 [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <https://www.hypermarketfilm.cz/Film/cz/39>

⁶⁴ Vít Klusák & Marianna Stránská V Karlových Varech, dne 6. 7. 2017

herců, ale poukázat na problematiku jisté sociální skupiny, které je zde Dalibor hrdým zástupcem, a za tímto postojem si stojí.

Nejspíš bychom těžko hledali přímé důkazy, zda se rekonstrukce ve všech případech opírá o pravdu, nebo byla některá ze scén více, či méně zinscenována. Zároveň je otázkou, zdali je pro nás nutností tuto pravdu znát. Observační dokumenty si zakládají na otázkách, stejně jako by se participační dokument neobešel bez přiznané vazby mezi tvůrcem a respondentem. Prostor na diskuzi je tak často právě tím východiskem, z kterého tyto filmy čerpají nejvíce. Divák je tak možná více než kdy jindy nedílnou součástí filmu jako sdružujícího procesu. Jak píše Bill Nichols: „*Skutečnost, že je taková diskuze svou podstatou neřešitelná, dodává observační kinematografii určité tajemství či znepokojivost.*“⁶⁵ A Svět podle Daliborka toto nepsané pravidlo beze sporu plní.

⁶⁵ NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 194

V síti (2020, Barbora Chalupová, Vít Klusák)

Dvanáct? Tak to je pohoda! – Heslo, které za poslední rok oběhlo obrazně řečeno celý internet. Jeho zpopularizováním na sociálních sítích ale postupně ztratilo svůj původní kontextuální význam. I přesto, že si ho lidé ve většině případů spojí s filmem *V síti*, mnohdy už nedomyslí závažnost jeho vzniku, a tedy i fakt, že „dvanáct“ vlastně žádná pohoda není. Film *V síti* reflektuje problematiku zneužívání dětí prostřednictvím internetových sociálních platform. Tři dospělé herečky se vydávají za dvanáctileté dívky, a z uměle vytvořených pokojů se přes vybrané seznamovací portály nechávají vědomě chytit do spáru sexuálních predátorů. Drtivá většina z těchto mužů na vzdory vědomí nízkého věku dívek vyžaduje sex přes kameru, nahé fotografie, nebo například posílá odkazy na pornografii. Z primárně krátkého virálního videa, které mělo právě na tabuizované téma reagovat⁶⁶, se stal na popud nečekaně velké zpětné vazby celovečerní dokument v režijní spolupráci Víta Klusáka a Barbory Chalupové.

Záměr filmu je v tomto případě zcela zřetelný – zpracovat aktuální problematiku internetu jako nekonečně rozmanité sítě komunikačních možností, které však ve všech případech neslouží ke svým původním účelům, ale jeho uživatelé, především z řad dětí, si tuto skutečnost často neuvědomují. Z tří vybraných filmů se zároveň jedná o nejcitlivější tematiku, která je z jisté sociální perspektivy zcela jednostranná. V porovnání s předešlými filmy tedy nevyvolává tolik otázky, jako spíše vykřičníky. Stejně tak si v tomto případě nemusíme pokládat otázku, kdo je mystifikován a z jakého důvodu. Tvůrci pomocí fiktivně vytvořených profilů navazují kontakt s predátory, kteří se následně nic netušíce chovají, jako by se ocitli v pro ně zcela bezpečném a nikým nehlídaném prostoru. Věrnost přesných kopií dětských pokojů, i úprava vizáže hereček tak vytváří důvěryhodný obraz, který tvůrcům při mystifikaci predátorů slouží jako velice účinný nástroj. V druhé části filmu, kdy se dívky setkávají s predátory osobně, jsou prostory kavárny opět poupraveny takovým způsobem, aby skrytě umístěné kamery měli možnost snímat veškeré dění, a dívky tak byly i díky civilně maskované ochrance pod neustálým dohledem.

