

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

DOKUMENT NEBO DOKUMENTÁRNÍ FILM?

David Butula

Bakalářská práce 2015

Studijní program: Výtvarná umění

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **David Butula**
Osobní číslo: **K12254**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Audiovize**
Forma studia: **kombinovaná**

Téma práce: **1. Teoretická část: Dokument nebo dokumentární film?**
2. Praktická část: Audiovizuální dílo v délce 25 minut, autorský dokument, režie.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Konzultace – vedoucí práce Mgr. Kamil Fila.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo:

3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) ságraficky upraveným bookletem

1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty vákřivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty vákřivkách)

1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD vóodpovídajícím datovém toku

a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě, 1 výtisk dialogové listiny a synopse (česky i anglicky)

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Na samostatném nosiči CD/DVD-R, označeném "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně", odevzdejte váminimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití vápublikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty vákřivkách. Vášamostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce váčeštině i váangličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii vátiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

NICHOLS, Bill. 2010. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: NAMU & JSAF
GAUHIER, Guy. 2004. Dokumentární film, jiná kinematografie. Praha: NAMU & JSAF
BARNOUW, Erik. 1993. Documentary: A History of the Non-Fiction Film, Oxford University Press
KORDA, Jakub. 2013. Úvod do studia televize 2, Univerzita Palackého v Olomouci
ELLIS, Jack C., McLANE Betsy A. 2005. A New History Of Documentary Film, Continuum, New York

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Kamil Fila**
Ateliér Audiovize
Vedoucí praktické části: **Mgr. Tomáš Binter**
Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2014**
Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2015**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2014


doc. Mgr. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Silvie Stanická, Ph.D.
ředitel ústavu

**PROHLÁŠENÍ AUTORA
BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE**

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně

David Butula

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst.

3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Kamilovi Filovi, za jeho podnětné připomínky směřující k definování podstaty zpracovávaného tématu. Dále bych chtěl poděkovat pedagogům, kolegům a mým nejbližším za trpělivost, vstřícný přístup a podporu při psaní této práce.

ABSTRAKT

Práce se ve své teoretické části zabývá podstatou dokumentárního filmu. Zkoumá důvody a podmínky determinující jeho vznik, společensko-etickou funkci. Dále definuje metody tvorby, vzdělávání v oblasti dokumentární tvorby a distribuci. Praktická část teoretické práce popisuje fungování instituce České televize a interní podmínky pro produkci dokumentární tvorby. Situaci v televizním studiu Brno, před a po vzniku tvůrčích producentů skupin. Problematiku tzv. vlastní výroby dokumentárních pořadů. Analyzuje vybrané pořady vyprodukované ve vlastní výrobě České televize.

Klíčová slova

Dokumentární film, Česká televize, Tvůrčí producentů skupina (TPS), natáčení, produkce, vlastní výroba.

ABSTRACT

This bachelor thesis in its theoretical part analyzes the nature of a documentary film, its definition and circumstances of its creation, moreover its ethical and social function is in concern. Furthermore topics such as methods related to creation of the documentary movie, its following distribution and the character of education for professional career are discussed. Practical part of this thesis explains organisation of the official institution Czech Television and its internal conditions connected with production of documentary movies. It also describes the previous situation when production teams have not been established, and the actual situation with production teams. The workflow of a production is explained and the production of selected broadcasts is analyzed from certain points of view.

Key words

Documentary film, Czech television, creative production team, shooting, internal production.

OBSAH

ÚVOD	9
1 TEORETICKÁ ČÁST	10
1.1 VYMEZENÍ POJMU DOKUMENTÁRNÍ FILM	10
1.1.1 Dokument a dokumentární film	10
1.1.2 Metody tvorby, srovnání s narativním filmem	12
1.1.3 Za kamerou, nebo v mizanscéně?	15
1.2 OTÁZKY SPOJENÉ S DOKUMENTÁRNÍ TVORBOU	16
1.2.1 Etika natáčení	16
1.2.2 Společenská objednávka? Vnitřní objednávka?	18
1.2.3 Distribuční kanály dokumentárních filmů	19
1.2.4 Vzdělávání v oblasti dokumentárního filmu	21
2 PRAKTICKÁ ČÁST	23
2.1 POZICE DOKUMENTÁRNÍ TVORBY V ČESKÉ TELEVIZI	23
2.1.1 Instituce Česká televize	23
2.1.2 Vývoj prostředí pro dokumentární tvorby před vznikem TPS	24
2.2 ZAMĚŘENÍ NA DIVÁKA	26
2.2.1 Vznik nových programových kanálů	26
2.2.2 Změny v organizační struktuře	26
2.3 VZNIK TVŮRČÍCH PRODUCENTSKÝCH SKUPIN	27
2.3.1 Systém TPS	27
2.3.2 Vybrané projekty z tvorby TPS multižánrové tvorby	29
2.4 TVORBA DOKUMENTÁRNÍCH POŘADŮ V TELEVIZNÍM STUDIU BRNO	29
2.4.1 Situace před vznikem TPS Kamily Zlatuškové	29
2.4.2 Varianty realizace pořadů v České televizi	30
2.4.3 Problematika produkce dokumentárních pořadů ve vlastní výrobě	31
2.5 PŘÍKLADY DOKUMENTÁRNÍCH PROJEKTŮ – VLASTNÍ VÝROBA	32
2.5.1 Vlastní výroba, nebo koprodukce?	32
2.5.2 Co by kdyby	32
2.5.3 ProStory	34
2.5.4 Expremiéři	35
2.5.5 K oblakům vzhlížíme	38
ZÁVĚR	41
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	43
INTERNETOVÉ ZDROJE	44
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	45

