

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Mystifikační hudební dokumenty Petra Zelenky
(Music mockumentaries by Petr Zelenka)

Bakalářská diplomová práce

Vypracoval: Ondřej Sabol
(Společenské vědy se zaměřením na vzdělávání + Filmová věda)

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

OLOMOUC 2012

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 25. dubna 2012

.....

Ondřej Sabol

Děkuji Petru Zelenkovi a jeho přátelům za vytvoření pozoruhodných filmových děl, která mě v mnohém inspirovala a obohatila, a stala se proto také předmětem této práce.

Děkuji Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho čas, cenné rady, důvěru a ochotu při vedení mé práce.

Děkuji všem, kteří si museli vyslechnout, o čem je téma mojí práce, aniž by se mě na to ptali, a přesto zůstali můmi přáteli. Především děkuji Dominikovi, Marušce a Magdaleně.

Děkuji rodině. Za všechno.

Děkuji tomu, který je.

OBSAH

1. ÚVOD.....	6
1.1 TÉMA A KONTEXT	6
1.1.1 Tvorba Petra Zelenky.....	6
1.1.2 Filmová mystifikace - mockument	8
1.2 CÍL	10
1.3 METODOLOGIE	10
1.4 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY	11
1.4.1 Literatura k metodologii	11
1.4.2 Literatura k tématu.....	13
2. KRITÉRIA ANALÝZY	15
2.1 DOKUMENTÁRNÍ RYSY	15
2.1.1 Sebe prezentace postav	15
2.1.2 Autentické předměty a prostředí	15
2.1.3 Absence románové zápletky	16
2.2 DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY	16
2.2.1 Komentář	19
2.2.2 Rozhovory.....	19
2.2.3 Funkce vedlejších postav (svědkové a odborníci).....	20
2.2.4 Archivní materiály	20
2.2.5 Rekonstrukce a svědectví.....	20
2.2.6 Ilustrativní materiály	21
2.2.7 Stříhová skladba.....	21
3. ANALÝZY	22
3.1 ANALÝZA: VISACÍ ZÁMEK 1982 - 2007 (1993).....	22
3.1.1 DOKUMENTÁRNÍ RYSY	23
3.1.1.1 Sebe prezentace postav	23
3.1.1.2 Autentické předměty a prostředí	24
3.1.1.3 Absence románové zápletky	25
3.1.2. DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY	25
3.1.2.1 Komentář	25
3.1.2.2 Rozhovory.....	26
3.1.2.3 Funkce vedlejších postav	26
3.1.2.4 Archivní materiály	27
3.1.2.5 Rekonstrukce a svědectví.....	28
3.1.2.6 Ilustrativní materiály	29
3.1.2.7 Stříhová skladba.....	30
3.1.3 SHRUTÍ ANALÝZY: VISACÍ ZÁMEK 1982 - 2007	30
3.2 ANALÝZA: MŇÁGA - HAPPY END (1996)	31
3.2.1. DOKUMENTÁRNÍ RYSY	33
3.2.1.1 Sebe prezentace postav	33
3.2.1.2 Autentické předměty a prostředí	34
3.2.1.3 Absence románové zápletky	34
3.2.2. DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY	35
3.2.2.1 Rozhovory.....	35
3.2.2.2 Funkce vedlejších postav	35

3.2.2.3 Archivní materiály	36
3.2.2.4 Rekonstrukce a svědectví.....	37
3.2.2.5 Ilustrativní materiály	38
3.2.2.6 Střihová skladba.....	38
3.2.3 SHRNU TÍ ANALÝZY: MŇÁGA - HAPPY END	39
3.3 ANALÝZA: ROK ĎÁBLA (2002).....	39
3.3.1 DOKUMENTÁRNÍ RYSY	41
3.3.1.1 Sebe prezentace postav	41
3.3.1.2 Autentické předměty a prostředí	41
3.3.1.3 Absence románové zápletky	42
3.3.2. DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY	42
3.3.2.1 Rozhovory.....	42
3.3.2.2 Funkce vedlejších postav	42
3.3.2.3 Archivní materiály	43
3.3.2.4 Rekonstrukce a svědectví.....	44
3.3.2.5 Střihová skladba.....	45
3.3.3 SHRNU TÍ ANALÝZY: ROK ĎÁBLA	45
4. ZÁVĚR	47
PRAMENY	51
LITERATURA	54
RESUME (SUMMARY)	58
ANOTACE.....	59
ANNOTATION	60

1. ÚVOD

1.1 TÉMA A KONTEXT

1.1.1 Tvorba Petra Zelenky

Petr Zelenka patří od počátku 90. let mezi výrazné osobnosti české kinematografie. Jeho tvorba se vyznačuje vlastním nezaměnitelným autorským rukopisem, kterým oslovil nejen diváky, ale i porotce různých soutěží a festivalů.¹ Zelenka patří ke generaci absolventů FAMU, kteří debutovali po roce 1989.² Po jeho celovečerním filmovém debutu *Mňága - Happy end*, přichází v roce 1997 povídkový film *Knoflíkáři*, díky kterému Zelenka získává u českého publika status kultovního režiséra s velmi specifickým humorem. Věnuje se také scenáristice a společně s Olgou Dabrowskou píše scénář k filmu Davida Ondříčka *Samotáři*. V roce 2000 natáčí krátký film *Powers* a za dva roky přichází se svým nejvíce oceňovaným filmem *Rok d'ábla*, který je stejně jako *Mňága - Happy end* mystifikačním portrétem české hudební skupiny.

Petr Zelenka se také věnuje divadelní scenáristice a režii. V roce 2001 napsal pro Dejvické divadlo hru *Příběhy obyčejného šílenství*, za kterou získal cenu Alfréda Radoka a v roce 2005 s úspěchem převedl i na filmové plátno. Na spolupráci s Dejvickým divadlem navázal v roce 2005 hrou *Teremin*, inspirovanou příběhem ruského vynálezce a špiona Lva Sergejeviče Teremina, působícího ve 30. letech v USA. Herce Dejvického divadla využil také ve svém posledním filmu *Karamazovi* z roku 2010.

¹ Petr Zelenka je držitelem několika Českých lvů (*Knoflíkáři*, *Rok d'ábla*, *Karamazovi*), film *Mňága - Happy end* získal hlavní cenu na plzeňské přehlídce české kinematografie Finále v roce 1997 a *Rok d'ábla* byl oceněn křišťálovým glóblem na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 2002. Kromě tuzemských ocenění získal Petr Zelenka i několik mezinárodních filmových cen. Zelenka však není velkým příznivcem filmových cen a například Českého lva za *Knoflíkáře* si nepřevzal a poslal za sebe svého otce.

² Petr Zelenka studoval na FAMU v letech 1986 - 1991 obor dramaturgie a scenáristika. Jeho spolužákem byl například Jan Hřebejk, se kterým spolupracoval na několika studentských filmech. Do této generace patří také: Alice Nellis, Saša Gedeon, Vladimír Michálek a další. Tito mladí tvůrci zásadním způsobem formovali podobu české kinematografie po roce 1989.

Kromě filmu a divadla se v minulosti Zelenka věnoval také televizní tvorbě. V 90. letech působil v České televizi, pro kterou napsal několik původních televizních her.³ Režiroval zde také v roce 1993 svůj první film, středometrážní mystifikační hudební dokument *Visací zámek 1982 - 2007*.

V roce 2010 se Zelenka podílel na kontroverzním politickém videu *Přemluv bábu*, který apeloval na mladé lidi, aby vysvětlili svým prarodičům důležitost volby pravicových politických stran. V současné době se hraje na Nové scéně Národního divadla jeho nejnovější hra *Ohrožené druhy* a na televizní stanici HBO ČR je vysílán seriál *Terapie*, který režiroval společně s Jaroslavem Fuitem a Markem Najbrtem.

Zelenka se vyznačuje tím, že točí zásadně nezávislé autorské filmy, ve kterých reflektuje vlastní témata. Své filmy prezentuje jako kolektivní dílo a v několika případech je uvozuje titulkem „film Petra Zelenky a jeho přátel“. Dlouhodobě spolupracoval s kameramanem Miro Gáborem a střihačem Davidem Charapem, dále například s výtvarníkem Davidem Černým a hercem Ivanem Trojanem.

Svět, který nám ve svých filmech představuje, je plný paradoxů a absurdních situací. Jeho filmy reflektují aktuální problémy české společnosti, které jsou však přenositelné na jakoukoli jinou společnost v současném světě (neschopnost komunikace, mediální manipulace, hledání sebe sama). Zelenka však tato témata neservíruje divákovi přímo, ale do svých děl je skrývá, proto jeho filmy nepůsobí jako prvoplánové morality. Zelenka také na tyto problémy nahlíží s nadsázkou a v jeho pojetí jsou tyto tíživé problémy ve výsledku komické. A právě humor, který je obsažen v jeho filmech pomáhá divákovi tato těžká témata přijmout a místo upadnutí do beznaděje se jim spolu s režisérem vysmát a zároveň si uvědomit jejich podstatu a původ. Ve středu Zelenkových filmů je tedy člověk, který se snaží porozumět současnému světu a hlavně sám sobě. Postavy jsou v jeho filmech často zmítány nečekanými situacemi, kterým nerozumí a nedokáží na ně reagovat často jinak, než šíleně. Zelenka však tyto zmatené postavy nesoudí, ale naopak s nimi soucítí, k čemuž by měl dojít i divák jeho filmů. Zelenka ve svých filmech pojmenovává určité problémy, ale nevnucuje nikomu svoje řešení. Je pro něj důležité hlavně to, že se těmito tématy budeme zabývat. Filmy Petra Zelenky jsou plné beznadějně naděje, optimistické skepse a lživých pravd. K tvorbě těchto paradoxů využívá absurdní komiky, parodie a mystifikace. Mezi jeho inspirační zdroje patří literární dílo amerického

³ *Svědčyně* (Zdeněk Zelenka, 1991), *Televize* (Dušan Klein, 1994), *Smečka cti* (Dušan Klein, 1996).

spisovatele Kurta Vonneguta, Jr.⁴, dramatická tvorba Michaela Frayna a z filmových režisérů především Woody Allen a Jim Jarmush.

1.1.2 Filmová mystifikace - mockument⁵

Mystifikace je spjatá s filmem již od jeho počátků na začátku 20. století. Už tenkrát si filmoví tvůrci uvědomovali schopnost filmu reprodukovat věrně výsek skutečného světa a také si byli vědomi víry diváků ve filmový obraz. Proto mohl Georges Méliès v roce 1902 natočit inscenovanou reportáž z korunovace krále Eduarda VII., která se však konala až několik týdnů poté.⁶ Znáмым případem je také aprílový žert britské televizní stanice BBC, která v roce 1957 natočila reportáž o sklizni špaget ve Švýcarsku, které rostou na stromech a češou se podobně jako ovoce. Reportáž využívá své obvyklé formální postupy (např. voiceover), ale sděluje pomocí nich zcela smyšlené informace. Slavným mystifikačním filmem je *Zelig* (1983) režiséra Woodyho Allena. Příkladem mystifikačního filmu je také *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), který však využívá dokumentárních postupů minimálně a divák si je po celou dobu vědom fikční povahy příběhu.

V našem prostředí vzniklo několik mystifikačních dokumentů. Mezi nejznámější patří studentský snímek Jana Svěráka *Ropáci* (1988), který pojednává o vědecké expedici, která v severních Čechách objevila nový druh živočicha, tzv. ropáka, který musí pro svoje přežití dýchat zplodiny. Film je parodií vědeckého dokumentu. Jeho pravidla však zachovává velmi striktně a jen jemnými náznaky prozrazuje, že jde o mystifikaci. Stávalo se, že někteří diváci v existenci záhadného tvora ropáka skutečně uvěřili. Vědeckému dokumentu se ironicky vysmívá také Jan Švankmajer v krátkometrážním filmu *Otrantský zámek* (1977). Snímek je založen na rozhovorech televizního reportéra s amatérským archeologem, který tvrdí, že se na zámku v Otrhanech u Náchoda odehrály události, popisované v románu *Otrantský zámek* Horace Wallpolea. K dalším českým mystifikačním filmům patří snímek Věry Chytilové *Pytel blech* (1962), který je však vhodnější označit

⁴ Tvorbou Kurta Vonneguta, Jr. se Zelenka zabýval ve své diplomové práci *Nové náboženství Kurta Vonneguta* (Filmová a televizní fakulta AMU. Praha 1991), která vyšla v roce 1992 knižně.

⁵ Termín „mockument“ vychází z anglického pojmu „mockumentary“, což je spojení slov mock (falešný) a documentary (dokument).

⁶ KRÁL, Robert. *A ten Václav Klaus skutečně existoval? (k atributům vybraných českých mystifikačních filmů)*. Bakalářská práce, Filmová a televizní fakulta AMU Praha. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005.

jako hraný dokument.⁷

Velmi oblíbenou odnoží mockumentu se stal mystifikační hudební dokument, který paroduje dokumentární portréty slavných hudebních skupin. Tento subžánr vznikl jako odpověď na hudební dokument, který od svého vzniku v 60. letech⁸ vytvořil mnohá kliše.⁹ Za nejslavnějšího zástupce hudebního mockumentu je považován snímek Roba Rainera *This is Spinal Tap* (1984), založený především na parodii těchto zaběhnutých dokumentárních postupů. Druhá rovina parodie se zaměřuje na manýry, sebestřednost a pokrytectví metalových kapel. Dalším známým příkladem je film *The Rutles - All you need is cash* (Eric Idle, Gary Weis, 1978), který paroduje nejen dokumentární formu, ale také kapelu The Beatles. Slavnou hudební mystifikací je také *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (Julian Temple, 1980), který představuje alternativní vznik a historii legendární britské punkové kapely Sex pistols. Mystifikační hudební dokument můžeme tedy považovat za určitou reflexi hudebních dokumentů.

Jediným tvůrcem u nás, který využil hudební mystifikační dokument, je právě Petr Zelenka. Tímto subžánrem se také uvedl mezi filmové režiséry. Jeho prvním filmem je *Visací zámeček 1982 - 2007*, který natočil v roce 1993 pro Českou televizi. Následující snímek *Mňága - Happy end* z roku 1996 opět kombinuje postupy dokumentárního a hraného filmu. I přes to, že oba tyto filmy byly natočeny na zakázku tvůrčí skupiny Čestmíra Kopeckého, Zelenka zde dostal dostatek prostoru pro vlastní autorské vyjádření. Poté natáčí hrané filmy (viz. výše) a k hudebnímu mystifikačnímu dokumentu se vrací v roce 2002 filmem *Rok d'ábla*, tentokrát už jako vlastní nezávislý projekt. *Rok d'ábla* si získal velkou popularitu u diváků a nejvíce ocenění v Zelenkově filmové tvorbě. Jedná se tedy o film, který výrazně rezonoval v české kultuře.

⁷ KRÁL, cit. 3.

⁸ Typickým příkladem je dokumentární film *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967), který zachycuje třítydenní turné slavného folkového zpěváka Boba Dylana. Nejedná se však o pouhý záznam koncertů, ale spíše o intimní portrét Dylana jako člověka.

⁹ Rozhovory s hudebníky, hudebními publicisty, novináři, autentické scény z šatny kapely, zobrazování dobových novinových článků, které dotrzovaly slávu kapely a mnohá další. Hudebníci byli v těchto dokumentech zachyceni i mimo pódium, dokument tak odhaloval divákům jejich obyčejnou, lidskou stránku. V mnoha případech se režisér stavěl do pozice obdivovatele hudební skupiny a svým filmem ji až nekriticky adoroval.