Svým způsobem lze ve sledovaném konceptu nalézt paralelu s dramaturgickým konceptem filmu *Český sen*. Zatímco tam se do pasti mystifikace chytli ti, kteří sami mystifikují, v tomto případě se z lovců stávají lovení. „*Virtuální predátoři se často skrývají za falešným dětským profilem, což jim usnadňuje oslovit „vrstevníky”. Pomocí sofistikovaných triků si brzy získají důvěru dítěte a snaží se z něj vylákat obnažené selfie. Jakmile se jim to podaří, začnou dítě vydírat tím, že jeho fotky zveřejní například na Facebooku, nebo rozšíří na*

⁶⁶ Informace z oficiálního popisku, Dostupné z: <https://www.hypermarketfilm.cz/Film/cz/1046>

jeho škole. Pro účely experimentu si autoři filmu tyto úskoky a manipulativní techniky vypůjčí a obrátí je proti jejich strýcům.“⁶⁷

I přesto, že film vznikl na experimentální bázi, tedy že autoři neměli jistotu, kdo přesně se ozve a jak bude komunikace s predátory probíhat, hned od prvního dne projektu se ukázala alarmující síla monitorované problematiky. Už během zakládání profilů s vymyšlenými identitami dvanáctiletých dívek se začali pomocí chatu ozývat většinou postarší muži s nabídkou komunikace. I přes dodržování předem stanoveného kodexu projektu⁶⁸ poté během deseti denního natáčení dívky oslovilo celkem 2458 mužů.

Z hlediska dramaturgického přístupu bychom film *V síti* za tak jednoznačný, jako je jeho záměr, označit nemohli. Přechody mezi různými mody ale ve výsledku vytváří jednotný a zároveň i situačně autentický obraz, který divákům umožňuje vnímat nejen rozhovory dívek s predátory, ale také pohled do zákulisí, jakým způsobem dívky komunikují se štábem a zároveň jak na probíhající události reagují zúčastnění odborníci z řad psychologů, sexuoložek, nebo kriminalistů. Scény s prvky observačního modu, kdy herečky musejí určitým způsobem vést konverzaci s „nápadníky“ (ač za občasných rad režisérů přes soukromý chat), jsou pro film zcela stěžejními a zároveň v něm vytváří největší napětí. Herečky musí vést rozhovor za každou cenu tak, aby na štáb za svým počítačem, ani jiné okolní podněty nijak nereagovaly, mají-li ho dovést do jeho určité hraniční fáze a zároveň svoji „alternativní“ identitu udržet stále zcela důvěryhodnou.⁶⁹ Je otázkou, jak by na prohlédnutí nasazené herečky predátor reagoval, je-li si vědom, že právě nejedná v souladu se zákonem. Z hlediska záměru filmařů však bylo zapotřebí se jakékoliv formě odhalení zcela vyhnout. Za prvé z toho důvodu, že s některými predátory navazovaly dívky kontakt opakovaně, a potřebovali tak pro výsledky výzkumu jejich aktivitu udržet. Druhým důvodem je poté udržení celého projektu v utajení do té doby, než bude filmově zpracován. Zcela jistě by se tvůrčí tým nedočkal tak výrazných čísel, kdyby v době natáčení prezentoval projekt na internetu.

⁶⁷ *V SÍTI*. Česká televize [online]. Praha: Česká televize, 2021 [cit. 2021-4-30]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12360773574-v-siti/>

⁶⁸ 1) Nikoho sami neoslovujeme, pouze odpovídáme. 2) Herečky na začátku komunikace vždy zdůrazní, že jim je 12 let. 3) Nekoketujeme. Nesvádíme. Neprovokujeme. 4) Na explicitní sexuální výzvy odepisujeme naivně: „Já nevím...“, „Já se stydím...“ 5) Na žádosti o zaslání obnažených fotek reagujeme až po opakovaném naléhání. 6) Osobní setkání musí vždy iniciovat predátor. 7) Průběh projektu konzultujeme s psychologem, sexuoložkou, právníkem a kriminalistou. 8) Používáme tyto platformy: Facebook, Skype, Lide.cz, Snapchat a Omegle. Dostupné z: *V síti* [dokumentární film]. Režie Barbora CHALUPOVÁ, Vít KLUSÁK. Česko, 2020.

⁶⁹ Zajímavým příkladem je tomu scéna, ve které jedna z hereček vede video hovor, když jí najednou přijde do chatu zpráva od Víta Klusáka, aby rozhovor ihned ukončila. Když tak učiní, zjistí, že se jí nedopatřením odkryl micro port snímající zvuk.