ÚVOD

Téma reflexe různých podob dokumentu zpracované v této práci, není otázkou náhody. Posledních devět let jsem se věnoval produkci dokumentární tvorby v prostředí České televize. Kouzlu dokumentaristiky jsem podléhal postupně. Ze začátku především z čistě pragmatické roviny. Mou hlavní snahou vždy bylo, co nejlépe zajistit podmínky pro natáčení. Po nějaké době jsem začal vnímat další souvislosti. Uvědomoval jsem si rozdílnost možných režijních přístupů, proměnlivost témat definujících použité postupy natáčení a dokumentárního filmu samotného. Více jsem přemýšlel nad funkcí produkce, nejen jako nezbytné součásti při tvorbě kolektivního díla, ale také nad podobou celého procesu směřujícího k co možná nejlepšímu výsledku. Možnost spolupráce s předními českými a slovenskými dokumentaristy mi byla přirozenou školou, kromě získání neocenitelných praktických zkušeností mě přiměla přemýšlet o podstatě dokumentárních filmů. V neposlední řadě mě také inspirovala k natáčení filmů vlastních. Logickým důsledkem uváděných faktů je aplikace prožitých zkušeností do mé bakalářské práce. A to jak v rovině teoretické úvahy nad podstatou či metodami dokumentárního filmu vycházející ze studia odborné literatury, tak v rovině reflexe dosavadních zkušeností s produkcí v České televizi.

Snahou mé práce nebude jakákoliv výsledná definice dokumentu, pouze se pokusím přiblížit své základní výchozí aspekty. Aspekt dokumentaristiky jako sociálně kulturního fenoménu a aspekt *insidera*, účastníka provozu v „*letité továrně na audiovizuální díla*“. Konkrétně jsem se zaměřil na oblast produkce tzv. vlastní výroby, v televizním studiu Brno. Ve své práci uvádím příklady svědčící pro i proti této formě produkce. Cílem praktické části teoretické práce je posouzení vhodnosti realizace vybraných pořadů uvedenou formou.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 VYMEZENÍ POJMU DOKUMENTÁRNÍ FILM

1.1.1 Dokument a dokumentární film

Většina lidí nemá problém definovat obsah a význam slova dokument. Především bývá chápán coby potvrzení reality v mnoha ohledech. Ve významu právním, ekonomickém, historickém i mediálním. Je základním nástrojem žurnalistiky s cílem reflektovat obrazy skutečných událostí.

Většina dokumentaristů bez váhání řekne, že točí dokumentární filmy, nikoliv dokumenty. Snažit se definovat tento pojem se rovná snaze nabírat vodu sítem. Dokumentární film je ve svých současných projevech rtuťovité médium libující si v různých převlecích a mutacích.

„Dokumentární film je menšinové odvětví filmové a později i televizní produkce. Vyznačuje se metodou, vyvíjející se empiricky od snímků bratří Lumièrových až k synchronnímu záznamu, umožněnému lehkou kamerou a videokamerou. Jeho prostor je vymezen sociálními zvyklostmi: produkcí, distribucí a předpokládanou poptávkou publika. Od narativního filmu, který ve filmových i televizních programech naprosto převládá, se odlišuje metodou a postavením, od didaktického a experimentálního filmu proklamovanými cíli, od animovaného a syntetického filmu téměř výhradním natáčením v terénu.“¹

Dokumentární filmy bývají označovány jako non fikční v protikladu k fikčním, nebo také narativním - tedy hraným filmům. Toto rozdělení je předmětem neutuchající debaty filmových teoretiků i praktiků. Je totiž značně nepřesné. V dokumentárním filmu můžeme jen těžko uplatnit tradiční rozdělení fikčních filmů na žánry. Prostor mezi nimi neustále

¹ Blíže viz GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*, 2004, Praha, NAMU & JSAF, s. 347.

vzájemně prorůstá různými mutacemi a inspiracemi vzešlými z obou směrů. K nimž patří především *mockument*, *dokureality*, *dokudrama*, nebo *dokusoap*. Přičemž dnes více než dříve platí, že z dokumentárního filmu vychází mnoho inovativních a progresivních postupů, které následně přejímá fikční film. Tento trend je patrný nejen ve světě, ale také v poměrně omezeném prostoru naší kinematografie. Projevuje se mnohem zajímavějšími příběhy, zpracováním a v neposlední řadě silnějšími emocemi, než přináší většina současných českých narativních filmů. Dramaturg a režisér Jan Gogola ml., je ve svém názoru na podstatu dokumentu ještě radikálnější. Přídavné jméno dokumentární považuje rovnou za historický omyl, protože z jeho pohledu podloženého názorem Johna Griersona jde totiž stále a pouze o jeden druh filmu a to sice film jako takový.

„Dokumentární film – to není zvláště vhodný termín, ale zatím ho ponechme. [...] Až dosud jsme se dívali na všechny filmy vytvořené z dokumentaristicky natočeného materiálu jako na filmy patřící do rámce této kategorie. Užití nenahrávaného materiálu bylo považováno za zásadní rozlišení. Tam, kde kamera natáčela události na místě (ať už šlo o snímek pro týdeník, snímek pro magazín nebo o dramatizovanou událost, výchovný film nebo čistě vědecké filmy, nebo o přírodní snímky druhu Changa a Ranga), tomu všemu se říkalo dokumentární film. Tento rejstřík druhů je pochopitelně kriticky nezvládnutelný, a budeme s tím muset něco udělat. Všechny tyto druhy totiž představují různé kvality v názoru na zpracování, různé záměry v přístupu a samozřejmě i zcela rozličné síly a ambice v době shromažďování materiálu.“²

Sám Gogola k této problematice dodává:

„A jsou to i tzv. dokumentaristé, kdo si nechali ukradnout, respektive kdo sám sobě ukradnul, možnost určitého, v našem případě tvořivého, pohledu. Na rozdíl od nich nejsou například Rembrandt, Warhol, Solženicyn či Cage chápáni jako dokumentaristé. Nemáme dokumentární výtvarné umění navzdory portrétům, krajinám, zátiším, pop-artu, videoartu či

² Blíže viz GRIERSON, John. *První zásady dokumentárního filmu*, In *Film je umění*. (ed.) Brož, Jaroslav, Oliva, Ljubomír. Praha: Orbis, 1963, str. 105.