1.2 CÍL

V mé práci se budu zabývat těmito třemi hudebními mystifikačními dokumenty. Cílem práce je pojmenování konkrétních postupů, které jsou typické pro režijní přístup Petra Zelenky k tomuto subžánru. Zasazení mystifikačního hudebního dokumentu do jiného kulturního prostředí je jedním z faktorů, který jej nějakým způsobem proměňuje. Zásadním je však jeho autor, který má svobodu s tímto formátem zacházet dle vlastních představ a tím jej inovovat a překračovat jeho ustálená pravidla. Tato práce tedy pojmenuje podobu mystifikačního hudebního dokumentu v režii Petra Zelenky.

1.3 METODOLOGIE

Všechny tři mystifikační hudební dokumenty Petra Zelenky podrobím analýze, která se soustředí na funkci dokumentárních postupů¹⁰ a jejich záměrnou falzifikaci v rámci autorského použití v hraném filmu. Vycházet budu z teorie dokumentárního filmu francouzského filmového teoretika Guye Gauthiera¹¹ *Dokumentární film, jiná kinematografie*, která mi pomůže pojmenovat, jak se v Zelenkových mystifikačních filmech stírá hranice mezi dokumentárním a hraným filmem. Ve druhé části analýzy popíšu konkrétní formální postupy, typické pro dokumentární film, které Zelenka využívá pro vytváření dojmu dokumentu. V této části bude analýza čerpat ze základních termínů, které vymezuje v knize *Úvod do dokumentárního filmu* Bill Nichols.¹²

¹⁰ Viz. Kapitola 2. Kritéria analýzy.

¹¹ Guy Gauthier studoval na univerzitě v Paříži, kde pod vedením Christiana Metzeho obhájil doktorát. Poté zde působil jako profesor. Byl také redaktorem několika odborných filmových časopisů. Knihy, které publikoval, se zaměřují zejména na oblast dokumentárního filmu.

¹² Bill Nichols je profesorem filmových studií na univerzitě v San Franciscu. Je autorem vlivných publikací, které v 70. a 80. letech napomohly zařazení filmových studií mezi akademické obory. Jeho kniha *Úvod do dokumentárního filmu* je v současnosti nejrozšířenější učebnicí v tomto oboru.

1.4 KRITICKÉ VYHODNOCENÍ LITERATURY

1.4.1 Literatura k metodologii

Dokumentární film, jiná kinematografie (Guy Gauthier)

Gauthier ve své knize vychází z tradic francouzské filmové teorie. Je zde patrný vliv francouzského strukturalismu a postsrukturalismu. Neodděluje teorii a historii dokumentárního filmu, ale sleduje toto odvětví v historických souvislostech. Zároveň ale upozorňuje, že jeho cílem nebylo sepsání komplexních dějin dokumentárního filmu, ale zdůraznění hlavních vlivů a proměn v této oblasti, přičemž se zaměřil na euroamerický civilizační okruh.¹³

V úvodní kapitole se věnuje povaze dokumentárního filmu a základním pojmům, které se k němu vážou. Definuje podmínky, které musí film splňovat, aby mohl být do tohoto odvětví zařazen. Poté následuje historický přehled, který je v závěru knihy doplněn fragmenty významných teoretických prací, bio-filmografií vybraných dokumentaristů a také výběrovou filmografií významných zástupců národních kinematografií.

Ve druhé části knihy na dokumentární film pohlíží z hlediska tvůrčích metod, etiky, institucí, diváků a dalších faktorů, které ovlivňují tvorbu dokumentů.

Třetí část věnuje svému návrhu klasifikace dokumentárních filmů, která se skládá z pěti os (vztah k prostoru, vztah vůči času natáčení, technické postupy, způsob přítomnosti mluveného slova, struktura filmu). První dvě osy patří do kategorie „Autor a jeho námět“ a zbylé tři do kategorie „Autor a jeho volby“. Tomuto návrhu členění dokumentárních filmů předchází studie vybraných dokumentů, které Gauthierovi sloužily jako podklad pro tvorbu jeho typologie.

¹³ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. MFDF Jihlava, 2004. s. 7. ISBN 80-7331-023-6.

Úvod do dokumentárního filmu (Bill Nichols)

Nichols chápe dokumentární film jako proměnlivé odvětví¹⁴, které nelze uzavřít do navždy platných definic. Je však možné charakterizovat jeho podstatu, rysy a vývoj.

I přes toto vědomí se v první kapitole pokouší nalézt ucelenou definici dokumentárního filmu. Ta však trpí tím, že nerozlišuje různé druhy dokumentů. Klasifikaci dokumentů považuje Nichols pro chápání dokumentární tvorby za důležitější, proto přichází s koncepcí šesti modů (výkladový, poetický, observační, participační, reflexivní a performativní), do kterých je možné dokumentární filmy rozčlenit podle metod a pracovních postupů, které jejich autoři využívají. Nejedná se o uzavřené kategorie, některé filmy mohou samozřejmě využívat postupy více než jednoho modu.

Nichols se v knize zabývá dokumentárním filmem v jeho komplexnosti. Pojmenovává například vlivy, které ovlivňují jejich tvorbu (instituce, filmoví tvůrci, vliv předchozích filmů, diváci), dále se zabývá etickými otázkami v dokumentární tvorbě, či hranicemi mezi dokumentem a fikcí.

Tou nejzásadnější otázkou, na kterou se Nichols v knize snaží odpovědět, je důvod víry diváka v reprezentace, vytvořené pohyblivými obrázky. Ptá se také po oprávněnosti této důvěry, a na to, jak může dokumentární film ovlivnit divákům vztah k žitému světu.¹⁵ Odpovědí je jeho koncepce tzv. dokumentárního hlasu, kterým filmař vyjadřuje svoje postoje. Dokumentární film musel spojit čtyři elementy, díky kterým tento hlas získal (indexová dokumentace, poetický experiment, narativní stavba příběhu, rétorické oslovení). A právě toto spojení, ke kterému došlo ve 20. letech, považuje Nichols za počátek dokumentární tradice a vymezuje se tak vůči tradičnímu chápání vzniku dokumentu, které za počátky považuje už první filmy bratří Lumiérů.

Bill Nichols ve své knize pracuje s více teoretickými koncepcemi, od kterých si vypůjčuje i jejich slovník. Některé pojmy vychází ze sémiotiky, další z naratologické tradice. Nedrží se však těchto koncepcí striktně, ale pouze se jimi inspiruje.

¹⁴ „Dokumentárním filmům není vlastní žádný pevně stanovený soubor kinematografických postupů, nezabývají se žádnými předem danými tématy, nedrží se žádného jednotného rámce forem a stylů. Dokumentární filmová praxe je prostorem, v němž se věci neustále mění.“

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. s. 34. ISBN 978-80-7331-181-0.

¹⁵ Tamtéž, s. 18.

1.4.2 Literatura k tématu

O mystifikačních hudebních dokumentech Petra Zelenky vyšlo mnoho recenzí a článků v celostátních i regionálních denících (MF Dnes, Právo, Lidové noviny, Zemské noviny, Plzeňský deník, atd). Z těchto zdrojů se však nedozvíme mnoho o metodě Petra Zelenky a jeho přístupu k mystifikačnímu hudebnímu dokumentu. Jedná se spíše o stručné texty, které v krátkosti shrnují děj filmu, představí tvůrce a často se zaměřují na úspěchy a ocenění, které daný film získal. Dalším zdrojem jsou kulturní rubriky některých periodik (např. Reflex) a také populární filmové časopisy (Premiere, Cinema, Kinorevue, Film Jam). Ani zde však není věnováno mnoho prostoru charakteristice subžánru hudebního mockumentu v režii Petra Zelenky. Cenné jsou však některé rozhovory s tvůrci, které poodhalují natáčení těchto filmů.

Důležité pro mou práci byly tři odborné texty z kulturních periodik. Prvním je článek Jakuba Kordy v Cinepuru 47 z roku 2006,¹⁶ kde v krátkosti představuje vznik a vývoj hudebního mockumentu, popisuje jeho principy a dále představuje všechny tři mystifikační filmy Petra Zelenky, přičemž se nejvíce zaměřuje na film *Rok d'ábla*. Je také jediným článkem, kde je zmíněn i Zelenkův první mystifikační dokument o kapele Visací zámek. Další text, který se hlouběji zabývá strukturou filmu *Rok d'ábla*, vyšel v časopise Film a doba v roce 2002.¹⁷ Jaroslav Vanča zde pojmenovává prostředky, které Zelenka využívá pro tvorbu tohoto ojedinělého filmového tvaru. *Rok d'ábla* také analyzuje Martina Muziková v Literárních novinách z roku 2002.¹⁸

Filmům *Rok d'ábla* a *Mňága - Happy end* se výrazněji věnoval také Robert Král ve své bakalářské práci, která se zabývá aspekty několika vybraných českých mystifikačních filmů.¹⁹ Oba filmy zde analyzuje a pojmenovává některé prostředky, kterými Zelenka vytváří dokumentární mystifikaci. Nejedná se však o práci, která by se specializovala na konkrétní dokumentární postupy. Tvorbou Petra Zelenky se komplexně zabývá diplomová

¹⁶ KORDA, Jakub. Moc/k/ d'ábla: Slepé uličky mystifikačního dokumentu. *Cinepur*. 2006, no. 47, s. 44 - 45. ISSN 1213-516X.

¹⁷ VANČA, Jaroslav. Nejdůležitější z nedůležitého pohledem Petra Zelenky. *Film a doba*. 2002, roč. 48, č. 2, s. 120 - 122. ISSN 0015-1068.

¹⁸ MUZIKOVÁ, Martina. Zelenkovi hledači absolutna: O vítězném filmu 37. MFF v Karlových Varech. *Literární noviny*. 2002, roč. 13, č. 30, s. 12. ISSN 1210-0021.

¹⁹ KRÁL, cit. 3.

práce Jana Ražnoka z roku 2005,²⁰ na jejímž konci je popsán Zelenkův přístup k mystifikaci a parodickému dokumentu. Tato práce je v současné době asi nejpodrobnějším zdrojem informací o filmové, televizní i divadelní tvorbě Petra Zelenky.

Žádný z těchto zdrojů se však nezaměřil důkladněji na analýzu konkrétních dokumentárních postupů, které Zelenka využil. Moje práce je tedy příspěvkem do textů o tvorbě Petra Zelenky, která se zabývá jeho mystifikačními hudebními filmy z pohledu užití dokumentárních prostředků pro tvorbu hrané mystifikace.

²⁰ RAŽNOK, Jan. *Petr Zelenka: Portrét umělecké osobnosti*. Diplomová práce, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UPOL Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005.

2. KRITÉRIA ANALÝZY

2.1 DOKUMENTÁRNÍ RYSY

Podle Guye Gauthiera je možné pojmenovat tři základní kritéria, která musí film splňovat, aby mohl být považován za dokumentární:²¹

2.1.1 Sebe prezentace postav

Toto kritérium označuje Gauthier za nejvíce určující a rozlišuje vystupování postav ve filmu na dvě kategorie - nápodoba a sebe prezentace.²² Nápodoba je prostředkem hraného filmu a sebe prezentace dokumentárního. Při nápodobě hraje postava někoho jiného, ve většině případů fiktivní postavu, se kterou není možné setkat se i mimo plátno. V případě hraných životopisných filmů²³ jde sice o prezentaci postav, které ve skutečném světě existují, ale i v tomto případě se stále jedná o nápodobu a metodu hraného filmu. Dalším významným rozdílem mezi nápodobou a sebe prezentací je to, že za nápodobu jsou herci ve většině případů placeni a režisér jejich projev řídí. V případě dokumentárního filmu, kdy postavy hrají sami sebe, tomu tak není.²⁴

2.1.2 Autentické předměty a prostředí

To, co platí o postavách, je platné i pro předměty a prostředí. Gauthier uvádí, že ani v tomto případě není možné uplatnit rekonstrukci, protože by se jednalo o postup hraného

²¹ „...existuje kategorie filmového umění, která se obejde bez herců, profesionálních i amatérských, nebo spíše v ní jednotlivé postavy spontánně nebo pod něčím vedením hrají samy sebe, která se obejde bez nepravých kulis, přírodních i studiových, bez románové zápletky, to znamená zápletky, která je cizí prožité zkušenosti filmového štábu v přípravných fázích i během samotného natáčení. Tato tři kritéria mohou být různým způsobem obcházena a falšována, ale teoreticky jsou vždy ověřitelná “

GAUTHIER, cit. 6, s. 44.

²² Tamtéž, s. 13.

²³ Životopisný film je příklad žánru hraného filmu, který využívá postupy dokumentárního filmu.

²⁴ V případě dokumentárních filmů *Tenká modrá linie* (Errol Morris, 1988) a *Být a mít* (Etre et Avoir, Nicholas Philibert, 2002) vymáhali ústřední postavy těchto snímků podíl na výrazném kasovním zisku soudní cestou. Právníci však jejich nárok na honorář zamítli, protože kdyby se takový přístup stal běžnou praxí, vedlo by to k zániku dokumentární tvorby.

NICHOLS, cit. 7, s. 64 - 65.

filmu.²⁵ Jakmile tvůrce aranžuje prostor a předměty, jedná se o jejich nápodobu, o uměle vytvořené kulisy.

Autentická místa a předměty v dokumentárním filmu slouží jako určitý druh svědků a důkazů. Musí být tedy zobrazena vždy ta místa, kde se události odehrály. V hraném filmu není důležité, na kterém místě se natáčí, protože prostředí a předměty zde mají pouze symbolickou hodnotu. Je důležité, co představují a ne to, kde se přesně nachází. V dokumentárním filmu nelze v tomto případě ukazovat zástupné symboly, ale konkrétní autentická místa.

2.1.3 Absence románové zápletky

Při natáčení dokumentárního filmu není zcela jasná konečná podoba filmu, protože téměř vše se zde odvíjí od samotného natáčení, při kterém se odehrávají nepředvídatelné události.²⁶ Scénář tedy vzniká až ex post ve střížně. Můžeme tedy říct, že v případě dokumentárního filmu je scénář podřízen natáčení. V případě hraného filmu je naopak scénář pevně stanoven a natáčení se mu přizpůsobuje. „V oblasti fikce na základě scénáře vzniká vyprávění, v oblasti dokumentu na základě prožitého vyprávění vzniká scénář.“²⁷

2.2 DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY

V této části analýzy pojmenuji konkrétní dokumentární postupy, které Zelenka ve svých mystifikačních filmech užívá. Využil je však pro opačný účel, než jsme zvyklí - k budování fiktivního příběhu.

Podle Billa Nicholse má každý dokumentární film svůj vnitřní hlas postavený na zásadách rétorického projevu.²⁸ Není tím myšleno pouze užití mluveného slova, ale vyjádření stanoviska „prostřednictvím skladby záběrů, spojení obrazů, či hudby.“²⁹ „Hlas dokumentu je specifický způsob, jakým konkrétní film vyjadřuje své vidění světa.

²⁵ GAUTHIER, cit. 6, s. 14.

²⁶ Tamtéž, s. 12.

²⁷ Tamtéž, s. 42.

²⁸ NICHOLS, cit. 7, s. 94.

²⁹ Tamtéž, s. 84.

Stejné téma a perspektivu lze vyjádřit různými způsoby.³⁰ Tento hlas se velmi podobá filmařskému stylu, protože oba využívají stejné techniky jako jsou střih, hudba, světlo, kompozice, atd., které však fungují v dokumentu jinak, než v hraném fikčním filmu. Hlas dokumentu oslovuje diváka přímo a hovoří o světě, ve kterém žijeme. Ve fikčním filmu režisér buduje specifický svět, kterého nejsme součástí a do kterého vstupujeme pouze po čas projekce filmu.