I když jsem v předchozím odstavci záměrně označil rozhovory mezi herečkami a predátory za observační, tedy bez výrazného zásahu autorů, nabízí se otázka, na kolik vnímáme v rámci dokumentu herečky jako sociální herce a nakolik jako spolutvůrce filmu. Z pohledu narativního hlediska jsou to totiž právě ony (vyjma úvodního castingu), kdo vede rozhovor s respondenty. I přesto, že Klusák s Chalupovou celý proces řídí, se z této perspektivy ocitají ve „stejně roli“ jako herečky. V tomto případě bychom mohli označit dokument převážně za participační.

Ať už se jedná o participační nebo spíše observační typ dokumentu, v souvislosti s oběma případy zde hrají svou roli také situace, kdy je zabírán štáb reflektující průběh natáčení. V těchto záběrech je ve většině případů předmětem diskuze právě to, co se v rámci hlavních rozhovorů doposud odehrálo a případně jakým způsobem budou tvůrci dále postupovat. Součástí jsou také zmíněné reflexe z odborného nadhledu. Jako jakýsi doplňující materiál slouží inscenované záběry, kdy například dívky společně tančí ve svých vytvořených pokojích, nebo kdy imitují ulehnutí ke spaní. Je ale otázkou, zda jsou tyto záběry pro film nějak výrazně potřebné. Na jednu stranu může být jejich „umělost“ paralelou k uměle vytvořeným profilům dívek, na druhou stranu mohou někomu překážet z důvodu narušení jinak většinové práce s autentickými záběry. Stejně tak lze v rámci více rovin vnímat koncovou scénu, ve které se tvůrci se všemi dívkami a kamerovým štábem vydají za jedním z predátorů, konkrétně „Ústečanem“, a po vypátrání s ním vedou osobní rozhovor. Vyzpovídat tohoto člověka tváří v tvář namísto hovoru přes internet je jistě účinnější. Možná se tak dokonce podařilo zamezit možnému pokračování v jeho činnosti. Je však otázkou, zda by tyto kroky neměli poskytovat už spíše jiní povolání a bez takto zřejmého zviditelnění. A nakonec jestli tato kapka v kontextu s tak velkým „mořem“, jež sledovaná problematika bezpochyby skýtá, stojí vůbec za takovou pozornost.

Závěr

Cílem této práce bylo na vybraném výzkumném vzorku tří filmů produkční společnosti HYPERMARKET FILM popsat postupy, pomocí kterých je v těchto snímcích na základě využití jistých mystifikačních principů zaznamenána skutečnost. K výzkumu mi dopomohla kategorizace Billa Nicholse, na základě které jsem snímkům přiřadil příslušné dokumentární mody, pomocí kterých jsem rozebral vztahy mezi tvůrci filmu a sociálními herci, či diváky. Pro přiblížení této problematiky jsem se však nejdříve za pomoci studií Billa Nicholse, Guye Gauthiera, či Carla Plantingy teoreticky zaměřil na přiblížení dokumentárního filmu jako nekonečně rozmanitému filmovému směru, který nabízí nepřeborné množství přístupů, ať už ze strany režiséra, tak i diváka. Stejně tak jsem teoreticky nahlédl na princip mystifikace, který nemusí sloužit pouze jako zavádějící, či manipulující postup, ale jako cesta k uměleckému vyjádření, či upozornění na vnímanou společenskou problematiku.

Ve vybraných dokumentech jsem vymezil dva odlišné přístupy. Ve filmech Český sen a V síti jsem označil záměrné použití mystifikace jako hlavního nástroje dramaturgického konceptu, pomocí kterého režiséři vědomě mystifikovaly respondenty, aby upozornili na sledovanou problematiku. Mystifikace je zde mířena cíleně na respondenty ve filmu, nikoliv na diváky. Konkrétně ve filmu Český sen poté avizují sledovanou „dvojitou“ mystifikaci, pomocí které režiséři reflektují nejen sílu vlivu reklamy na společnosti, kdy jsou v konečné fázi filmu nachytáni nakupující, ale tím, že s kamerou nahlédli vně tvůrčího procesu reklamní agentury, se podařilo poukázat také na problematiku přístupu její tvůrců a struktury reklamního systému obecně. Ve filmu Svět podle Daliborka vymezují druhý zmíněný přístup – v tomto filmu nelze vnímat záměrné mystifikování respondentů, ani diváků. Problematický vztah mezi filmem a divákem zde ale může vzniknout na základě stylizace filmu a jeho obsahové složky. Z toho důvodu zde pomocí zmíněné Nicholsovy kategorizace popisují přístup režiséra, jakým způsobem je film dramaturgicky uchopen, jaký vliv má na jeho zpracování využití observačního modu a také jaký vliv může mít na vnímání diváka kontroverze sledovaného tématu.