*Hirstovu žralokovi, nemáme dokumentární literaturu navzdory deníkům, autobiografiím, kolážím reality či slam poetry, nemáme dokumentární divadlo navzdory Artaudovi, Living Theatre, politickému divadlu, street artu či site specific [...]*³

Také snad nejvíce citovaný teoretik dokumentárního filmu, Bill Nichols možnost jednoduché definice této formy kinematografie, prakticky zpochybňuje.

*„[D]okumentární film představuje „tvůrčí zpracování skutečnosti“. Tento pohled uznává, že dokumenty jsou tvůrčím úsilím. Zanechává rovněž nedořešené zjevné napětí mezi „tvůrčím zpracováním“ a „skutečností“. „Tvůrčí zpracování“ naznačuje svévoli fikce, zatímco „skutečnost“ nás upomíná na odpovědnost publicisty či historika. To, že ani jeden z těchto pojmů zcela nepřevládá, že dokumentární forma vyvažuje tvůrčí vizi respektem vůči žitému světu, vlastně ukazuje, v čem tkví přitažlivost dokumentu. Dokument není ani fikční invencí, ani faktickou reprodukcí, avšak čerpá z historické reality, odvolává se na ni a zobrazuje ji ze specifické perspektivy.“*⁴

1.1.2 Metody tvorby, srovnání s narativním filmem

To, co dokument odlišuje, je především otázka metody. Nejde tedy tolik o rozdíl ve sdělovaném, jako spíše o způsob jakým je film vytvářen. Pokud jako příklad použijeme narativní cestopisný film, přijde nám samozřejmé, když vidíme v objektivních záběrech osamocенého cestovatele v poušti, jak zcela vyčerpaný a bez vody, bojuje o své přežití. Vidíme-li stejnou situaci v dokumentárním filmu, je nanejvýš podezřelá. Protože není možné, aby takováto situace v reálu nastala. Osamocенý cestovatel bez štábu, může maximálně sám sebe snímat v subjektivních záběrech nebo se pokusit objektivizovat situaci tím, že kameru umístí na stativ a svůj boj o přežití pro kameru zinscenuje. To je však už zásadní posun v recepci celé situace. Z takového obrazu i nepoučený divák snadno odečítá

³ Viz GOGOLA, Jan. Upravená verze textu předneseného s použitím ukázek z filmů v dubnu 2011 na mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Košicích DOCsk.

⁴ Blíže viz NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, NAMU & JSAF, Praha, 2010, s. 26-27.

jakýsi manipulativní zásah. Autor nám vnímání celé situace zprostředkovává, tedy reprezentuje svůj názor.

Takto ovšem divák v případě narativního filmu vůbec neuvažuje, vycházejíc z premisy tohoto typu filmu jako čisté fikce, kde je povoleno vše, co povoluje rámeček žánru případně zautomatizované postupy filmové řeči. Což paradoxně většinou také přináší dojem silné autenticity pramenící z pocitu ztotožnění s hrdinou, pokud herci hrají dobře a prostředí (tedy kulisy) je reálné. O to zajímavější je moment, když k tomuto pocitu dochází i v případě opakovaného obsazování herecké hvězdy do různých diametrálně odlišných postav. Popsaný princip vede k nutnosti kopírování zápletek a vytváření hrdinů u nichž lze dopředu očekávat určité vlastnosti. Nejpregnantněji se tento proces odráží v existenci tzv. hollywoodského star systému. Ten se do jisté míry odráží také v naší kinematografii a televizní tvorbě, kdy se od raných 90. let generují určité populární herecké osobnosti a jejich obsazení má přinést filmu kýženou diváckou atraktivitu. Bohužel většinou dochází pouze k replikaci jednoho způsobu ztvárnění postavy, což nezdá se vést ke vzniku zaměnitelných filmů. Tak se zároveň poněkud vytrácí diverzita předkládaných příběhů nemluvě o minimálních příležitostech pro nové herecké talenty. S tím také souvisí poměrně jasné zaměření na žánry důležité pro diváckou orientaci. Možná jde o jeden z důvodů, proč se česká narativní kinematografie víceméně motá v kruhu.

Progresivnější počiny posledních let takřka vždy tento kánon nějak porušily, často v nich byla patrná inspirace dokumentární estetikou. Jedním z nejznámějších světových příkladů je horor *Záhady Blair Witch* (The Blair Witch Project, USA, 1999, r. Daniel Myrick, Eduardo Sanchez), metodou mockumentu vytváří falešnou realitu pátrání po zmizelých studentech natáčejících dokument o tajemných čarodějnicích. Pracuje také s metodou *found footage* (nalezeného materiálu), který je poměrně běžným vyjadřovacím prostředkem dokumentaristů. Na nalezeném materiálu lze postavit i vznik nového filmu, jak dokládá *Ztracená dovolená* (r. Lucie Králová, 2006, ČR). Dokumentární detektivka pojednávající o pátrání po čínské turistické výpravě zachycené na objevených negativech z ukradených kufrů

vyhozených kdesi ve Švédsku. Za volnější inspirace dokumentárními postupy v narativním filmu v české kinematografii lze uvést například seriál *České století* (r. Robert Sedláček, 2014, ČR). Zřejmě ne náhodou je režisér zároveň dokumentaristou.