„Přestože nás tvůrci vybízejí, abychom se dívali sami a nevyřčené si vydedukovali, tak to, co vidíme, není reprodukcí světa, ale osobitou formou reprezentace se specifickým úhlem pohledu. Přítomnost perspektivy - informativní logika a celkové uspořádání filmu - odlišuje dokument od pouhého filmového materiálu, či fotografických záznamů, u nichž je dojem perspektivy minimální.“³¹

Témata dokumentárních filmů jsou často diskutabilní a nevztahují se na ně vědecké důkazy. Aby dokument diváka dokázal svým hlasem přesvědčit o svém stanovisku, musí se podle Nicholse řídit pravidly řečnické tradice.

Tyto zásady vycházejí ze spisu *O řečnickovi*, jehož autorem je antický filozof a řečník Cicero, který je rozdělil do pěti pracovních postupů:³²

Vynalézání

Jedná se o získávání svědectví a důkazů, které podporují argumenty řečníka, v našem případě argumenty hlasu dokumentárního filmu. Aristoteles rozlišoval důkazy na přirozené (neumělecké) a umělé (umělecké).

K přirozeným důkazům patří například výpovědi svědků, či archivní filmové i fotografické materiály. Jedná se o nepopíratelná fakta a důkazy, do kterých nemá filmař právo zasahovat, nebo je dokonce sám vytvářet. Může je pouze do svého filmu zasadit a interpretovat.

³⁰ NICHOLS, cit. 7, s. 85,

³¹ Tamtéž, s. 91.

³² Tamtéž, s. 94.

Umělé důkazy pouze vytvářejí dojem nezvratitelnosti a jsou ve většině případů vytvořené na základě dokumentaristovy invence. Aristoteles je rozděluje do tří kategorií:

Ethos = vytvářejí dojem bezúhonnosti či důvěryhodnosti filmaře, svědka, autorit a ostatních

Pathos = apelují na emoce diváka a uvádějí jej do rozpoložení, při kterém bude jeho mysl přístupnější určitému tvrzení

Logos = používají skutečnou, nebo zdánlivou argumentaci či demonstraci (budí dojem, že dokazují)

„Pokud by měly být skutečná argumentace či logika zcela uspokojivé, muselo by téma být spíše povahy vědecké nebo matematické nežli řečnické.“³³ V dokumentárním filmu se však ve většině případů jedná o témata, pro která neexistuje pouze jediná interpretace. Závisí tedy spíše na hodnotách, názorech, domněnkách a tradicích, než na logické úvaze. Proto musí dokumentární film hledat způsob rétoriky, který dokáže tyto faktory vhodně vyjádřit.

Uspořádání

Uspořádání seřazuje jednotlivé části dokumentárního filmu tak, aby dosahovaly co největšího účinku. Dokumentární filmy se například vyznačují tím, že neustále střídají faktické výzvy s emocionálními. Dokument má možnost spojit v sobě svědectví a emoci, díky čemuž dosahuje větší působivosti.³⁴

Stylistická úprava

Dokumentárnímu hlasu napomáhají také prvky stylu, k nimž patří například střih, výběr kompozice, či volba úhlu kamery. Díky těmto nástrojům může tvůrce k divákům promlouvat velmi působivým způsobem, prostřednictvím exprese, rétoriky či poetiky.³⁵

³³ NICHOLS, cit. 7, s. 95.

³⁴ Tamtéž, s. 106.

³⁵ Tamtéž, s. 108.

Tyto prvky jsou navíc zářámované určitou charakteristickou formou, jako je například deník, esej apod. a dokumentárním modem (například výkladový modus).

Paměť

Dokumentární film pracuje s pamětí ve dvou rovinách. Film divákovi poskytuje hmatatelnou „myšlenkovou mapu“ a stává se vnější, viditelnou reprezentací toho, co se řeklo a událo.³⁶ Film také často na základě vzpomínky propojuje dříve ukázané obrazy s těmi právě promítanými.

Přednes

Kromě slov, která řečník pronáší, jsou také důležité jeho výrazy a gesta. V dokumentárním filmu je u rozhovorů velmi důležité sledovat celkový projev protagonistů, které mohou mít silný emotivní účinek a také díky nim získáváme nepřímo informace o rysech vystupujících osobností.

Konkrétní dokumentární postupy, kterými se budu v druhé části analýzy zabývat:

2.2.1 Komentář

Použití komentáře v dokumentárním filmu patří k těm nejklassičtějším postupům, který se začal používat bezprostředně po příchodu zvuku do filmu ve 30. letech.³⁷ Slyšíme hlas, ale totožnost mluvčího je nám zatajena. Jde o tzv. voiceover³⁸, který se vyznačuje snahou vyvolat v divákovi dojem, že k němu mluví garant objektivní pravdy, se kterým nemůže polemizovat, ale pouze souhlasit.

2.2.2 Rozhovory

Klíčovým postupem dokumentárního filmu jsou rozhovory, jejichž účelem je dosvědčování tvrzení, která dokumentární film prezentuje. Dotazování jsou snímání statickým detailním záběrem. Neslyšíme otázky, které jim byly položeny, ale pouze jejich odpovědi. Každý dotazovaný je označen titulkem, na kterém je uvedeno jeho jméno, popřípadě funkce, či role, kterou zastává a která divákům vysvětluje, proč je výběr tohoto

³⁶ NICHOLS, cit. 7, s. 108.

³⁷ GAUTHIER, cit. 6, s. 78.

³⁸ Někdy nazýván také „hlas shůry“, nebo „hlas autority“.

aktéra pro sledovaný dokument důležitý. Rozhovory jsou často natáčeny ve studiu, kdy je postava snímána s černým pozadím.³⁹ Častějším případem je snímání postav v prostředí, ke kterému mají vztah, a nebo vystihuje jejich osobnost. Tomuto klasickému způsobu snímání rozhovorů v dokumentárním filmu se někdy přezdívá „mluvící hlavy“.

2.2.3 Funkce vedlejších postav (svědkové a odborníci)

Vedlejší postavy můžeme rozdělit do dvou skupin podle toho, jaký je podle konvencí dokumentárního filmu účel jejich vystupování. První skupinou jsou tzv. „svědkové“, kteří mají nějaký vztah k tématu dokumentárního filmu a jsou také jeho součástí. Jejich účelem je dosvědčovat tvrzení dokumentu na základě vlastní zkušenosti. Druhou skupinu můžeme označit jako „odborníky“, kteří byli přizváni, aby potvrdili určitá ověřitelná fakta a jevy. Jedná se o znalce a authority v určitém oboru, kteří v dokumentu vytváří dojem důvěryhodnosti a také nezvratitelnosti prezentovaných informací. Kombinování „svědků“ a „odborníků“ patří k velmi přesvědčivým metodám, které dokumentární film využívá.

2.2.4 Archivní materiály

Archivní materiály (ať už filmové, či fotografické) slouží dokumentárnímu filmu jako důkazy jeho tvrzení. Jedná se o materiály, které si dokumentarista vypůjčil z jiného zdroje a zasadil do svého filmu. V žádném případě nesmí tyto materiály vytvářet.

2.2.5 Rekonstrukce a svědectví

Dokumentární film využívá rekonstrukcí v případech, kde nemohl být dokumentarista přítomen a neměl tedy možnost určité události zachytit. Proto je musí inscenovat. Jeho povinností je diváka informovat, že jde pouze o rekonstrukci a ne o zachycení žitého světa. Rekonstrukce je případ, kdy dokument využívá legitimně postup typický pro hraný film. Dokumentarista zde nepracuje pouze s ověřitelnými fakty, ale pomocí inscenace představuje svoji vlastní vizi a představu dané události, což je velmi snadno napadnutelné. Podle Alana Resnaise a Clauda Lanzmana vede rekonstrukce k banalizaci a tuto metodu nedoporučují.⁴⁰ Dokumentární film by podle nich měl pracovat

³⁹ Tohoto postupu se využívá především v případě televizních dokumentárních filmů.

⁴⁰ Oba tyto režiséři nesouhlasí s fikcionalizovanou rekonstrukcí skutečných událostí, jakou je například hraný film *Schindlerův seznam* (Steven Spielberg, 1993), zobrazující holocaust.

pouze s materiálem zachyceným přímo v žitém světě, který může dokumentarista interpretovat. Dokumentární film má tedy využívat pouze ověřitelná svědectví.

Rekonstrukce a svědectví jsou formálně velmi odlišné. Rekonstrukce může být natáčena jako hraný film a využít všechny jeho stylové prostředky, a nebo může napodobovat styl dokumentárního svědectví. Záběry, které jsou natočeny jako svědectví, zachycují často neočekávané události, jejichž snímání nebylo možné dopředu promyslet. Proto je kamera často roztřesená a záběry velmi dlouhé. Snahou svědectví je totiž zachytit neopakovatelnou událost, a proto není tak důležité, zda bude záběr například vypadat dobře z hlediska kompozice. Estetická hodnota zde ustupuje důležitosti svědectví.

2.2.6 Ilustrativní materiály

Ilustrativní materiály v dokumentárním filmu neslouží jako přímé důkazy (svědectví), ale často spíše dokreslují určitou náladu. Nejsou tedy zaměřeny na logiku, ale na emoce diváků. Někdy jsou také používány tam, kde dokumentární film nedisponuje důkazy, a tak si alespoň napomáhá ilustracemi. Dokumenty pomocí ilustrativních materiálů nemohou dokazovat, ale pouze vytvářet dojem důkazu. I přes to, že si je divák často vědom povahy těchto materiálů, má na něj tento prostředek značný vliv a je velmi výrazným a využívaným prvkem dokumentárního hlasu.

2.2.7 Střihová skladba

V dokumentárním filmu platí zcela jiná pravidla střihové skladby, než ve filmu hraném. Dokumentární film se nemusí držet zásad kontinuitní střihové skladby, ale řídí se při řazení záběrů spíše logikou, která potvrzuje jeho teze. „Dokumentární filmy většinou nabízejí mnohem neuspořádanější řadu záběrů a scén než filmy fikční, řadu, která nebývá propojena narativem vystavěným okolo ústřední postavy, ale spíše rétorikou obklopující řídící logiku či argument.“⁴¹

⁴¹ NICHOLS, cit. 7, s. 44.

3. ANALÝZY

3.1 ANALÝZA: VISACÍ ZÁMEK 1982 - 2007 (1993)

Film *Visací Zámek 1982 - 2007* divákům představuje fiktivní portrét stejnojmenné legendární punkové hudební skupiny. Film byl natočen pro Českou Televizi, pod záštitou tvůrčí skupiny Čestmíra Kopeckého⁴² a vysílán v roce 1993.

Děj filmu

Kapela Visací zámek, která vznikla tak trochu omylem, se stává neuvěřitelně rychle slavnou. Zároveň však získá status zakázané kapely, protože si naplánuje koncert v nesprávný čas na nesprávném místě, v den pohřbu Brežněva, a stane se tak předmětem sledování StB. V 80. letech se také začnou šířit ilegální nahrávky Visacího zámku, na kterých se však obohacují jiní. Kapelou také výrazně otřese povinná vojenská služba, která přeruší její činnost na několik let. Po návratu z vojny vydávají první punkový singl u nás a jejich oblíbenost a vliv na českou společnost se stupňuje. Zrušení jejich koncertu 17. listopadu 1989 vyburcuje jejich fanoušky k masovým demonstracím, což vede k Sametové revoluci a pádu komunistického režimu v Československu. Tato proměna společnosti však paradoxně zapříčiní nezájem o jejich hudbu. V nových porevolučních poměrech je kapela také perzekuována mnohem více, než za komunistického režimu, a proto na přelomu tisíciletí opouští rodnou zemi a skrývá se v Nepálu. Odtud se náhodou dostane nahrávka kapely do Japonska a poté do USA, kde se Visací zámek stává nesmírně populární. Díky tomuto mezinárodnímu úspěchu získává Visací zámek v Česku uznání a stává se součástí oficiální kultury.

⁴² Kopecký se v roce 2000 osamostatňuje a zakládá vlastní produkční společnost První veřejnoprávní.

3.1.1 DOKUMENTÁRNÍ RYSY

3.1.1.1 *Sebeprezentace postav*

A. Postavy, které hrají sami sebe - sebeprezentace

Jedná se o sebeprezentaci, která je však podmíněna scénářem, nikoliv vlastním autentickým projevem postav (dokumentární rys, který je záměrně falšován).⁴³

Do této kategorie patří hlavní postavy filmu - členové hudební skupiny Visací zámek: Jan Haubert, Michal Pixa, Ivan Rut, Vladimír Šťástka a Jiří Pátek. Tím Zelenka splňuje Gauthierovo základní kritérium dokumentárního filmu. Zároveň nám Zelenka prozrazuje, že tento základní rys dokumentárního filmu falzifikuje a že má projev herců pod kontrolou. Postavy říkají věty podle scénáře, který Zelenka napsal. Poznáme to díky obsahu jejich absurdních výroků. Jan Haubert ve svém vzpomínání například uvádí, že byl bezproblémové dítě, hned na to ale dodává, že padělal podpisy a ukradl auto, čímž popírá první tvrzení. Kamil Pixa zase v rozhovoru zesměšňuje sám sebe a svoje hudební znalosti, když popisuje, že se pět existujících akordů učil pět let. V dokumentárním portrétu hudební skupiny bychom spíše čekali, že budou členové kapely na svoji minulost vzpomínat jako na nezapomenutelné legendy, místo toho nám většinou předkládají samé banality. Vladimír Šťástka například vysvětluje svůj výběr baskytary zjištěním, že se vejde líp do autobusu. Dalším ukazatelem, který nás upozorňuje, že hlavní postavy nevystupují sami za sebe, ale hrají role podle scénáře, je jejich herecký projev. Členové Visacího zámku se snaží vystupovat civilně, ale často je z jejich projevu patrné, že říkají věty, které sami nevymysleli, a navíc se svým výrokům sami smějí. Jsou si totiž vědomi parodie a lži, které se účastní, což ovlivňuje jejich projev. V případě tohoto filmu, postaveného na nadsázce a absurdním humoru to však rozhodně není chybou. Naopak se to dá považovat za další komický prvek, který však vznikl neplánovaně.

Do skupiny postav, které ve filmu reprezentují sami sebe, můžeme dále zařadit novináře Vojtěcha Lindaura, herečku Lenku Kořínkovou, Jiřinu Švorcovou, Ivana Hlase, Alexe Švamberka, Přemka Podlahu a Bedřicha Zelenku.

⁴³ Tohoto principu využívá Zelenka i ve svém posledním celovečerním filmu *Karamazovi* (2010). Herci zde střídají dvě polohy. Hrají sami sebe a zároveň postavy divadelní adaptace Dostojevského románu. Obě tyto polohy jsou však sebeprezentací, nebo spíše pseudosebeprezentací. Herci hrají, jak hrají postavy z Bratrů Karamazových.

B. Smyšlené postavy - nápodoba

Postavy, které existují pouze ve fikčním světě tohoto filmu (klasický postup hraného filmu, který se zde vydává za dokumentární).

Do této kategorie můžeme zařadit postavu učitelky klavíru Zdeny Urbánkové (Eliška Kuchařová), dále sexuologa Mudr. Vojtěch Bedrnu (Josef Vajnar), zvukaře Richarda Verticha (Josef Šebek) a majora StB Josefa Turnera (Gustav Vondráček).