Různorodost všech tří filmů zároveň spojuje komplikovaný vztah mezi samotným filmem a divákem, který vzniká převážně na základě kontroverzních prvků stylizace filmu, nebo samotného obsahu. Mohli bychom se bavit o jistých pravidlech etiky, nebo vybraných prvcích inscenace, dle mého názoru se ale ve všech případech jedná o autentické vyjádření filmařů sledující skutečnou problematiku, která se společnosti skutečně týká. Cílem těchto dokumentů poté není tolik danou problematiku vyřešit, a vymazat tak zcela ze společnosti, jako

spíše rozpoutat diskuzi, na základě které začne společnost sledované problémy více vnímat. Použití mystifikace jako záměrného obelhání respondentů poté může být pouze jednou z mála možných cest, jak této diskuze dosáhnout. A ač bychom se mohli bavit o ve všech případech silné kontroverzi vzniklé právě na základě těchto přístupů, je zcela zřejmé, že by ani jeden ze tří sledovaných filmů bez využití mystifikace, či jinak zavádějících režijních postupů, jistě nedosáhl takové vypovídající hodnoty, jaké dosáhl právě s nimi.

Zdroje

Seznam Literatury

NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU a JSAF, 2010.

GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2004.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Praha: Borový, 1938. Úvahy a přednášky.

BORECKÝ, Felix. Mystifikace a estetika. Příspěvek k Mukařovského strukturální estetice.

BORECKÝ, Felix, FIŠEROVÁ, Michaela, ŠVANTNER, Martin, VÁŠA, Ondřej. Rozum, nerozum a přesvědčivost [sic] obrazů. Praha: Togga, 2011, s. 135-194. Vita intellectiva. ISBN 978-80-87258-73-6

POŘÍZKOVÁ, Lenka. Mystifikace (nejen) v české literatuře 20. století. Olomouc, 2012.

Disertační práce. Univerzita Palackého.

PLANTINGA, Carl. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007.

ROUCH, Jean. Pravdivé a lživé. Do: revue pro dokumentární film, Jihlava: JSAF, 2004.

Seznam citovaných filmů a televizních pořadů

Český sen (2004, Vít Klusák, Filip Remunda)

Svět podle Daliborka (2017, Vít Klusák)

V síti (2020, Barbora Chalupová, Vít Klusák)

Vojna Ztohoven (2020, Petra Nesvačilová)

Poslušnost (Obedience, 1965, Stanley Milgram)

Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North, 1922, Rober J. Flaherty)

Odchod Dělníků z Továrny (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, 1985, Louise Lumière)

Zázračná planeta (Planet Earth, 2006, BBC One)

Prostřeno! (od 2010, TV Prima)

Internetové zdroje

<https://www.hypermarketfilm.cz/>

<https://www.hypermarketfilm.cz/Film/cz/1>

<https://www.hypermarketfilm.cz/Film/cz/39>

<https://www.hypermarketfilm.cz/Film/cz/1046>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11004641408-svet-podle-daliborka/31529232025/>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/12360773574-v-siti/>

<http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu>

<https://www.ztohoven.cz/?lang=en>

https://www.ztohoven.cz/?page_id=32

https://www.ztohoven.cz/?page_id=45

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/218562262600002-vojna-ztohoven/>

<https://www.slavne-dny.cz/episode/10013913/den-kdy-ameriku-vydesila-valka-svetu-30-rijen-1938>

<https://www.televizeznam.cz/video/onemanshow/odhaleni-nejvetsiho-televizniho-skandalu-v-cesku-180407>

<https://www.televizeznam.cz/video/onemanshow/dva-cesi-se-trestuhodnym-zpusobem-nabourali-na-zahajeni-ms-2016-v-moskve-180287>

<http://cinepur.cz/article.php?article=4>

<https://www.vitalia.cz/clanky/koprolalie-postizeny-vulgarismy-rikat-nechce/>

<https://zdravi.euro.cz/leky/tourettuv-syndrom-priznaky-lecba/>