Vše v narativním filmu je podmíněno jakousi předpokládanou společenskou objednávkou, která však představuje spíše obchodní zájmy a možnosti distribuce. Dokumentární film má ovšem jiné záměry. Z toho také vyplývá daleko větší svoboda zpracovávaných témat.

„Dokumentárním nazýváme také každý film, který je spojen jen s „dokumentární“ oblastí jako takovou. Hranice mezi narativním, dokumentárním a experimentálním filmem jsou někdy nejasné, protože všechny tři oblasti jsou založeny na tvůrčím přístupu; stejně tak nesnadno lze vytyčit hranice mezi dokumentární a didaktickým filmem, protože obě odvětví vycházejí z poznání. Většinou se oba pojmy – tvůrčí přístup a poznání spojují pod názvem „autorský dokumentární film.“⁵

Vnitřní konfrontace postav dosahuje hraný film pouze předstíráním, což je v pořádku, neboť naplňuje dopředu dané schéma v podobě scénáře a zpodobňování třeba i původně reálných postav. Hrané postavy nemůžou vystoupit z fiktivního světa narativního filmu a vrátit se zpět. Zajímavým experimentem z poslední doby, kdy do určité míry dochází k zvláštnímu prostoupení fiktivních a reálných postav⁶, je film *Chlapectví*, (Boyhood, r. Richard Linklater, 2014, USA). Jde v zásadě o standardní hollywoodskou produkci obsahující jednu podstatnou realizační finesu. Natáčel se dlouhých 12 let. Každý rok pouze tři až čtyři natáčecí dny. Tímto způsobem se do filmu promítlo reálné stárnutí a proměny hlavních postav. Mimo jiné využil proměn své dcery, čímž v podstatě postavil sociální herečku na rovinu s profesionálními herci. Režisér tak vyřešil jednu z hlavních obtíží narativního filmu zobrazujících dlouhá období v životě svých postav. To, co se většinou řeší v krátkém čase

⁵ Blíže viz GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film*, jiná kinematografie, 2004, Praha, NAMU & JSAF, s. 347.

⁶ Nejedná se o sociální herce, ale o reálné postavy s identickými osudy ve filmu i skutečnosti.

vymezeném pro natáčení náročnými a drahými maskami s nejasným výsledkem uvěřitelnosti, nechal jednoduše vyřešit čas. Časosběr jako zásadní tvůrčí metoda u nás reprezentovaná především Helenou Třeštíkovou v dokumentárním filmu zcela běžná, je na poli filmu hraného experimentem.

1.1.3 *Za kamerou, nebo v mizanscéně?*

Pokud nějaká postava dokumentárního filmu sama komentuje své předchozí konání, zatímco ji vidíme v aktuálních souvislostech, vzniká dojem autenticity. Sociální herce zobrazující v dokumentu své skutečné životní role můžeme na rozdíl od narativního filmu potkat v reálném světě. Zvláštní situace panuje okolo role režiséra - dokumentaristy. Jde o první rozhodnutí, které musí být učiněno ideálně před zahájením natáčení. Zda se postava režiséra stane další rolí mezi sociálními herci, nebo naopak zůstane observačně skryta, do velké míry určuje povahu dalších postupů při natáčení dokumentu. A to ve významové, stejně jako po technické stránce věci. Režisér vede dialog, monolog nebo jen klade otázky, aniž by jeho hlas byl přítomen v konečném střihu. Pokud je v obraze přítomen, jde spíše o aktivní dialog. Režisér mnohdy přebírá roli „*frontmana*“ příběhu a často na sebe strhává většinu pozornosti. Nejběžnější je obrazové angažmá režiséra při natáčení autorských dokumentárních filmů. Demonstruje svůj názor na přímo divákovi i respondentovi.

Obdobné je to s přiznáním ostatních členů štábu nebo zjevení „*vidoucí*“ kamery, která většinou nepřítomně zprostředkovává tok obrazů. Bez ní není možné ve filmu cokoli vidět, většinou ji však nevidíme. Prostor filmového políčka je pouhým výsekem zobrazovaného světa definovaný velikostí záběru. Zcizovací záběry nás mají záměrně upozornit na tento fakt, a pracují s určitou devalvací sdělované informace. Alarmují diváka znejistěním v okamžiku, kdy má tendenci podlehnout dojmu absolutní důvěryhodnosti předkládaného obrazu reality.

1.2 OTÁZKY SPOJENÉ S DOKUMENTÁRNÍ TVORBOU

1.2.1 Etika natáčení

„Dokumentárnímu filmu jde o pravdu, hranému filmu o morálku.“⁷

Jde hranému filmu stále o morálku? Za posledních padesát let se hranice v případě narativního filmu nesmírně posunula. Dnes je možné legitimně předvádět explicitní scény násilí, užívání drog, sexu a smrti v nesčetných variantách a pokud možno v detailech. Platí to nejen pro tzv. béčkovou, nebo hollywoodskou mainstreamovou produkci, ale také pro evropské artové filmové produkce. Málokdo se už pozastavuje nad mírou vhodnosti dříve navýsost problematických scén. Diskuze na téma posouvání hranic toho, co ještě je přípustné zobrazovat, a co už ne, probíhala v minulosti nesčetněkrát. Ve fikčním uměleckém filmu debatu naposledy rozvířil snad už jen Lars Von Trier se svými díly *Antikrist* (2009, USA) a *Nymfomanka* (2014, USA).

Pro dokumentární tvorbu jsou však etické otázky ještě zásadnější než pro narativní film. Otevírají celou škálu problematických momentů, které ve fikčním filmu vůbec nevznikají. Tvorba dokumentárních filmů může být i záminkou k vědomé, či nevědomé prezentaci cílů a záměrů třetích stran. Nejčastěji jde o podprahová komerční sdělení, například pokud je dokument financován nějakou nadnárodní obchodní společností. Historicky je známo mnoho příkladů prezentace různých ideologií prostřednictvím dokumentu. V tomto směru je notoricky známý film Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935, D). Tento film sice nacistickou ideologii nehlásá explicitně a z filmařského hlediska jde o dílo nesporných kvalit, o to silněji však vyznívá idea oslavy nadčlověka předurčeného ovládnout ostatní národy.