C. Nejasná hranice mezi nápodobou a sebe prezentací

Ve filmu vystupuje také několik postav, které není možné striktně zařadit ani do jedné skupiny. Jedná se o postavu filmového producenta, kterého hraje David Charap, avšak pod svým jménem. V závěrečných titulcích se dozvídáme, že jde o stíhače sledovaného filmu. Další komplikovanou postavou je Milouš Jakeš, kterého hraje dvojník Vladimír Novotný. Iluze je podpořena archivním záběrem skutečného Milouše Jakeše, pravděpodobně z roku 1989. Jedná se o postavu, která reprezentuje někoho, kdo ve skutečnosti existuje. Jde tedy o postup hraného filmu. Tato iluze je pak odhalena v titulcích na konci filmu. Složitou postavou je také Elizabeth Taylor. Rozhovor s ní funguje jako důkaz o popularitě Visacího zámku v USA. V jejím případě však není jasné, zda se jedná o skutečnou Elizabeth Taylor, které Zelenka pouze vyměnil hlas, jenž mluví o Visacím zámku, a nebo jde o herečku, která napodobuje Elizabeth Taylor, podobně jako Vladimír Novotný Milouše Jakeše. Zelenka tento rozhovor komplikuje tím, že v něm vidíme na zdi viset zarámovaný obal desky Visacího zámku Start 002. V případě, že jde o skutečný obraz, který při rozhovoru visel na zdi, znamenalo by to, že nesledujeme skutečnou Elizabeth Taylor, ale že jde o inscenovaný rozhovor s herečkou, která ji pouze napodobuje. Je ale také možné, že Zelenka využil záznam rozhovoru se skutečnou Elizabeth Taylor a obraz desky Visacího zámku byl do záběru vsazen trikem. V tomto případě by šlo o sebe prezentaci Elizabeth Taylor, jejíž projev Zelenka trikově upravuje pro svůj účel.

3.1.1.2 Autentické předměty a prostředí

Rozhovory s vedlejšími postavami (svědkové a odborníci, viz. níže) jsou situovány podle konvencí dokumentárního filmu do prostředí, která se vážou k jejich osobnosti, či roli. Jedná se o klasický rétorický postup dokumentárního filmu, který těmto postavám pomáhá vytvářet dojem věrohodnosti jejich tvrzení. Učitelka klavíru má v pozadí

rozhovoru klavír, sexuolog je snímán ve své ordinaci a major StB Turner sedí před policemi, ve kterých jsou audio i video nahrávky, o kterých v rozhovoru mluví. V divákovi to podvědomě vytváří dojem pravdivosti jejich tvrzení. Jmenované postavy jsou však postavami fikčními, a tím pádem i jejich prostředí je pouze kulisou, která sice možná existuje ve skutečném světě, ale v tomto filmu je součástí fikce. Jde o postup hraného filmu, jehož forma se však snaží přesvědčit diváka, že jde o dokumentární film.

3.1.1.3 Absence románové zápletky

Visací zámek 1982 - 2007 je filmem, před jehož realizací byl napsán scénář. Tím porušuje základní pravidlo dokumentárního filmu. Celý film je však formálně zpracován jako dokumentární. Díky tomu může dojít ke zmatení diváků, kteří hned neprohlédnou, že jde o vymyšlený příběh. Některé jeho části sice vycházejí ze skutečných událostí a jsou prezentovány skutečnými lidmi, výsledkem však stále zůstává fikční film, který pouze využívá dokumentárních postupů.

3.1.2. DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY

V případě tohoto filmu je hlavním prvkem komentář, který nám nabízí určitou perspektivu a snaží se nás o něčem přesvědčit, či poučit. Komentáři se přizpůsobuje i stříhová skladba a tím pádem celá struktura filmu.

3.1.2.1 Komentář

Film je provázen explicitním mluveným komentářem, který je hlavním prvkem dokumentárního hlasu tohoto filmu. Komentář namluvil jeden z nejznámějších hlasatelů a komentátorů Richard Honzovič. Díky jeho dlouholeté kariéře v rozhlasu a televizi má jeho hlas mnoho diváků spojený s televizním zpravodajstvím a dokumenty.⁴⁴ Diváci proto rozhodně nečekají, že by je chtěl tento známý hlas oklamat. Proto byl pro Zelenku ideálním představitelem, jehož status autority mohl využít k parodii. Komentář je navíc doprovázen tlumenou klasickou hudbou, která v kontextu tohoto filmu o punkové hudbě působí směšně, a zároveň dotvrzuje status filmu, který se snaží vypadat jako dokument, mapující historický vývoj

⁴⁴ Richard Honzovič. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-03-27]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Honzovi%C4%8D

kapely, která se stala národním dědictvím, a tím pádem něčím důstojným. Právě v historických televizních dokumentech je často slyšet podobný hudební doprovod.

3.1.2.2 Rozhovory

Rozhovory se členy kapely jsou natáčeny ve studiu klasickým dokumentárním stylem označovaným „mluvící hlavy“.⁴⁵ Neslyšíme nikoho pokládat otázky, pouze dostáváme odpovědi od postav, které jsou snímány v detailu s černým pozadím studia.

Rozhovory jsou často kombinovány s archivními fotografiemi, záznamy z koncertů, popřípadě ilustrativními fotografiemi. Při rozhovorech se vždy zobrazí jméno dotazovaného a jeho role / funkce, což je jeden z klasických postupů dokumentárního filmu, které v divákovi vyvolávají dojem důvěryhodnosti.

Rozhovory s vedlejšími postavami jsou naopak natáčeny v jejich prostředí. Například rozhovor se sexuologem Bedrnou je snímán v prostředí ordinace, což je dokumentární postup, jehož účelem je vyvolání dojmu autentičnosti.

3.1.2.3 Funkce vedlejších postav

A. Postavy s blízkým vztahem k hlavním postavám - svědkové

Do této skupiny patří postavy, které jsou součástí historie Visacího zámku a podávají svědectví o své zkušenosti s touto kapelou.

Patří sem Zdena Urbánková, učitelka klavíru Jana Hauberta, která stála u zrodu slavného hitu Visacího zámku „Traktor“. Dále sem řadíme herečku Lenku Kořínkovou, která vystupovala s Visacím zámekem, a také později koupila práva na všechny jejich skladby. Dále sem patří zvukař Richard Vertich, který v 80. letech pořizoval ilegální kopie nahrávek Visacího Zámku. Dalším „svědkem“ je David Charap, filmový producent, který proslavil Visací zámek v USA. Významnou postavou je také major STB Josef Turner, který monitoroval činnost kapely v období normalizace.

B. Postavy bez přímého vztahu k hlavním postavám - odborníci

V této skupině jsou postavy, které nejsou součástí historie Visacího zámku, ale slouží ve filmu jako povolané autority, potvrzující teze, které nám dokument prezentuje.

⁴⁵ NICHOLS, cit. 7, s. 85.

Jednou z těchto autorit je Vojtěch Lindaur, známý český hudební publicista. Dalším je sexuolog Mudr. Vojtěch Bedrna, který mluví o zázračných léčivých účincích hudby Visacího zámku na frigidní ženy.

3.1.2.4 Archivní materiály

Ve filmu je velmi hojně využíváno archivních fotografií, či filmových záběrů, které slouží jako obrazové důkazy k tvrzením komentáře, či postav hovořících ve filmu. Můžeme je rozdělit do dvou kategorií:

A. Autentické fotografie, či filmové záběry s novým významem

Zelenka si je vypůjčil z jiného zdroje a dal jim v kontextu svého filmu nové významy, které podporují jeho smyšlená fakta. Díky tomu se tyto materiály stávají fikčními.

Sem patří například slavné záběry ze 17. listopadu 1989, které zobrazují demonstrace v ulicích Prahy. Komentář nám sděluje, že příčinou demonstrací byla reakce fanoušků na zrušení koncertu Visacího zámku. Aby Zelenka stvrdil svoji verzi Sametové revoluce, kombinuje tyto záběry s inscenovanými záběry, kde kapela stojí před davem lidí a oznamuje zrušení koncertu.

Záběry ze 17. listopadu můžeme považovat za „symboly“ či „ikony“, které se díky častému opakování staly součástí naší historické paměti a které mají danou interpretaci.⁴⁶ Proto jsou pro Zelenku ideálním prostředkem pro jeho absurdní hru.

Dalším příkladem jsou černobílé fotografie Visacího zámku, kde vidíme kytaristu Ivana Ruta, jak leží na pódiu na zemi. V pozadí slyšíme komentář Michaly Pixy, který tvrdí, že Rut na počátku jejich kariéry nedokázal hrát ve stoje a vždy při koncertech ležel na pódiu. Dává tak skutečné archivní fotografii novou absurdní interpretaci.

B. Falešné fotografie, či filmové záběry, vytvořené pro film

Tyto záběry slouží jako podpora některých tvrzení. Je zde však často odhaleno, že jde o podvrh. Jde tedy o zcela fikční záběry, které mají působit jako dokumentární.

Do této kategorie můžeme zařadit například černobílé záběry jedné z prvních zkoušek Visacího zámku s komentářem Michala Pixy. Ten popisuje, jak se Jan Haubert učil

⁴⁶ GAUTHIER, cit. 6, s. 164.

držet správně mikrofon, což dotvrzují záběry, na kterých mimo jiné vidíme Vladimíra Šťáastku, který drží basovou kytaru jako kontrabas. Těmito absurditami Zelenka divákovi přiznává, že jde o podvrh a parodii.

Speciální kategorií jsou údajné amatérské záběry, zachycené Státní policií, která Visací zámek sledovala. Jde totiž o záběry, jejichž autorem je fiktivní postava ze světa filmu. Fikce je zde tedy ještě komplikovanější.

Ve filmu je také využito záběrů na falešné novinové články. Jedná se například o články, dokazující slávu Visacího zámku a nebo uvěznění Jana Hauberta. Dalším dokumentárním prostředkem, který Zelenka využívá, je inscenovaná anketa s několika lidmi v ulicích Prahy. Anketa je jedním z velmi využívaných prostředků dokumentárního filmu a díky tomuto filmu si můžeme uvědomit, jak je tato metoda neobjektivní a jak na diváky dokáže i přes to zapůsobit. Anketa je nástroj, který má sloužit jako důkaz určitého názoru většinové veřejnosti. Ale už jenom to, že jde o reprezentativní výběr respondentů, který film používá pro doklad svého tvrzení, vyvolává nejistotu. Anketa je metodou vycházející ze sociologie, která je však v dokumentárním filmu aplikovaná často ve velmi zjednodušené podobě. Nemůžeme si být nikdy jistí, že autor dokumentu nepoužil jenom ty odpovědi, které stvrzovaly jeho názor a ostatní do filmu nezařadil. Vidíme jenom určitý výřez výsledků ankety a ani nevíme, kolik bylo dotazovaných. Chybí zde statistický údaj. I přesto, že tento údaj dokumentární film často opomíjí, divák se už naučil považovat anketu v dokumentárním filmu za relevantní nástroj, který vypovídá o veřejném mínění.

3.1.2.5 Rekonstrukce a svědectví

Častým prostředkem, který Zelenka využívá, je rekonstrukce některých událostí. Rekonstrukce je jedním z příkladů, kdy dokumentární film zcela legitimně využívá pro svůj účel metodu hraného filmu. Ve filmu *Visací zámek 1982 - 2007* je například sekvence, kdy Jan Haubert popisuje svoje zatčení a pobyt ve vězení. Jeho slova doplňují záběry, kdy vidíme, jak jej dva policisté vyvádějí z domu do policejního auta a poté scénu z jeho cely. V tomto případě Zelenka neklame formálním postupem, ale tím, co tato scéna obsahuje. Informace o uvěznění Jana Hauberta je nepravdivá a v kontextu filmu ji nelze označit jako dokumentární rekonstrukci, ale jako hranou scénu z fikčního filmu.

Ve filmu jsou také scény, které jsou zcela jistě inscenované, ale díky pohybům

kamery, stříhové skladbě a popisnému titulku působí jako dokumentární. Snaží se vypadat jako autentické záběry, zachycené přímo na místě činu (svědectví). Zároveň je však zřejmé, že v dané situaci nebylo možné, aby zde byl přítomen filmový štáb a nebo se jedná o situace, které se nikdy nestaly. Příkladem je scéna, kdy člen Socialistického svazu mládeže hovoří na soutěži Zájmové umělecké činnosti k publiku o tom, že Visací zámek nepostoupil do celopražského kola soutěže. Kdyby k něčemu takovému skutečně došlo, bylo by i legitimní, že člena SSM hraje v rámci rekonstrukce najatý herec. Předpokládám, že je celá tato scéna smyšlená, ale výrazovými prostředky dokumentárního filmu se snaží přesvědčit diváka, že jde o autentický záznam skutečných událostí.

Někde mezi svědectvím a rekonstrukcí se pohybují záznamy z koncertů Visacího zámku, které film obsahuje. Některé záznamy lze označit jako rekonstrukce, například první koncert Visacího zámku, na kterém rozhodně nebyl přítomen filmový štáb. Proto nemůžeme tuto scénu považovat za svědectví, ale jediné za rekonstrukci. Některé záznamy jsou naopak zcela jistě inscenované. Sem patří například koncert z roku 1995, který se nemohl odehrát, protože film byl natočen v roce 1993. U několika záznamů z koncertů však nelze zcela s jistotou odhalit, zda se jedná o autentické záběry z koncertů, či rekonstrukci.

3.1.2.6 Ilustrativní materiály

Ve filmu je využito filmových i fotografických materiálů, které neslouží jako přímé důkazy, ale pouze jako ilustrace ke komentáři. Jedná se například o fotografie přírody, města a chrámu v Nepálu, kam Visací zámek odjel na přelomu tisíciletí, aby byl nejbližší spáse. Odtud se také dostala jejich nahrávka do Japonska, kterou tam podle legendy propašoval tibetský mnich v duté holi. I přes to, že na fotografiích z Nepálu nevidíme nikoho ze členů Visacího zámku, komentář nás o jejich přítomnosti přesvědčuje a napomáhá si alespoň ilustrativními záběry. Jedná se o příklad umělého důkazu, spadající podle Aristotelova dělení do kategorie „logos“, kdy se film snaží dokazovat tvrzení prostředky, které neslouží jako důkazy, ale pouze vytvářejí dojem nezvratitelnosti.

3.1.2.7 *Střihová skladba*

Jednotlivé scény ve filmu jsou řazeny v závislosti na vyprávění komentáře. Fungují jako obrazové důkazy jeho tvrzení. Tento způsob střihu v dokumentárním filmu nazývá Bill Nichols důkazním střihem. „Při důkazní střihové skladbě nejsou jednotlivé střihy v rámci scény seřazeny tak, aby vyvolávaly pocit jednotného časoprostoru, v němž sledujeme činy ústředních postav, a kde uspořádání záběrů v rámci scény snaží divákovi zprostředkovat dojem jednotného, přesvědčivého názoru podpořeného logikou.“⁴⁷ „Místa i věci se objevují a mizí podle toho, zda právě nejlépe podporují názor, či hledisko filmu“.⁴⁸

3.1.3 SHRNU TÍ ANALÝZY: VISACÍ ZÁMEK 1982 - 2007

Visací zámek 1982 - 2007 je od dalších dvou Zelenkových mystifikačních dokumentů odlišný především tím, že nebyl uveden do kinodistribuce, ale určen pro televizní vysílání. Díky tomu mohl Zelenka parodovat klasické konvence spjaté s televizním dokumentem z produkce České Televize a útočit na divácká očekávání, která jsou s těmito filmy spjatá. Česká Televize je veřejnoprávní televizní společností a proto ji mnoho diváků automaticky považuje za garanta pravdy a nečekají, že by je chtěla tato instituce klamat. Zelenka díky tomu mohl parodovat přesně ty dokumentární prostředky, které jsou pro televizní dokument typické.

Jako jediný z trojice Zelenkových mystifikačních dokumentů obsahuje *Visací zámek 1982 - 2007* mluvený komentář. Je zde také použito nejvíce archivních fotografií a filmových materiálů, které filmu slouží jako důkazy. Jedná se o prostředky, které patří k těm nejklassičtějším v oblasti dokumentárního filmu a které spadají do kategorie tzv. výkladového modu podle Billa Nicholse.⁴⁹ Zelenka však některé archivní materiály vytváří pro potřeby svých tvrzení, čímž porušuje pravidla dokumentárního filmu. Některé naopak používá v souladu s pravidly dokumentární tvorby, ale komentářem jim přisuzuje nové významy, podle svého scénáře.

Tento film je také jedinečný tím, že nás informuje o událostech z budoucnosti, které ještě nenastaly. To se dozvídáme již z názvu filmu, čímž Zelenka přiznává divákovi, že se

⁴⁷ NICHOLS, cit. 7, s. 45.

⁴⁸ Tamtéž, s. 44.

⁴⁹ Tamtéž, s. 181.

jedná o mystifikaci a že tedy nemůže považovat sdělení filmu za pravdivá. Film ale využívá dokumentárních postupů, a proto má divák tendenci po čase zapomenout, že sleduje fikci.

Zelenka ve filmu přiznává inspiraci klasickým hudebním mockumentem *This is Spinal tap*. Visací zámek získá v období úpadku, stejně jako fiktivní britská skupina Spinal Tap, neuvěřitelnou popularitu v Japonsku. Hlavním rozdílem mezi těmito filmy je, že hudební skupina Spinal tap je fiktivní, ale Visací zámek je skutečnou hudební skupinou, o které film předkládá smyšlené informace, přičemž nám zatajuje hranici mezi fikcí a skutečností. U filmu *This is Spinal tap* po celou dobu sledování víme, že se jedná o hraný film, který pouze využívá dokumentárních postupů pro parodii žánru hudebního dokumentu.

Zelenkovi však nejde pouze o parodii na hudební dokumentární film. Využívá mystifikační dokument jako prostředek pro vyjádření svého tématu. Ani samotná hudební skupina Visací zámek není tím, co by Zelenka primárně sledoval. Hlavním tématem je především česká povaha a vztah českého národa k vlastní kultuře. Dále tento film můžeme chápat jako satiru na nezralý demokratický systém.

3.2 ANALÝZA: MŇÁGA - HAPPY END (1996)

Stejně jako Zelenkův předchozí film *Visací zámek 1982 - 2007*, byl i tento původně projektem České Televize. *Mňága - Happy end* vznikl opět v tvůrčí skupině Čestmíra Kopeckého, který chtěl natočit portrét slavné valašskomeziříčské hudební skupiny Mňága a Žďorp. Jelikož se skupině líbil Zelenkův předchozí film o Visacím zámku, dohodli se s Kopeckým, že svůj portrét pojmu také jako mystifikační dokument v režii Petra Zelenky. „Vzápětí se tým rozhodl pro natáčení na šestnáctimilimetrový materiál a odtud vzešla myšlenka, že by byla škoda nepustit snímek do kin.“⁵⁰ Do projektu se zapojila distribuční společnost Bontonfilm, která pomohla s financováním filmu a poté jej uvedla do kin. Film se překopíroval na 35mm materiál a jelikož měl pouze 62 minut, byl doplněn projekcí dvou animovaných hudebních klipů Bány Dlouhé. Projekce byla také v některých

⁵⁰ SPÁČILOVÁ, Mirka. Mňága a Žďorp hraje ve filmu o slávě a pádu. *Mladá fronta Dnes*. 1996, roč. 7, č. 138, s. 19. ISSN 1210-1168.

městech doplněna živým koncertem kapely Mňága a Žďorp. Film byl sice zastíněn veleúspěšným Koljou, natočeným ve stejném roce, ale i přesto upoutal pozornost například poroty na přehlídce české kinematografie Finále v Plzni, kde získal hlavní cenu za „vtip a razanci, s níž zobrazuje zákulisí popkultury a paradoxy posttotalitní společnosti“.⁵¹

Děj filmu

Hudební skupina Mňága a Žďorp vzniká jako projekt společnosti BGM, která se rozhodne vytvořit rockovou skupinu, která na české scéně chybí. Na základě konkurzu vybere frontmana kapely a pomocí počítačového programu Bandmaker sestaví celou kapelu, pro kterou připravil hudbu skladatel Ivan Král. Texty vycházejí z poezie scenáristy Martina Daniele, kterou napsal v rámci terapie v protidrogové léčebně. Vybraní členové Mňágy a Žďorp se musejí navzájem seznámit a také naučit hrát na hudební nástroje. Poté přichází první koncert. Ten však končí naprostým fiaskem. Proto se musí vymyslet nová strategie. Kapela bude hrát v námořnických oblecích a frontman Petr Fiala se naučí pantomimické pohyby od Borise Hybnera, které pak bude předvádět na koncertech. Tento recept zafunguje a kapela se velmi brzy stává slavnou. Médiím ani fanouškům nevadí, že jde o uměle vytvořenou kapelu a Mňága může vyrazit na turné. Vztahy v kapele se postupně stmelují a kapela začne skládat i vlastní písně. Zdá se, že se i přes svůj umělý vznik začíná měnit na opravdovou hudební skupinu s vlastním názorem. V tu chvíli ale přichází rána. Hudební společnost BGM odkoupí nadnárodní firma s ovocem Fruit international a Mňága se stane jejich majetkem. Firma začne kapelu využívat ke komerčním účelům a nechá o ní natočit film v režii Zdeňka Trošky, plný patosu a kýče. Nutí také kapelu jíst jablka, pít pivo Radegast, a nakonec jim i umístí štěnice do kytar. Tento tlak ale členové Mňágy nevydrží a na jednom koncertě se vzbouří, zničí svoje nástroje a odejdou z hudební scény. Mňága a Žďorp se však musí před Fruit international skrývat. Petr Fiala například volí jako útočiště psychiatrickou léčebnu. Po vypršení platnosti smlouvy se zdá, že je kapela konečně svobodná, ale ke svému zděšení zjistí, že firma Fruit international si našla nové hudebníky, které vydává za Mňágu a Žďorp a jejich turné pokračuje dál i bez nich. Ukáže se, že publikum Mňágy je ještě umělejší než samotná kapela. Zhnuseni tímto zjištěním, rozhodnou se členové Mňágy začít znovu. Založí si

⁵¹ Zlatého ledňáčka získal film Mňága - Happy End. *Plzeňský deník*. 1997, roč. 6, č. 86, 1 - 3.

novou kapelu Happy end, která bez PR není tak slavná, ale mají konečně tvůrčí svobodu dělat hudbu, podle svých představ. Kapela tedy projde opačným vývojem, než je v hudební branži zvykem. Napřed získá slávu, a poté končí jako neznámá kapela v undergroundu.

3.2.1. DOKUMENTÁRNÍ RYSY

3.2.1.1 Sebe prezentace postav

A. Postavy, které hrají sami sebe - sebe prezentace

Sem patří představitelé hlavních rolí - členové hudební skupiny Mňága a Žďorp. Hrají zde sami sebe, ale podle scénáře Petra Zelenky. Jde tedy o sebe prezentaci, která je kombinovaná s nápodobou. Nejde však o nápodobu někoho jiného (princip herectví v hraném filmu), ale o nápodobu sama sebe. Zelenka hranici mezi dvěma základními přístupy k vystupování postav ve filmu zastírá a neprozrazuje divákovi, kde končí sebe prezentace a kde začíná nápodoba.

Kromě hlavních postav sem řadíme i většinu vedlejších: hudební publicista Jiří Černý, hudební skladatel Ivan Král, scénárista Martin Daniel, zpěvák Karel Zich, novinář Martin Schulz a režisér Zdeněk Troška. Mezi další postavy tohoto typu patří také herec Boris Hybner, novináři Jan Foll a Mirka Spáčilová. Malou roli má ve filmu také Eva Turnová⁵², která hraje tlumočnici při rozhovoru Petra Fialy s ředitelem Fruit international.

Speciální skupinou jsou fanoušci kapely Mňága a Žďorp, které vidíme na záznamech koncertů. Jedná se o skutečné fanoušky, které je možné potkat na koncertech Mňágy a Žďorp.⁵³ Jejich vystupování se dá označit za sebe prezentaci, ta je však řízena režisérem.

B. Smyšlené postavy - nápodoba

Jako smyšlené postavy zde vystupují John Heather (Chris Clarke), ředitel české pobočky společnosti BGM a Robert I. Brown (Richard Toth), který představuje

⁵² Eva Turnová je baskytaristka ve skupině The Plastic People of the Universe, hudební skladatelka, textařka, herečka, ale také tlumočnice.

⁵³ Petr Fiala, *lídr Mňágy a Žďorp: „Fanouškům jsme psali omluvenky!“* [online]. 2011 [cit. 2012-04-15]. Dostupné z: <http://www.houser.cz/hudba/zajimavosti/7525-petr-fiala-lidr-mnaga-a-zdorp-fanouskum-jsme-psali-omluvenky.htm>

obchodního ředitele společnosti Fruit international. Oba herci pochází z amerického souboru Misery Loves Company, který působil v Praze.⁵⁴ Kuriozitou v této kategorii je kapela Chinaski, která na konci filmu hraje falešnou Mňágu a Žďorp.

C. Nejasná hranice mezi nápodobou a sebe prezentací

Z obou kategorií se vymykají herci, kteří hráli ve fiktivním filmu Zdeňka Trošky, jehož úryvky ve filmu Mňága - Happy end vidíme. Marek Vašut, Marek Brodský, Oldřich Vlach a Roman Skamene zde hrají sami sebe, ale zároveň vystupují ve fikčním filmu, který je součástí dalšího fikčního filmu. Tento případ by se dal označit jako „zdvojená fikce“.

3.2.1.2 Autentické předměty a prostředí

I tento princip Zelenka ve filmu Mňága - Happy end falšuje, čímž vzniká parodie. Rozhovory s vedlejšími postavami jsou situovány do prostředí, které mají evokovat jejich profesi, či osobnost. Scénárista Martin Daniel je například snímán v místnosti s psacím strojem a lampičkou, což odkazuje k jeho povolání. Také je nasvícen způsobem, že splývá s temným pozadím místnosti, což dokresluje jeho vyprávění o minulosti spjaté s drogovou závislostí. Díky svému projevu a prostředí, do kterého je umístěn, působí tajemně a depresivně. Jelikož jsme si vědomi, že film je fikcí, je toto prostředí uměle vytvořenou kulisou, která se snaží předstírat, že jde o autentické prostředí žitého světa. Zelenkův výsměch této dokumentární konvenci je založen na porušování Gauthierova druhého pravidla.

Členové kapely Mňága a Žďorp jsou situováni do prostředí, které má evokovat jejich vlastní domov,⁵⁵ což je jeden z velmi využívaných prvků dokumentárního filmu.

3.2.1.3 Absence románové zápletky

Film Mňága - Happy end je filmem fikčním podle předem napsaného scénáře. Film se však snaží vypadat tak, jako kdybychom sledovali autentické dokumentární záběry. Chvíli se nás Zelenka snaží přesvědčit, že sledujeme dokumentární film, ale vzápětí se přiznává, že jde o hrané a dopředu promyšlené scény. V tomto filmu je většina scén hraných, podle pravidel hraného filmu. Jsou nám však často předkládány dokumentárním stylem. Rozbor několika konkrétních scén je uveden v druhé části této analýzy.

⁵⁴ FOLL, Jan. Rub slávy a allenovská odtažitost. *Lidové noviny*. 1996, roč. 9, č. 141. ISSN 1213-1385.

⁵⁵ Pouze Marek Koutný je snímán v prostředí zkušebny, což je také žánrové klišé hudebního dokumentu.

3.2.2. DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY

Dokumentární dominantou v tomto filmu jsou rozhovory s členy Mňága a Žďorp, kteří vzpomínají na doby své slávy a vypráví nám svůj příběh. Výraznou postavou, která zde promlouvá je také John Heather, ředitel české pobočky BGM. Jejich promluvy jsou doprovázeny obrazy a podporovány dalšími výpověďmi svědků a odborníků. V případě tohoto filmu Zelenka nevyužil klasický dokumentární voiceover.

3.2.2.1 *Rozhovory*

Rozhovory s hlavními i vedlejšími postavami jsou umístěny do jejich vlastního prostředí a jsou snímány klasickým stylem „mluvících hlav“ s titulkem, na kterém je jméno a daná funkce. Splňují tedy běžnou konvenci dokumentárního filmu, která slouží k vytváření dojmu důvěryhodnosti a také k orientaci diváka ve filmu. Tento klasický dokumentární postup shazují absurdní výroky těchto postav, čímž také prozrazují, že říkají věty podle scénáře Petra Zelenky.

3.2.2.2 *Funkce vedlejších postav*

Vedlejší postavy je možné rozdělit podle funkce, ke které ve filmu slouží. Řadím sem pouze postavy, které ve filmu promlouvají na kameru s titulkem, na kterém je uvedeno jejich jméno a funkce.

A. Postavy s blízkým vztahem k hlavním postavám - svědkové

Do této kategorie patří John Heather, šéf české pobočky firmy BGM. Ten sestaví kapelu Mňága a Žďorp a stane se jejich manažerem. Další důležitou vedlejší postavou s funkcí svědka je Robert I. Brown, obchodní ředitel společnosti Fruit international. Mezi další svědky patří i zpěvák Karel Zich, vzpomínající na konkurz společnosti BGM, kde se setkal s Petrem Fialou. Ve filmu vystupuje i hudebník Ivan Král, který složil pro Mňága a Žďorp hudbu. Dalším dokumentárním svědkem je novinář Martin Schulz, který učil členy kapely vystupovat v médiích. Poslední postavou z této kategorie je Martin Daniel, scenárista, z jehož poezie vznikly texty písní pro Mňága a Žďorp.

B. Postavy bez přímého vztahu k hlavním postavám - odborníci

Roli odborníka zde plní pouze jedna postava, a to hudební publicista Jiří Černý, který ve filmu několikrát vystoupí.

3.2.2.3 Archivní materiály

Film se prezentuje jako vzpomínání kapely Mňága a Žďorp na události své minulosti. Jako důkazy jejich tvrzení jsou nám předkládány scény, které jsou natáčeny dokumentárním stylem, ale téměř všechny jsou hrané, což Zelenka naprosto nekrytě přiznává. Využívá tedy hraných scén tak, aby nás přesvědčil o tom, že jde o autentický záznam žitého světa, ale zároveň dává najevo, že jde o inscenování, jako v hraném filmu.

Na rozdíl od předchozího filmu, *Visací zámek 1982 - 2007*, kde bylo mnoho skutečných autentických materiálů, ve filmu Mňága - happy end se Zelenka tohoto postupu téměř vzdává. Autentické archivní fotografie a filmové záběry zde využívá ve většině případů pouze jako ilustrace a ne jako přímé důkazní materiály.

A. Autentické fotografie, či filmové záběry s novým významem

Sem můžeme zařadit černobílé fotografie Petra Fialy, doprovázející jeho vzpomínání na svoje hudební začátky na gymnáziu. Dále sem řadíme ukázky plakátů kapely a novinový článek, věnovaný Petru Fialovi, u kterého však také není jisté, zda nejde o podvrh. Těch je totiž tento film plný. I přes to, že jde v tomto případě o autentické materiály, stávají se zde součástí fikčního příběhu, čímž ztrácejí svoji důkazní hodnotu.

Ve filmu jsou použity dva archivní materiály, které dokládají hudební začátky Petra Fialy a Martina Knora. Jedná se o amatérské záznamy z koncertů kapely Slepé střevo⁵⁶ a seskupení Rytmická mládež. V titulku jsou uvedena i data, kdy byly záběry pořízeny. Po tomto titulku následuje další, který upozorňuje, že jde o „archivní záběry amatérského videa“. Obraz je navíc rozřesený a nekvalitní, díky čemuž působí velmi autenticky. V tomto případě není zcela rozpoznatelné, zda se jedná o podvrh, nebo o skutečné archivní záběry. Přikláním se ale spíše ke druhé možnosti.