⁷ Blíže viz GAUTHIER, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*, 2004, Praha, NAMU & JSAF, s. 36.

Na pováženou je i míra skutečné autenticity zaznamenávané „*reality*“, v souvislosti s interaktivitou působení samotného natáčení na respondenta. Respondent ztrácí zábrany i pozornost, otevírá se teprve v okamžiku, kdy začne vnímat přítomnost štábu i kamery jako běžnou součást žitého světa, zapomene na rušivý dojem z počátku natáčení. Výsledný dojem „*skutečnosti*“ značně ovlivňuje také míra režirování zobrazované „*reality*“ v podobě aranžmá sociálních herců i mizanscény, opakování natáčených situací nebo replik v rozhovorech. Přestože jsou uváděné okolnosti běžnou dokumentaristickou metodou, bývají často vnímány jako manipulativní zásah režie. Běžně jsou tak označovány například filmy Jana Gogoly ml. Gogola ve své posedlosti sémantickým výkladem světa běžně vkládá svým respondentům do úst celé věty, o nichž je přesvědčen, že je sami vyslovili. Ve skutečnosti je ovšem sám formuluje na základě jejich výpovědí, ale na kameru si však natočí, jak jeho formulaci sdělují oni. Získává tak často jakési refrény, ke kterým se může v rámci syntaxe filmu vracet.

V narativním filmu se prakticky považuje za tabu zaznamenávání skutečného násilí, sexu, užívání drog, ale především umírání a smrti. Možná z i tohoto důvodu se režisérka Barbora Kopecká podle svých vlastních slov setkala s vyhrocenými reakcemi, když velmi otevřeně ve filmu *DK*, (2013, ČR) zpracovala téma odcházení a smrti svého manžela, radikálního českého architekta Davida Kopeckého. Ve filmu zveřejňuje intimní záběry na úrovni home videa, kde se nevyhýbá velmi osobním situacím, nebo záběrům, které by jiní raději neukazovali jako dehonestující.

Diskutabilní je už jen samotné obsazování sociálních herců. Samozřejmě za své angažmá dostávají honorář na základě smlouvy. Autorská smlouva je ale zároveň zbavuje licencí k užití záznamu jejich podoby a projevu. Tím pádem *de facto* možnosti do výsledné podoby svého zobrazení jakkoliv zasáhnout. Je to ovšem „*nutné zlo*“, právně podchycující rámec možností svobodného vyjádření dokumentaristy. Pak už zůstává pouze na režisérovi, do jaké míry je ochoten veřejnosti odhalit intimní svět portrétované osoby.

Mantinely zobrazování upravuje zejména Etický kodex České televize, a to v souvislosti s přímými přenosy, publicistikou a zpravodajstvím. Nedávné kauzy kolem živého

vysílání několika kontroverzních pořadů *Tečka páteční noci* (r. Pavel Jandourek, Vít Klusák, 2013 - 2014, ČR) z produkce TPS Kamily Zlatuškové byly dokonce projednávány Radou pro rozhlasové a televizní vysílání. Především díl, ve kterém elektronická hudební skupina *Vanessa*, mezi vystoupeními záměrně provokovala vulgárními výrazy, nahou lascivní groupie a šňupáním kokainu z Bible. Přestože provokativnost celého vystoupení *Vanessy* byla spíše vedena snahou zaujmout za každou cenu a zlepšit prodeje aktuální desky, prakticky všechny prováděné aktivity jsou v přímém rozporu s pravidly živého vysílání zakotvenými v Etickém kodexu ČT. Rada nakonec neodhlasovala exemplární potrestání producentky Zlatuškové zřejmě také díky její argumentaci množstvím fikčních filmů zobrazujících stejné výjevy a prohlášením, že dění bylo zinscenované a kokain pouhá atrapa. V každém případě pořad *Tečka páteční noci* se už nevysílá. Jeho brněnské díly vzbudily značnou kontroverzi a rozvířily debatu na téma prezentace krajních poloh umění v České televizi potažmo obsahu kanálu ČT Art.

1.2.2 *Společenská objednávka? Vnitřní objednávka?*

Otázkou zůstává, zda dokumentární filmy skutečně mohou vznikat zcela svobodně bez objednávky zadavatele (producenta) či dodaných finančních zdrojů. Zde se dotýkáme samotné podstaty filmování. Respektive pokud přistoupíme na hypotézu, že základní potřebou filmaře autora je natáčet své téma bez ohledu na finance či potřeby zadavatele. V případě „*vnitřní objednávky*“ se autor jednoduše po hlavě vrhá do svého tématu jakýmkoliv způsobem (kontakt s respondentem, obhlídka, scénář, předtáčky), pracuje na podchycení stavu a zamezuje uniknutí podstatných situací. Teprve pak řeší, že na film potřebuje producenta a distributora. Tvorba filmu probíhá bez ohledu na potenciální rozsah oslovené divácké obce. Posedlost tématem je jeden z výchozích předpokladů pro vznik autorského dokumentárního filmu. Míra konvenování vybraného tématu s predikovaným zájmem většinové společnosti nemusí být rozhodující. Tvůrce si v takovém případě musí být vědom i hrozby problematického financování a distribuce.