Zajímavým prvkem je ukázka skutečného hudebního videoklipu Mňága a Žďorp, který se ale ve svém titulku vydává za produkt společnosti BGM.

⁵⁶ Slepé střevo je kapela, založená Petrem Fialou v roce 1983, ze které později vznikla Mňága a Žďorp.

V prvním rozhovoru s Johnem Heatherem vidíme černobílé fotografie, které mají zobrazovat jeho rodinné příslušníky. V tomto případě není důležitý původ těchto fotografií. Jelikož slouží jako důkazní materiály fiktivní postavě, ztrácejí automaticky dokumentární hodnotu.

B. Falešné fotografie, či filmové záběry, vytvořené pro film

Ve filmu je využíváno mnoho obrazů novinových článků, které mají například dokazovat, že hudební společnost BGM byla odkoupena potravinářským magnátem Fruit international. Jedná se o velmi často využívaný prvek v dokumentárním filmu, sloužící jako důkaz sdělovaných informací.

Mezi důmyslné falešné filmové materiály patří ukázky několika scén z fiktivního filmu Zdeňka Trošky *Slunce, seno a Mňága*, které mají dokazovat, že tento film skutečně existuje. Tyto ukázky jsou navíc doplněny rozhovorem s režisérem Troškou.

3.2.2.4 Rekonstrukce a svědectví

V tomto filmu je valná většina scén inscenovaných. Některé jsou natočeny observačním stylem, kdy se kamera chová jako nezáúčastněný pozorovatel a snaží se tak docílit dokumentárního stylu. Je zde však také množství scén, které jsou natáčeny stejnými postupy, jako hrané filmy. Ty jsou v dokumentárním filmu legitimní, označíme - li je za rekonstrukce. Zelenka ve filmu v některých scénách kombinuje postupy rekonstrukce a svědectví.

Příkladem čisté rekonstrukce je scéna, kdy si Petr Fiala kupuje na čerpací stanici kávu v automatu. Scéna je doplněna jeho komentářem ve formě voiceoveru, ale stylově připomíná scénu z hraného filmu.

Příkladem kombinování rekonstrukce a svědectví je sekvence konkurzu na hlavního zpěváka kapely. Konkurz začíná záběry na jednu z organizátorek konkurzu, která podává pořadové číslo účastníci. Díky observačnímu stylu natáčení působí tato scéna jako dokumentární svědectví. Sestřih z konkurzu, kde vidíme střídající se účastníky zpívat píseň *Hodinový hotel* by působil také dokumentárně, kdyby nebyl kombinován se záběry na Johna Heathera, který na některé účastníky reaguje. V tu chvíli se jedná o scénu, která svým stylem spadá do hraného filmu.

Jako rekonstrukce je natočen i první nezdařený koncert, po kterém však následuje scéna v šatně, která díky roztěkané kameře a nepřerušovanému střihu působí, jako by

kamera byla přímo na místě a zachytila události tak, jak se odehrály. Navíc je tato scéna doplněna komentářem Petra Fialy a Ivana Krále, kteří tyto události dosvědčují. Absurdní děj a dialogy této scény však napovídají, že jde o předem připravenou scénu. Všem divákům, kteří znají alespoň základní fakta o kapele Mňága a Žďorp je jasné, že se něco takového rozhodně nestalo. Bez oné znalosti by Zelenkova parodie nefungovala.

Veškeré koncerty Mňágy a Žďorp, které film obsahuje, jsou s největší pravděpodobností inscenované pro tento film, přičemž vidíme skutečnou kapelu, skutečné posluchače Mňágy a možná i autentická místa, kde kapela v minulosti koncertovala. Tyto záznamy z koncertů tedy můžeme považovat za jejich rekonstrukce. Snímány jsou však způsobem, aby působily jako autentické záznamy ze skutečných koncertů, tedy jako svědectví.

3.2.2.5 Ilustrativní materiály

Ve filmu *Mňága - Happy end* je použito mnoho ilustrativních materiálů, jejichž primární funkcí není dokazovat informace, které film předkládá, ale dokreslovat atmosféru a vyvolávat spíše emoce. Oproti přirozeným důkazům (svědkové, archivní materiály, atd.), může tvůrce dokumentárního filmu tyto umělé důkazy vytvářet. Tohoto postupu je využito v již zmiňované scéně, kdy scénárista Martin Daniel hovoří o psychóze, kterou si způsobil předávkováním LSD. Jeho komentář je doplněn několika kolorovanými záběry, které mají jeho psychický stav evokovat. Jedná se o umělý důkaz, spadající podle Aristotelova dělení do kategorie „pathos“, protože se zaměřuje na emoce diváka a snaží se v něm vyvolat žádoucí rozpoložení. Jde tedy o umělý důkaz, postavený spíše na emoci, než logice.

3.2.2.6 Stříhová skladba

Ve filmu je využíváno postupů tzv. důkazní stříhové skladby, která je typická pro výkladový modus. Jelikož jde o fikční film, kde jsou všechny scény dopředu vymyšlené a inscenované, funguje tato stříhová skladba jako výsměch, protože v tomto případě nesplňuje svou funkci a stává se parodií.

3.2.3 SHRnutí ANALýZY: MňáGA - HAPPY END

Stejně jako předchozí film, i tento využívá pro parodii dokumentární postupy výkladového modu. Důraz je kladen na rozhovory se členy kapely a na výpovědi svědků. Jde o klasický postup dokumentárního filmu, jehož účelem je vyvolání pocitu objektivní předkládaných informací. Čím více nabídne dokument nezávislých výpovědí, tím více vzbudí u diváků důvěru. Zelenka ve filmu *Mňága - Happy end* tento princip důsledně paroduje.

I v tomto případě nejde ve filmu o vytvoření pouhé parodie na portrét hudební skupiny. Jde spíše o reflexi tehdejších praktik v hudebním průmyslu a jeho komercializaci. Téma se však netýká pouze hudebního průmyslu, ale celé společnosti, která se po pádu totalitního režimu velmi rychle transformovala na tržní společnost, ve které je nejdůležitější hodnotou zisk. Jedním z témat je také moc médií a jejich manipulace se skutečností.

3.3 ANALýZA: ROK ĎÁBLA (2002)

Poslední z trojice Zelenkových mystifikací už nevzniká na zakázku České Televize, ale jako jeho vlastní projekt pod záštitou produkční společnosti Negativ.⁵⁷ Česká Televize je v případě tohoto filmu koproducentem, stejně jako v té době společnost Čestmíra Kopeckého. Dalším koproducentem byla společnost Falcon, která film uvedla do kinodistribuce. S nápadem natočit mystifikační dokument o kapele Čechomor a písničkáři Jarku Nohavicovi přichází Zelenka v roce 2000, kdy spolu tito hudebníci pořádali společné koncerty.

V době uvedení *Roku d'ábla* patřil Zelenka k již etablovaným režisérům, který si získal svoje publikum především díky snímku *Knoflíkáři* (1997). *Rok d'ábla* se stal nejnavštěvovanějším českým filmem roku 2002 a byl oceněn sedmi Českými lvy⁵⁸. Získal také křišťálový globus, hlavní cenu Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Můžeme jej tedy označit jako nejúspěšnější film Zelenkovy trojice mystifikačních

⁵⁷ Produkční společnost Negativ patří k nejvýznamnějším u nás. Zakladateli a vůdčími osobnostmi Negativu jsou Pavel Strnad a Petr Oukropec.

⁵⁸ Nejlepší film, režie, střih, zvuk, hudba, filmový plakát a divácky nejúspěšnější český film.

dokumentů, zároveň je také nejvíce kritizován. Například pro to, že si Zelenka zajistil popularitu filmu výběrem slavných osobností. Dále je tomuto filmu vytýkána příliš komplikovaná struktura, obsahující několik dějových linií, díky čemuž film nepůsobí zcela kompaktně.⁵⁹ Kritizován je také za nedodržování žánrových pravidel hudebního mockumentu.⁶⁰

Děj filmu

Průvodcem filmu je holandský dokumentarista Jan Holman, vyléčený alkoholik, který natáčí dokument v prostředí protialkoholní léčebny v Česku. Zde se seznámí se slavným českým písničkářem Jarkem Nohavicou, který je v ústavu pacientem. Nohavicu k léčbě podnítl jeho kamarád, hudebník Karel Plíhal. Ten začne po Nohavicově vyléčení trpět různými fobiemi. Nedokáže například vystoupit z auta. Jeho záhadný stav vrcholí tím, že přestane na rok mluvit. Když konečně promluví, vysloví přání, aby Nohavica hrál se skupinou Českomoravská hudební společnost (Čechomor). V téže době se ve výtahu pražského hotelu setkává houslista Čechomoru Karel Holas s Jazem Colemanem, zpěvákem pospunkové kapely Killing joke, který přijel do Prahy nahrávat s českou filharmonií. Nabídne Čechomoru spolupráci, ale ten se rozhodne pro Jarka Nohavicu. Na jejich společném turné se hudebníci Čechomoru, stejně jako Holman, začínají o Nohavicu více zajímat, protože zjišťují, že o něm téměř nic neví. Postupně jim dochází, že klíčem k jeho poznání je Karel Plíhal, který je pravděpodobně jeho andělem. Na společném turné Nohavici a Čechomoru se začnou dít podivuhodné a tajemné věci. Na koncertech se zjevují duchové zemřelých, František Černý začne svým vzhledem napodobovat Jarka Nohavicu a Jan Holman přestane mluvit a začne pít. Po skončení turné zahájí Čechomor spolupráci s Jazem Colmanem na nahrávce se symfonickým orchestrem, přičemž se Coleman rozhodne stmelit vztahy v kapele pomocí rituálu černé magie. V té době se objeví v televizi lživý dokument o Jarku Nohavicovi, který čerpá z filmového materiálu Jana Holmana. Ten jej České Televizi prodal pro nedostatek peněz. Jeho problémy s alkoholem se stupňují, a tak mu Nohavica doporučí pobyt ve stejné léčebně, kde se sám kdysi léčil. Zde dojde ke spontánní explozi Karla Plíhala, který takto odejde ze světa, zatímco Čechomor podepisuje smlouvu s nahrávací společností.

⁵⁹ MUZIKOVÁ, cit. 8, s. 12.

⁶⁰ KORDA, cit. 8. s. 44 - 45.

3.3.1 DOKUMENTÁRNÍ RYSY

3.3.1.1 *Sebeprezentace postav*

A. Postavy, které hrají sami sebe - sebeprezentace

Stejně jako v předchozích filmech, i zde vystupují skuteční lidé, kteří reprezentují sami sebe. Jejich sebeprezentace je ale podřízena scénáři. Patří sem následující postavy: Jarek Nohavica, členové hudební skupiny Čechomor,⁶¹ Jaz Coleman a Karel Plíhal. Karel Plíhal však nevystupuje v rozhovorech jako všichni ostatní. Jediný rozhovor, který poskytuje je ten, který s ním natáčí postava Jana Holmana do svého dokumentárního filmu.

Ve filmu je i mnoho epizodních rolí, například moderátorka Jitka Obzinová a novinář Jan Foll. Ten se objevuje na tiskových konferencích ve všech třech Zelenkových mystifikačních filmech a ptá se zde na otázku, zda Nohavica nosí slipy, nebo trenýrky, čímž shazuje praktiky novinářů a zároveň odhaluje, že scéna tiskové konference je hraná. Ve filmu se také mihnou osobnosti jako Jan Hřebejk, Saša Gedeon, či výtvarník David Černý.

B. Smyšlené postavy - nápodoba

Do této kategorie spadá ze zásadních postav filmu pouze Jan Holman, kterého hraje Zelenkův známý Jan Prent, který je ve skutečnosti holandským filmovým distributorem. Ve filmu se objevuje například také producent Čestmír Kopecký, který hraje jednoho z pacientů protialkoholní léčebny.

3.3.1.2 *Autentické předměty a prostředí*

V *Roku d'ábla* se podobně jako v předchozích filmech také využívají kulisy, čímž se porušuje třetí kritérium dokumentárního filmu. Členové Čechomoru jsou snímáni v místnostech, které mají evokovat jejich domov. Jarek Nohavica je při rozhovorech umístěn do továrny, což dokresluje jeho původ spjatý s Ostravou, jejímž symbolem je těžký průmysl. Jan Holman je v prostředí knihovny, což dodává jeho postavě dojem důvěryhodnosti. Umístění rozhovoru do prostředí knihovny patří k zavedeným klišé dokumentárního filmu.

Film je také natáčen v prostředích, která se pravděpodobně pouze vydávají za

⁶¹ Karel Holas, František Černý, Radek Pobořil, Michal Pavlík, Radek Klučka.

autentická. Příkladem je protialkoholický ústav, ve kterém se léčil Jarek Nohavica. Sekvence z tohoto prostředí se snaží diváka přesvědčit, že se jedná o ten konkrétní ústav, kde byl Jarek Nohavica, což však není vůbec jisté.

3.3.1.3 Absence románové zápletky

I tento film obsahuje fiktivní zápletku, která je však vystavena na několika skutečných událostech. Ty jsou variovány a upravovány dle scénáře a kombinovány s částmi zcela fikčními. Hranice mezi nimi je nejasná. Někdy je nám odhalena a někdy záměrně zatajena.

3.3.2. DOKUMENTÁRNÍ POSTUPY

Ve filmu *Rok d'ábla* není použit vševědoucí dokumentární voiceover, ale vypravěči jsou jednotlivé postavy. Rozhovory s postavami můžeme považovat za dokumentární dominantu tohoto filmu.

3.3.2.1 Rozhovory

V předchozích filmech skládalo několik postav jednu výpověď z různých úhlů pohledu. Zde však má každá postava svoji vlastní linii. Ty se vzájemně protínají, ale každá se soustředí na vlastní téma. Nejvíce výpovědí zde má Jarek Nohavica, František Černý a Jan Holman. Nikdo z nich se však nedá jednoznačně označit jako hlavní postava. Rozhovory jsou i v tomto filmu snímány klasickou metodou „mluvících hlav“, kdy slyšíme pouze jejich výpovědi a každý dotazovaný je označen titulkem se svým jménem a funkcí.

3.3.2.2 Funkce vedlejších postav

A. Postavy s blízkým vztahem k hlavním postavám - svědkové

Rok d'ábla zcela spoléhá na svědectví postav, které mají vztah k prezentovanému příběhu a jsou jeho součástí. Na rozdíl od předchozích mystifikačních filmů zde nevystupuje ani jedna postava odborníka, který by svým tvrzením napomáhal k vytváření dojmu pravdivosti předkládaných informací. Veškeré postavy, které v tomto filmu vystupují v rozhovorech můžeme tedy označit jako svědky.

3.3.2.3 Archivní materiály

A. Autentické fotografie, či filmové záběry s novým významem

Ve filmu *Rok d'ábla* je použito minimum skutečných archivních materiálů, které v klasickém dokumentárním filmu slouží často jako nejvíce působivé důkazy. Když se na začátku filmu představuje Jan Holman a mluví o své minulosti, jeho rozhovor je doplněn fotografiemi z jeho života. Jde o skutečné fotografie, ale ze života Jana Prenta, který hraje Jana Holmana, takže v těchto souvislostech nemůžeme fotografie považovat za důkazy, ale za fikční prvek.

Dalším příkladem je ukázka archivního filmového materiálu, na kterém je záznam koncertu kapely Killing Joke, jejímž frontmanem je i ve skutečnosti Jaz Coleman. Tento archivní materiál je použit zcela podle zásad dokumentárního filmu. Je však součástí fikčního příběhu Petra Zelenky.

Koncerty Čechomoru a Jarka Nohavici Zelenka zachycoval na jejich skutečném turné. Jedná se tedy o skutečné dokumentární záznamy koncertů. Ty však Zelenka doplňuje scénami, které dotáčel po koncertech a které jsou hrané. Tím pádem se v kontextu tohoto filmu stávají scény z koncertů součástí fikce.

B. Falešné fotografie, či filmové záběry, vytvořené pro film

Dokumentární dojem vyvolávají hned první scény filmu, kde vidíme rozhovory se třemi různými cizinci, kteří popisují zážitek ze spontánní exploze svých blízkých. Každý mluví jiným cizím jazykem a vystupuje v jiném prostředí. Pohyby kamery a nekvalitní obraz dodávají pocit autentičnosti. Po těchto rozhovorech následuje scéna, ve které exploduje neznámá dívka, čímž prozrazuje, že jde o inscenovanou scénu a shazuje i předešlé rozhovory. Ty samostatně působí velmi věrohodně. Skoro jako by byly vystřiženy z jiného dokumentárního filmu a Zelenka si je jen vypůjčil. V titulcích se ale jména těchto tří cizinců objevují v seznamu herců, kteří ve filmu vystupovali, čímž je prozrazeno, že i jejich rozhovory natočil Zelenka pro účely svého fikčního příběhu.

Celý film komplikují filmové záběry, které se vydávají za materiál, natočený Holmanem. Aby je divák rozeznal od těch ostatních, mají tyto záběry filtr, výrazně měnící barvy. V těchto záběrech se ale často objevuje samotný Holman, čímž upozorňuje, že tyto záběry nepořídil. Dle mého názoru se nejedná o chybu, které si Zelenka ve střížně ne všiml,

jak se domnívá ve své diplomové práci Jan Ražnok,⁶² ale o záměr. Jelikož se v záběrech vyskytuje i Holman, celá jeho postava ztrácí důvěru a prozrazuje, že sledujeme fikci.

Filmový materiál, který natočil Jan Holman, získá Česká Televize, která jej zneužije pro svoje bulvární záměry. Ukázky tohoto neexistujícího dokumentu jsou ve filmu také. Jde tedy opět o znásobenou fikci, jako v případě Troškova neexistujícího filmu *Slunce, seno a Mňága* z předchozího filmu. Údajný dokumentární film České Televize totiž používá materiál postavy, která existuje pouze ve fikčním světě filmu *Rok d'ábla*.

3.3.2.4 Rekonstrukce a svědectví

Na jednom místě Nohavica vzpomíná na to, jak v dětství hrál s bratrem šachy a ten mu za výhru slíbil anděla strážného. Poté co Nohavica domluví, následují černobílé záběry dvou malých chlapců, jak hrají šachy. Je samozřejmě nesmyslné, že by někdo zachytil tento okamžik Nohavicova dětství. Navíc jde o vzpomínku z dětství, kterou s největší pravděpodobností vymyslel Petr Zelenka pro svou postavu Jarka Nohavici. Ten ve filmu přestává být do jisté míry Jarkem Nohavicou, ale stává se hercem, který si pouze ponechává svoje skutečné jméno. Vše ostatní je Zelenkův scénář.

Ve scéně, kdy Karel Plíhal není ani po koncertu schopen vystoupit z auta, kolem nějž se srocují jeho fanoušci a prosí jej o podpis, se kamera chová tak, jak jsme zvyklí ze záběrů dokumentárních filmů, kdy byl kameraman na „místě činu“. Pohybuje se mezi postavami a působí jako svědek události. Jakmile se ale objeví záběry zevnitř auta, kde začne Karel Plíhal lepit noviny na okna, je jasné, že je scéna inscenovaná. Podobně je tomu také třeba v případě scén z šatny po koncertech Čechomorů a Nohavici. Kamera se pohybuje mezi všemi postavami, jako by se snažila zachytit vše, co se děje a nechtěla si nechat nic uniknout. Z obsahu scén a dialogů však vyplývá, že vše je hrané. Zelenka zde tedy kombinuje postupy typické pro dokumentární svědectví s hranými scénami.

Mnohé scény v *Roku d'ábla* jsou naopak natočeny po formální stránce stejně, jako by se postupovalo v hraném filmu. Například ve scéně v hotelovém výtahu, kde Karel Holas hraje na housle hostům a potkává se s Jazem Colemanem není ani náznak po stylu dokumentárního filmu. Snad jen v momentě kdy Jaz Coleman přichází k výtahu. Zároveň je jasné, že u náhodného a nepředpokládaného setkání dvou lidí, kteří se nikdy předtím neviděli, nebude přítomen filmový štáb, který situaci zaznamená. Pokud by Zelenka chtěl

⁶² RAŽNOK, cit. 8.

docílit dojmu autentického svědectví v této scéně, měl například možnost natočit falešné záběry, které by vypadaly jako záznam bezpečnostní kamery ve výtahu. To by vyvolávalo pocit důvěryhodnosti. Zelenka se však takovému postupu vyhýbá a scénu rekonstruuje pomocí výrazových prostředků hraného filmu, které však kombinuje s dokumentárními prvky.

3.3.2.5 *Střihová skladba*

Stejně jako v předešlých mystifikačních filmech, i zde můžeme střihovou skladbu označit jako důkazní. Ta se neřídí pravidly kontinuitní střihové skladby, ale řadí jednotlivé záběry tak, aby sdělovaly a podporovaly co nejvíce tvrzení dokumentu. Příkladem je scéna setkání Karla Holase a Jaze Colemana v hotelovém výtahu. Ta se skládá z rozhovorů s oběma postavami, které se střídají se záběry přímo ve výtahu. Rozhovory se však odehrávají na zcela jiných místech a v jiných časech, což by v hraném filmu vyvolalo zmatek. V dokumentárním filmu se můžeme naopak přemísťovat libovolně v čase a prostoru. Důležité je, aby tyto přesuny logicky podporovaly stanoviska dokumentu.

3.3.3 SHRNUTÍ ANALÝZY: ROK ĎÁBLA

V *Roku ďábla* se Zelenka dokumentárními postupy nadržuje tak striktně, jako u předchozích filmů a dává zde více průchod své fantazii. Tento film obsahuje nejvíce rekonstrukcí, což je postup vycházející z hraného filmu a dokumentární postupy jsou zde spíše potlačeny. Zelenka zde zachoval pouze klasické rozhovory s hlavními protagonisty, které přesně splňují formální konvence dokumentárního filmu. Chybí zde další vedlejší postavy, které by v roli svědků, či odborníků, dotvrzovaly sdělované informace. Ve filmu je také velmi málo archivních materiálů, ať už skutečných, či falešných.

I v tomto filmu Zelenka odkazuje na mockument *This is Spinal tap*, kdy kapele na jednom koncertě explodoval bubeník. Zelenka však toto téma v *Roku ďábla* rozvíjí a staví na něm jednu linii příběhu.

Poslední z trojice Zelenkových mystifikačních filmů má nejkomplikovanější strukturu. Oproti předchozím filmům, které se soustředily na jedno ucelené téma, se ve filmu *Rok ďábla* témata postupně kumulují a různě prolínají. Nejedná se zde už

jen o společensko-kritická témata, jako v předchozích filmech, ale o témata spíše metafyzická (hledání sebe sama, hledání víry, hudba jako prostředek poznání, setkání s ďáblem a andělem).

4. ZÁVĚR

Abych mohl pojmenovat režijní přístup Petra Zelenky k mystifikačnímu hudebnímu dokumentu, podrobil jsem všechny tři filmy analýze, vycházející z teorie dokumentárního filmu. Tato analýza fungovala jako nástroj, pomocí něž bylo možné rozkrýt konkrétní principy a postupy Zelenkovy metody.

Mystifikační hudební dokument je v první řadě parodií na konvence dokumentárního filmu, úzce spjaté s očekáváním diváků a jejich vírou ve schopnost filmového obrazu replikovat zachycený výsek sdíleného světa. Proto jsem se rozhodl analyzovat filmy pomocí dvou teoretických prací o dokumentárním filmu. Ty mi pomohly pojmenovat konkrétní dokumentární postupy, které Zelenka využívá a falzifikuje. Dále jsem mohl popsat, jak se v Zelenkových mystifikačních filmech stírá hranice mezi dokumentem a fikcí.

Základní metodou mystifikačního dokumentu je využívání formálních konvencí dokumentárního filmu, pomocí kterých jsou však divákům sdělovány smyšlené informace. Jedná se tedy zároveň o parodii dokumentárního filmu a jeho pravidel. Tohoto principu využívá Zelenka ve všech svých mystifikačních dokumentech. Největší důraz na dokumentární formu klade ve filmu *Visací zámek 1982 - 2007*. Film obsahuje velké množství archivních filmových materiálů a fotografií. Některé jsou skutečné, ale Zelenka je v kontextu svého filmu interpretuje podle potřeb svého fikčního příběhu. Ve filmu jsou také pseudoarchivní materiály, které vytvořil sám Zelenka a pouze je vydává za autentické archivní materiály. U některých není původ zcela jasný a je na divákovi, aby se rozhodl, čemu bude věřit a čemu ne. Ve filmu *Visací zámek 1982 - 2007* využívá Zelenka také klasický dokumentární voiceover.

Ve všech třech mystifikačních filmech jsou rozhovory s postavami snímány klasickým dokumentárním postupem „mluvících hlav“ s titulkem, na kterém je uvedeno jméno a funkce / role postavy. V Zelenkových mystifikačních hudebních dokumentech vystupují kromě hudebníků také vedlejší postavy, a to buď v roli „svědků“, nebo „odborníků“. Jejich funkcí je stvrzování předkládaných informací, což vytváří dojem nezvratitelnosti. Některé scény jsou natočeny jako rekonstrukce (používají stylové prostředky hraného filmu), jiné naopak působí jako svědectví (používají stylové prostředky dokumentárního filmu). V některých případech není jasné, zda jde o autentické záběry,

falešná svědectví, nebo rekonstrukce. Ve všech třech filmech se v různých obměnách objevují filmové záběry, které vytvořila některá z fikčních postav filmu.

Z hlediska rozpoznání autenticity jsou problematické záznamy z koncertů. V případě filmu *Visací zámek 1982 - 2007* jde ve většině případů o rekonstrukce koncertů, stejně jako ve filmu *Mňága - Happy end*. V *Roku d'ábla* jde však o autentické záznamy z turné Jarka Nohavici a Čechomoru, ke kterým Zelenka dotočil hrané scény.

Zelenka v hudebních mystifikačních dokumentech využívá konvence tzv. výkladového modu⁶³, jak jej definoval Bill Nichols. Tyto metody však podvrací jejich obsahem a také tím, že je kombinuje s prvky hraného filmu.

Zásadním specifíkem Zelenkovy metody je, že v těchto filmech vystupují skutečné hudební skupiny. Tyto kapely mají již vytvořený určitý mediální obraz a čeští diváci je do jisté míry znají.⁶⁴ Tito hudebníci ve filmu představují sami sebe, jedná se tedy o jejich sebe prezentaci, což je metoda dokumentárního filmu a podle Gauthiera nejvíce určující kritérium, odlišující dokumentární film od hraného. Sebe prezentace hudebníků je však falšována obsahem jejich výroků, které vycházejí ze scénáře Petra Zelenky. Tím se tyto postavy stávají fikčními. Jejich vystupování ve filmu tedy můžeme nazvat pseudosebe prezentací. Ve filmech také vystupují postavy zcela fikční, takže Gauthierovu podmínku Zelenka porušuje hned dvěma způsoby. Příběh je také založen na skutečných událostech, které však Zelenka pozměňuje dle své vize. V mnoha případech tím, že tyto události vyháňá do extrému a nebo jim přisoudí jiný význam, čímž vzniká parodie. Zároveň k nim přidává události zcela smyšlené. Porušuje tím další pravidlo dokumentárního filmu podle Gauthiera - dokumentární film neobsahuje předem známou zápletku. Ve filmech jsou také často využívána autentická prostředí. Například koncertní sály, kde kapely hrály i ve skutečnosti a nebo domácí prostředí, ve kterém jsou natáčeny rozhovory s hudebníky. Zda se jedná o skutečná místa, která jsou s postavami spjatá, však nelze často jednoznačně určit. Ať už jsou skutečná, nebo se za ně pouze vydávají, musíme je v kontextu těchto

⁶³ NICHOLS, cit. 7, s. 50.

⁶⁴ V případě Zelenkových mystifikačních hudebních dokumentů se liší zážitek diváků především v tom, nakolik znají skutečná fakta o dané kapele. Divák, který má minimální znalost a nebo se s kapelou prostřednictvím těchto filmů seznamuje poprvé, rozpozná mnohem hůře hranici mezi fikcí a skutečností a může mu také delší dobu trvat, než si uvědomí, že sleduje mystifikaci. Naopak divák, který zná kapelu velmi dobře, bude více rozumět některým vtipům a narážkám ve filmu. Zahraničním divákům se může dokonce stát, že nerozpoznají, že se jedná o mystifikaci.

filmů označit jako kulisy, které jsou stejně jako postavy pohlceny fikcí. Tímto Zelenka porušuje poslední pravidlo Guye Gauthiera – dokumentární film nepoužívá kulisy, ale autentická prostředí.

Díky použití pravidel dokumentární tvorby i formálních postupů dokumentárního filmu, v kombinaci s těmi, jež jsou používány v hraném filmu, dochází k vytvoření nejasné hranice mezi fikcí a skutečností. Svoji záměrnou lež někdy Zelenka přiznává a někdy ne, čímž mate diváka. Ten je při projekci neustále zásobován novými podněty a není schopen si při sledování vždy ujasnit, co je fikce a co může být skutečnost. Zážitek ze sledování spočívá v tom, že se divák vždy na chvíli nechá oklamat filmem a uvěří, že sleduje dokument, který mu předkládá ověřitelná fakta. Vzápětí mu ale film vyradí svou fikční povahu. Neustálé balancování na hranici fikce a dokumentu nutí diváka k aktivnímu sledování a neustálému kladení si otázek. Sledování těchto filmů je tedy dialogem mezi divákem a filmem. Při sledování Zelenkových mystifikačních dokumentů dochází u diváka k vyvolání nedůvěry. Má tendenci podezírat film z toho, že některá tvrzení jsou pravdivá. To je přesný opak nedůvěry diváka, sledujícího dokumentární film, který naopak podezírá dokument z toho, že mu předkládá smyšlená fakta.

Tyto vlastnosti mystifikačního dokumentu využili často filmoví tvůrci pouze pro vytvoření parodie na dokumentární tvorbu. Tento formát však nabízí díky své povaze a vlastnostem nové uchopení skutečnosti a originální způsoby sdělení. Hranému i dokumentárnímu filmu jde o to samé. Oba se snaží sdělit určitou pravdu, či svoji verzi skutečnosti. Hraný film využívá smyšlený příběh, který promlouvá k divákovi alegoricky pomocí fikčního světa i postav. Dokumentární film naopak využívá sdílený svět a skutečné lidi a jeho snahou je zobrazit skutečnost přímo. „...dokumentární obrazy obecně zachycují lidi a události, které patří k světu, jež sdílíme, spíše než že by ukazovaly postavy a děje vymyšlené kvůli příběhu, jenž se k našemu světu vztahuje nepřímou či alegoricky. Důležité je, že tak činí s úctou vůči známým skutečnostem a poskytují ověřitelné důkazy.“⁶⁵ O něco takového se mohou dokumenty pokoušet především díky indexové vlastnosti filmového obrazu, který dokáže vytvořit věrnou reprodukci toho, co zaznamenává. Mystifikační dokument kombinuje metody dokumentárního a hraného filmu a vyměňuje jim jejich zažité funkce. Dokumentární postup, který má divák spjatý se zobrazením přímé skutečnosti používá jako prostředek

⁶⁵ NICHOLS, cit. 7, s. 27.

hraného filmu a naopak.