Ve světě profesionální dokumentární kinematografie existuje možnost vnitřní potřebu filmaře projektovat do „*společenské objednávky*“. Odhadnout rozsah potenciálního zájmu diváků a „*společenskou potřebnost*“ vyvíjené látky, je plně v kompetenci filmových producentů, což mohou být různé komerční subjekty nebo třeba úředníci ministerstva kultury v podobě Státního fondu kinematografie. Za účelem objevování a podpory nových látek se v posledních letech i v našem prostředí koná množství pitchingů⁸ a industry programů při filmových festivalech, ale i v prostředí televizní produkce. Velkou konkurencí České televize na poli dokumentární tvorby je v poslední době společnost HBO. Snímek *Velká noc* (2013, ČR), režiséra Petra Hátleho získal v roce 2013 ocenění Česká radost na MFDF Jihlava. Získání kvalitního producenta a úspěch na některém z filmových festivalů jsou hlavním předpokladem pro kinodistribuci.

1.2.3 Distribuční kanály dokumentárních filmů

Kinodistribuce je alfou a omegou většiny dokumentaristů. Proč na ní stále všichni tak trvají? Na jedné straně stojí společenský a emocionální zážitek projekce v kině, na druhé straně se stále jedná o maximální působnost na diváky, která je v případě distribuce prostřednictvím televizních kanálů nesrovnatelně větší. Možnost projekce v kinech se totiž redukuje na specializovaná artová kina a festivaly. V ČR existuje cca 40 filmových festivalů, pouze 6 z nich je zaměřených čistě na dokument. Zásadní hybnou silou českého nebo chceme-li československého dokumentu je Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava. Svým rozsahem a obdobným zaměřením mu v ČR může konkurovat snad jen festival Jeden svět zaměřený na lidskoprávní tematiku. K uvedeným je možno přiřadit i Academia film Olomouc, který se místy tematicky potkává a někdy uvádí shodné tituly, ale je zaměřený především na vědecký film. Další festivaly jako je MFF Karlovy vary, LFŠ Uherské hradiště mají většinou svou dokumentární sekci. Dokumenty jsou zde ovšem uváděny spíše jako vítané zpestření.

⁸ Pitchingem je míněn proces, kdy tvůrce vysvětluje základní ideu a parametry budoucího díla producentovi.

MFDF Jihlava byl založen v roce 1997 partou nadšenců z jihlavského gymnázia. Od té doby stále funguje pod patronátem Jihlavského spolku amatérských filmařů coby oficiální hlavičkou pořadatele. Od jeho založení se díky kontinuální práci v pozici ředitele podařilo Markovi Hovorkovi a jeho týmu z původní lokální akce vybudovat respektovaný festival středoevropského i světového významu. Svým zaměřením čistě na dokumentární film a všechny jeho podoby včetně experimentální je MFDF Jihlava mezi ostatními českými festivaly zcela unikátní. Se specifickou atmosférou festivalu se autor této práce poprvé setkal v roce 2008. Za ČT koprodukoval se společností Duracfilm sérii publicistických magazínů o festivalovém dění *Z Jihlavy do hlavy* (2008 – 2012, ČR). Později byl účasten v samotném epicentru festivalu při produkci přímých přenosů závěrečných festivalových večerů *Dokumentární radost z Jihlavy* (r. Petr Zahrádka, 2012 – 2014, ČR).

Když byla v roce 2002 založena soutěž Česká radost a zároveň získal první ocenění Karel Vachek se svým filmem *Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthaus srdce (Božská komedie)*, (2000, ČR), festival jakoby symbolicky deklaroval svou orientaci na autorský dokumentární film a provázanost s Katedrou dokumentární tvorby pražské FAMU. Festival má mimo říjnový týden svého konání mnoho celoročních aktivit. Patří k nim vydávání týdeníku *Dok.revue* a řada teoretických publikací.⁹

V roce 2001 byl založen Institut dokumentárního filmu. Ač jsou jeho rozsáhlé aktivity v mnoha ohledech spojeny s existencí Jihlavského festivalu, jde o jedinečnou instituci podporující vznik dokumentárních filmů ve všech jeho fázích. IDF soustavně spolupracuje s mezinárodními festivaly, TV, stanicemi, distributory, sales agenty, trhy, filmovými institucemi, MEDIA Desky, vzdělávacími programy, filmovými centry i filmovými weby. Část jejich konzultačních industry workshopů se koná vždy v průběhu festivalu. Obecně se

⁹ Blíže viz PROCHÁZKA, Radim, PROCHÁZKA, Michal: *Generace Jihlava*, 2014, Brno – Praha, Větrné mlýny – NAMU.

v rámci svých projektů Ex Oriente Film, East European Forum, East silver a dalších zaměřují na networking a podporu domácí i mezinárodní dokumentární komunity.¹⁰

Díky všem uvedeným aktivitám je role MFDF Jihlava v prostředí české dokumentaristiky směrodatná. Ačkoliv se festival stále rozrůstá, pořadatelům se daří zachovávat specifickou rodinnou atmosféru akce. Ta může na druhou stranu v nezainteresovaném návštěvníkovi vyvolávat dojem setkání privátního klubu vyvolených. Vinou marnivé řevnivosti v sobě obnáší i specificky český prvek malého dokumentárního rybníčku. Režisér Martin Mareček ve festivalovém dokumentu Filipa Remundy *Setkat se s filmem* (2006, ČR) mluví o svém proaktivistickém postoji při práci na jeho filmu *Auto*mat* (2009, ČR) a mimochodem definuje podstatu Jihlavského festivalu směsí pochopení a ironického odstupu:

„Protože film často zůstává jen jako krmení pro intelektuální rybičky akvária Jihlavského festivalu, kde se sejdou lidi, který mají rádi dokumentární filmy a je to takový skautský tábor, což je fajn, ale mně občas přijde důležitý z toho tábora vyjít a nasazovat kůži mimo něj. Přesvědčovat přesvědčené nestačí.“¹¹

1.2.4 Vzdělávání v oblasti dokumentárního filmu

Pouze dvě školy v České republice poskytují možnost praktického studia dokumentární tvorby. FAMU – Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění v Praze a Filmová akademie Miroslava Ondříčka v Písku.