Petr Zelenka plně využívá těchto vlastností a především paradoxu, který z povahy mystifikačního dokumentu vyplývá - sděluje pravdu pomocí lži. Pomocí parodické nadsázky například zobecňuje pozici českých hudebníků ve společnosti a také odhaluje mechanismy české hudební scény. Mystifikační hudební dokument pro Zelenku tedy není pouze hříčkou a parodií, ale vhodným prostředkem pro vyjádření vlastního tématu. Toto sdělení však není vyjádřeno explicitně, ale skrytě. První dva filmy můžeme považovat za pokračovatele klasického hudebního mockumentu, splňující jeho pravidla. Jsou však výjimečné tím, že jejich předmětem jsou lidé, vystupující sami za sebe. Zároveň jsou tyto postavy pohlceny fikcí, vytvořenou režisérem. Témata, která z těchto dvou filmů vyplývají, se týkají negativních rysů, které Zelenka spatřuje v současné české společnosti a také v české povaze. Poslední film, *Rok d'ábla*, má ambice jít za hranice klasického hudebního mystifikačního dokumentu. V tomto filmu se Zelenka vzdává mnoha dokumentárních postupů a využívá více prostředků hraného filmu. Tematicky se také posouvá do jiných rovin. Pozornost není v první řadě upřena na hudebníky. Ti se ve filmu stávají pouze loutkami, kterými Zelenka pohybuje ve prospěch svého příběhu a sdělení. Jsou spíše metaforami Zelenkova podobenství, než sebou samými.

Petr Zelenka je tedy nejen jediným filmovým režisérem, který dokázal aplikovat hudební mystifikační dokument v českém prostředí, ale pokusil se tento formát také vlastním způsobem rozvinout a inovovat.

PRAMENY

ANALYZOVANÉ FILMY (podle data vzniku)

VISACÍ ZÁMEK 1982 - 2007

ČR, 1993, 50 min.

režie: Petr Zelenka

scénář: Petr Zelenka, Michaela Zelenková

kamera: Miro Gábor

střih: David Charap

hraji: Lenka Kořínková, Jiřina Švorcová, Bedřich Zelenka, Přemek Podlaha, Vojtěch Lindaur, Alex Švamberk, Ivan Hlas, Eliška Kuchařová (učitelka klavíru), David Charap (filmový producent), Josef Vajnar (sexuolog), Josef Šebek (černý distributor)

MŇÁGA - HAPPY END

ČR, 1996, 62 min.

režie: Petr Zelenka

scénář: Petr Zelenka

kamera: Miro Gábor

střih: David Charap

hraji: Petr Fiala (ananas), Martin Knor (hruška), Karel Mikuš (citron), Lukáš Filip (jablko), Petr Nekuža (banán), Radek Koutný (švestka), Chris Clarke (John Heather), Richard Toth (Robert I. Brown), Ivan Král, Martin Daniel, Martin Schulz, Jiří Černý, Zdeněk Troška, Marek Vašut (Petr Fiala), Marek Brodský (Martin Knor)

ROK ĎÁBLA

ČR, 2002, 88 min.

režie: Petr Zelenka

scénář: Petr Zelenka

kamera: Miro Gábor

střih: David Charap

hraji: Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Jan Prent, Karel Holas, František Černý, Radek Pobořil, Michal Pavlík, Radek Klučka, Jaz Coleman, Jitka Obzinová (moderátorka „Z1“), Eliška Klimešová (primářka léčebny), Danuše Klichová (novinářka), Jan Foll (novinář)

DALŠÍ CITOVANÉ FILMY (abecedně)

Být a mít (Etre et Avoir, Nicholas Philibert, 2002)

Don't look back (D. A. Pennebaker, 1967)

Forrest Gump (Robert Zemeckis, 1994)

Karamazovi (Petr Zelenka, 2008)

Knoflíkáři (Petr Zelenka, 1997)

Otrantský zámek (Jan Švankmajer, 1977)

Powers (Petr Zelenka, 2000)

Přemluv bábu (Petr Zelenka, 2010, video film)

Pytel blech (Věra Chytilová, 1962)

Ropáci (Jan Svěrák, 1988)

Samotáři (David Ondříček, 2000)

Schindlerův seznam (Steven Spielberg, 1993)

Smečka cti (Dušan Klein, 1996, TV film)

Svědkyň (Zdeněk Zelenka, 1991, TV film)

Televize (Dušan Klein, 1994, TV film)

Tenká modrá linie (Errol Morris, 1988)

Terapie (Petr Zelenka, Marek Najbrt, Jaroslav Fuit, 2011, TV seriál)

The Great Rock 'n' Roll Swindle (Julian Temple, 1980)

The Rutles: All you need is cash (Eric Idle, Gary Weis, 1978)

This is Spinal tap (Rob Rainer, 1984)

Zelig (Woody Allen, 1983)

LITERATURA

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Mňága - Happy end. *Reflex*. 1996, roč. 7, č. 27, s. 49.
ISSN 0862-6634.

BALDÝNSKÝ, Tomáš. Rok d'ábla. *Reflex*. 2002, roč. 13, č. 11, s. 61. ISSN 0862-6634.

BURIAN, Petr. Zelenkův nový celovečerní film Rok d'áblův. *Haló noviny*. 2002, roč. 12, č. 57, s. 9. ISSN 1210-1494.

ČULÍK, Jan. Zelenkův Rok d'ábla: Vynikající Nohavica, slabý film. *Britské listy* [online]. 2002 [cit. 2012-04-16]. Dostupné z: <http://blisty.cz/art/11116.html>

Film Mňága - Happy End a Kolja vyhrály Finále. *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 86, s. 18. ISSN 1210-1168.

FOLL, Jan. Rub slávy a allenovská odtažitost. *Lidové noviny*. 1996, roč. 9, č. 141. ISSN 1213-1385.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. MFDF Jihlava, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

HLINKA, Jiří. V Roku d'ábla se vesel zpívá o vážných věcech: Ve filmové novince Petra Zelenky, která dnes přichází do kin, umělecky a lidsky překvapují Jarek Nohavica, Karel Plíhal a Čechomor. *Hospodářské noviny*. 2002, roč. 46, č. 47, s. 9. ISSN 0862-9587.

JAROŠ, Jan. Mystifikace hravá i matoucí. *Premiere*. 2000, roč. 1, č. 4, s. 102 - 103. ISSN 1212-8899.

KOPECKÁ, Anna. Dábel: Happy end, film o chlastu. *Premiere*. 2001, roč. 2, č. 9, s. 24. ISSN 1212-8899.

KORDA, Jakub. Moc/k/ ďábla: Slepé uličky mystifikačního dokumentu. *Cinepur*. 2006, no. 47, s. 44 - 45. ISSN 1213-516X.

KRÁL, Robert. *A ten Václav Klaus skutečně existoval? (k atributům vybraných českých mystifikačních filmů)*. Bakalářská práce, Filmová a televizní fakulta AMU Praha. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Rok 2002 byl Rokem ďábla. *Lidové noviny*. 2003, roč. 16, č. 52, s. 17. ISSN 1213-1385.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Rok ďábla je plný andělů. *Lidové noviny*. 2002, roč. 15, č. 56, s. 17. ISSN 1213-1385.

LEDERER, Jakub. Filmovým cenám Český lev kraloval Ďábel. *Večerník Praha*. 2003, roč. 13, č. 52, s. 6. ISSN 1210-1117.

LEDERER, Jakub. Zelenka ukazuje ďábla v nás. *Večerník Praha*. 2002, roč. 12, č. 54, s.19. ISSN 1210-1117.

LEDERER, Jakub. Zelenkovi melodie duší. *Večerník Praha*. 2002, roč. 12, č. 56, s.17. ISSN 1210-1117.

MÍŠKOVÁ, Věra. Rok ďábla s Nohavicou a Čechomorem. *Magazín Práva*. 2002, roč. 12, č. 9, s. 9. ISSN 1211-2119.

MÍŠKOVÁ, Věra. Rok ďábla se hodí k předjaří. *Právo*. 2002, roč. 12, č. 56, s. 9. ISSN 1211-2119.

Mňága a Žďorop na filmovém plátně i před ním. *Plzeňský deník*.1997, roč. 6, č. 84, s. 5. ISSN 1210-5139.

MUZIHOVÁ, Martina. Zelenkovi hledači absolutna: O vítězném filmu 37. MFF v Karlových Varech. *Literární noviny*. 2002, roč. 13, č. 30, s. 12. ISSN 1210-0021.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

NOHAVICA, Jaromír., KOCÁBEK, Antonín, MICHAILEDIS, Saša. Ten, který skládá a zpívá písně. *Cinema*. 2002, roč. 12, č. 3, s. 52 - 55. ISSN 1210-132X.

PAVLÍKOVÁ, Daniela. Dělníkem u filmu: Mladému tvůrci se podařilo natočit film za pouhých čtrnáct milionů. *Pražské slovo*. 2002, roč. 12, č. 61. ISSN 1210-1117.

Petr Fiala, lídr Mňágy a Žďorop: „Fanouškům jsme psali omluvenky!“[online]. 2011 [cit. 2012-04-15]. Dostupné z: <http://www.houser.cz/hudba/zajimavosti/7525-petr-fiala-lidr-mnagy-a-zdorp-fanouskum-jsme-psali-omluvenky.htm>

RAŽNOK, Jan. *Petr Zelenka: Portrét umělecké osobnosti*. Diplomová práce, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UPOL Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2005.

Richard Honzovič. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2012-03-27]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Honzovi%C4%8D

Rok ďábla. *Premiere* [online]. 2002, č. 3 [cit. 2012-04-17]. Dostupné z: http://premiere.maxim.cz/film/406/rok_dabla.html

RUDIŠ, Jaroslav. Zelenka, mystifikace, Mňága a Žďorop. *Právo*. 1996, roč. 6, č. 148, s. 11. ISSN 0032-6569.

SPÁČILOVÁ, Mirka. Mňága a Žďorop hraje ve filmu o slávě a pádu. *Mladá fronta Dnes*. 1996, roč. 7, č. 138, s. 19. ISSN 1210-1168.

SPÁČILOVÁ, Mirka. Zábavně teskná hudební mše. *Mladá fronta Dnes*. 2002, roč. 13, č. 55. ISSN 1210-1168.

ŠRŮTKOVÁ, Jana. Zelenka přivezl do Liberce d'ábla. *Liberecký den*. 2002, roč. 10, č. 77, s. 8. ISSN 1210-6291.

ŠTINDL, Ondřej. Příliš mnoho prášilů: Rok d'ábla: Jednotlivosti lepší než celek. *Týden*. 2002, roč. 9, č. 12, s. 81. ISSN 1210-9940.

ŠTOLL, Martin a kol. *Český film: Režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri, 2009. 695 s. ISBN 978807277-417-3.

VANČA, Jaroslav. Nejdůležitější z nedůležitého pohledem Petra Zelenky. *Film a doba*. 2002, roč. 48, č. 2, s. 120 - 122. ISSN 0015-1068.

VLASÁK, Vladimír. Petr Zelenka s Mňágou a Žďorcp svorně lžou o pravdě. *Mladá fronta Dnes*. 1996, roč. 7, č. 139, s. 19. ISSN 1210-1168.

VOJTĚCHOVSKÝ, Jan. Rok d'ábla. *Cinema*. 2001, roč. 11, č. 8, s. 44 - 47. ISSN 1210-132X.

ZELENKA, Petr. „Chtěl bych zažít svobodu ignoranta“. *Cinema*. 2002, roč. 12, č. 3, s. 46 - 48. ISSN 1210-132X.

Zlatého ledňáčka získal film Mňága - Happy End. *Plzeňský deník*. 1997, roč. 6, č. 86, s. 1, 3. ISSN 1210-5139.

RESUME (SUMMARY)

In my thesis, I pursue music mockumentaries by a Czech director Petr Zelenka. *Padlock 1982 - 2007* (1993), *Mnaga - Happy End* (1996), *Year of the Devil* (2002). Petr Zelenka is the only director in the Czech Republic who employed this subgenre in an authorial way. The aim of this thesis is to name the methods and principals typical for his directorial approach to the music mockumentary film.

To be able to name the directorial particularities of Petr Zelenka's approach towards music mockumentary film, I subjected all the three films to analysis. This subgenre is primarily found upon a parody of conventions of the documentary film, which is why I decided to analyse the films using the documentary film theory. Thanks to such an analysis, I have been able to describe concrete principles and techniques of Zelenka's method. I have based my theoretical work on the book called *Introduction to Documentary* written by Bill Nichols. Through this publication, I have named concrete documentary devices that Zelenka utilises and also the methods with which he falsifies them. Further, I have drawn from Guye Gauthier's conception of documentary film defined in his book *Documentary film, other cinematography*. With the help of this one, I have described how Zelenka breaks the rules of the documentary film in his mockumentaries by combining it with the attributes of the feature film.

The main specificity of Zelenka's approach towards music mockument is that he does not introduce a portrait of a fictitious band, but a real one. Thus he offers us its alternative history. In the instance that a character speaks for itself in the film, we talk about its self presentation, which is the basic condition of the documentary film. Zelenka seemingly fulfils this condition but he falsifies it through the content of these characters' utterances. Though these declarations often root from real events, Zelenka alters them according to the script. Moreover, the films are shot using conventional devices of the documentary production (a commentary, interview, archive materials, illustrative materials, etc.). Since Zelenka creates a fictitious story using documentary methods, the viewer gets confused. In these films, there is no clear border between fiction and reality. Zelenka's mockuments signal their fictitious nature all the time, but they constantly create the impression of a document as well. Thus, he utilizes the conventions of the feature as well as documentary film, but switches their roles.

ANOTACE

Autor: Ondřej Sabol

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Fakulta: Filozofická

Název diplomové práce: Mystifikační hudební dokumenty Petra Zelenky

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Počet znaků: 109 282

Klíčová slova: Mystifikační hudební dokument, mockument, Petr Zelenka, dokumentární postupy, dokumentární rysy, Visací zámek, Mňága a Žďorp, Jaromír Nohavica, Čechomor

Práce se zabývá mystifikačními hudebními dokumenty českého režiséra Petra Zelenky (*Visací zámek 1982 - 2007*, *Mňága - Happy end* a *Rok d'ábla*). Analyzuje dokumentární postupy a jejich záměrnou falzifikaci v rámci autorského použití v hraném filmu. Rozkrývá také prostředky, pomocí nichž je zastírána hranice mezi fikcí a skutečností. Analýza vychází z teorie dokumentárního filmu Guye Gauthiera a Billa Nicholse. Pomocí výsledků analýzy je možné pojmenovat specifika Zelenkova režijního přístupu k mystifikačnímu hudebnímu dokumentu.

ANNOTATION

Author: Ondřej Sabol

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Faculty: Philosophical

Title of the thesis: Music mockumentaries by Petr Zelenka

Supervisor of the thesis: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of characters: 109 282

Key words: Music mockumentaries, Petr Zelenka, documentary methods, documentary features, *Padlock 1982 - 2007*, *Mnága - Happy end*, and *Year of the Devil*

This thesis focuses on music mockumentaries by a Czech director Petr Zelenka (*Padlock 1982 - 2007*, *Mnága - Happy end*, and *Year of the Devil*). It analyses documentary methods and their intentional falsification in the frame of authorial utilization in the feature film. Moreover, it reveals features, with which the border between fiction and reality is concealed. The analysis is based on the documentary film theory by Guy Gauthier and Bill Nichols. With the output of the analysis, it is possible to name the specifics of Zelenka's directorial approach in the music mockumentary.