FAMU stejně jako Jihlavský festival fatálně ovlivňuje klima České dokumentaristiky. Karel Vachek vede katedru od roku 2002. Od jeho nástupu prošla katedrou řada dokumentaristů zmiňovaných v tomto textu. Většina z nich pracuje s principy autorského dokumentu podloženými ideovým backgroundem Vachkova přístupu. Jeho Otevřený seminář je postaven na mezioborovém dialogu. Zprostředkovává debaty studentů

¹⁰ Další informace dostupně on-line z : <www.dokweb.net>.

¹¹ Uvedená citace je vyňata z filmu Filipa Remundy *Setkat se s filmem* (2006, ČR).

s výraznými osobnostmi, spisovateli, filosofy, politology, vědci, umělci a podobně. V praktické rovině aplikuje avantgardní metody jako omezení literární přípravy, eliminaci realizačních návodů scénáře, zrušení běžných formálních postupů s cílem natáčení jako *jam session* svého druhu nechat směřovat samo ke svým cílům.¹²

Ovlivnění studentů Vachovým étosem je pochopitelné. Lákavě otvírá prostor pro kreativní energii a je ve svých principech subversivní, což mládí konvenuje. Na druhou stranu přístup: „[J]ež vědomě a permanentně narušuje status quo, nemá udávat dominantní trend a vytvářet kult, v tomto případě kult tzv. autorského dokumentu, neboť prosazováním alternativní praxe jako normy takto ztrácí svůj smysl.“¹³ Nejradiálnější doktrína autorského filmu odporuje požadavkům televizního přístupu a podporuje anti-televizní postoje. Většina studentů i absolventů FAMU nakonec přesto dříve či později pracuje pro televizi.

¹² Blíže viz ČESÁLKOVÁ, Lucie, in PROCHÁZKA, Radim, PROCHÁZKA, Michal: *Generace Jihlava*, 2014, Brno – Praha, Větrné mlýny – NAMU.

¹³ Viz tamtéž.

2 PRAKTICKÁ ČÁST

2.1 POZICE DOKUMENTÁRNÍ TVORBY V ČESKÉ TELEVIZI

2.1.1 *Instituce Česká televize*

Zcela osobitou pozici na poli dokumentární tvorby zastává Česká televize. Z její podstaty jde o největšího distributora, producenta nebo alespoň koproducenta většiny filmů natočených v ČR. Z uvedených důvodů se jedná o klíčovou instituci. Přesto je v očích filmových profesionálů role České televize velmi nejednoznačná, a to nejen ve vztahu k dokumentárním filmům.

Zřízena zákonem je ČT povinna provozovat závazek veřejné služby. Přes svou deklarovanou nezávislost coby veřejnoprávní instituce stále místy podléhá politickým tlakům z poslanecké sněmovny prostřednictvím ovlivňování Rady ČT, ale i přímého nátlaku na zpravodajství. Přesto spuštění zpravodajského kanálu ČT 24 lze považovat za výrazný úspěch. Financována převážně z povinných poplatků občanů ČR. Zatížena dědictvím z dob minulých, v sobě snoubí těžkopádný relikv ochablého státního podniku se snahou o progresivní manažerské řízení. Vesměs nečitelná pro mladou porevoluční generaci. Ztrácející diváckou obec a společenský význam masivním vlivem internetu a sociálních sítí. Přesto stále velmi důležitá instituce, která měla být, a zaplatit bůh snad často i je, arbitrem vkusu a zásadním nestorem v umělecké sféře. Navzdory všem možným výtkám a nedokonalostem stále funguje a v mnoha ohledech je také výspou pro alternativní kulturu, která by v čistě komerčním prostředí neměla šanci. Svou velikostí a působností v regionech je jeví jako odraz politické, ekonomické a sociální kultury v ČR. Zjednodušeně řečeno, prostředí České televize je přeneseným mikrosvětlem České republiky. Se všemi negativními i pozitivními konotacemi.

„Česká televize přispívá k pěstování a rozvoji kultury a umění v České republice. Má proto za povinnost nabízet divákům žánrově i svým zaměřením rozmanité pořady, které mohou diváky kulturně a umělecky obohacovat. V celku svého programu přinese ucelený

přehled o umělecké tradici a aktuálním kulturním dění doma i v zahraničí. Divákům zprostředkovává umělecky hodnotnou filmovou, dramatickou, hudební a výtvarnou tvorbu z domácí i světové scény. Součástí skladby uměleckých pořadů jsou také díla dokumentární tvorby včetně děl nezávislých producentů. Česká televize musí dostát prvořadému závazku původní tvorby uměleckých pořadů a bude ctít nejvyšší profesionální kritéria umělecké tvorby.“¹⁴

Jak je patrné, Česká televize ve svém zásadním dokumentu deklaruje jednoznačnou podporu všem projevům dokumentární tvorby. Jakou měrou je na dokumentární film v ČT naladěný většinový divák zůstává nejasné. Veřejnost v zásadě nerozlišuje mezi dokumentem a dokumentárním filmem ve všech jeho možných projevech. Za televizní dokument povětšinou bývá považována kvalitnější publicistika, v horším případě jsou dokumentaristé automaticky zaměňováni se zpravodajci. Další variantou je názor, že dokumenty jsou hlavně cestopisné, etnografické, přírodopisné filmy a historické rekonstrukce typu „*dokumenty o Hitlerovi*“. Málokdy většinový divák přemýšlí o dokumentárním filmu jako o prostoru, pro svébytné umělecké vyjádření.

2.1.2 Vývoj prostředí pro dokumentární tvorby před vznikem TPS

Česká televize se v raných 90. letech po rozpadu socialistických institucí Krátkého filmu a Barrandova záhy etablovala jako hlavní objednavatel v oblasti dokumentární tvorby. Soukromých společností zaměřených na produkci dokumentů vzniklo jen velmi omezené množství. Nejznámější z nich a dodnes fungující je Febio Film Fera Feniče. Televize tou dobou procházela nutnými změnami, zároveň potřebovala naplňovat okna svého programového schématu. Jako výsostně televizní formát se ukázaly cykly spíše publicistického ražení podmiňované potenciálem reprízovatelnosti. Vytvořila se určitá programová okna navázaná na konkrétní vysílací časy. Byly stanoveny standardy stopáže pro malé dokumenty - ve variantě zařazení do série 17', samostatně 26'. Velké a kulturní

¹⁴ Viz článek 8 Etického kodexu České televize.

dokumenty - 52' nebo 57'. Důvodem pro tyto délky byla snadná zaměnitelnost pořadů v už zmíněných oknech. Jak v případě cyklů, tak u solitérů v drtivé většině převládalo tradiční výkladové pojetí dokumentu s mluvícími hlavami sociálních herců prostríhané archivními záběry a fotografiemi. Byl stanoven určitý étos televizního dokumentu, který v různých obměnách v hlavách většiny českých televizních dramaturgů funguje dodnes.

Zažitý étos dokumentů v ČT začala autorským dokumentárním filmem někdy kolem roku 2000 nabourávat tzv. Vachkovská škola. Většina následujících projevů autorského přístupu k dokumentárnímu filmu se zcela vymyká zažité představě většinového diváka ČT, tím pádem prakticky znemožňuje jeho recepci. Samotný pohled zevnitř televize stále spíše podporuje určitá zažitá dogmata ohledně vymezení, co to vlastně dokument je. Například také v názoru na optimální zaměření regionálních studií, podle něž by se Ostrava měla věnovat především dokumentární tvorbě, protože je to tradičně její silná doména. Přičemž v případě ostravského studia jde spíše o kvalitní publicistiku.

Dalším příkladem mírného tápání ČT v oblasti dokumentárního filmu je značná podpora dokumentu *Šmejdi* (r. Silvie Dymáková, 2013, ČR) především v PR kampani. Vítězství dokumentu na Českém lvu sice kampaň přesvědčivě završilo, o filmových kvalitách oceněného díla však přesvědčit nemohlo. Filmu nelze upřít jeho sociální rozměr i jistý aktivismus vedoucí v konečném důsledku ke změně legislativy, z hlediska formy však jde o donekonečna nastavovanou zpravodajskou reportáž, kde vše podstatné je sděleno v prvních dvaceti minutách. Což sice vyvolalo řadu diskusí mezi dokumentaristy, pro akademiky však byl zjevně důležitější obsah vítězící nad formou. V některých recenzích (např. Mirka Spáčilová v iDnes) se také objevily výhrady proti patosu na hranici kýče, kdy záběry tváří ošizených důchodců podbarvuje lyrické téma ze Smetanovy Vltavy. U prestižního ocenění udělovaného Filmovou akademií, lze automaticky předpokládat nadstandardní uměleckou úroveň, proto je vítězství *Šmejdů* na pováženu.

2.2 ZAMĚŘENÍ NA DIVÁKA

2.2.1 Vznik nových programových kanálů

Programoví pracovníci ČT jsou přesvědčeni, že znají dobře svého diváka. Jde pravděpodobně o diváka konzervativního, nostalgického a toužícího po snadné orientaci. Když ČT 31. 8. 2013, spustila nové kanály ČT Art a krátce před tím ČT D, byl zřejmě typický divák ČT zpočátku zaskočen. Samotná existence artového kanálu je jednoznačně správným krokem pro veřejnoprávní televizi. Jeho vývoj a obsah je přinejmenším stále diskutabilní. Na druhou stranu pozitivně je třeba vnímat už jen fakt neustálého hledání optimální podoby programu. Poučený divák programu ČT 2, pro něhož je určena většina pořadů Artu, však nezareagoval očekávaným způsobem. Byl zvyklý na své tradiční časy svého kanálu a nová nabídka ho zmátla. Oproti ČT 2 sledovanost obdobných pořadů a především dokumentárních solitérů a cyklů na Artu razantně poklesla. Místo přenosu diváckého zájmu z jednoho kanálu na druhý došlo k jeho nepříjemnému rozmělnění. Současná nejednoznačná profilace ČT 2, ale i ČT Art, znemožňuje poučenému divákovi aplikovat své předchozí sledovací návyky. Tak dochází k paradoxní situaci, kdy se těžiště pořadů uváděných na ČT Art přesouvá na i-vysílání - tedy do internetového archivu. Některé pořady, autorské dokumentární filmy zvláště, zde postupně získávají větší sledovanost než ve svém premiérovém uvedení. Například některé díly z níže detailněji rozebíraného cyklus ProStory.

Než si jak většinový, tak menšinový divák ČT stihl zvyknout na nové pořádky, mohl si v reprízách užít nadílku léty prověřených pořadů. Vysoký nárůst vysílacího času způsobený vznikem nových kanálů musel zároveň nutně vést k uvádění velkého množství repríz.

2.2.2 Změny v organizační struktuře

Spuštění kanálu ČT Art bylo navenek završením série změn započatých v roce 2012 nástupem nového vedení v čele s generálním ředitelem Petrem Dvořákem. Změny v organizačních strukturách ČT se nejvíce dotkly způsobu realizace výroby, následně zásadně projevil v tvorbě programového schématu. Svým vlastním procesem vývoje prochází

zpravodajství. Přestože je veřejností často vnímáno jako primární výstup vysílání České televize, v rámci organizační struktury a procesu výroby figuruje zcela samostatně.

Hlavní změnou oproti předchozí etapě bylo zrušení koncepce tzv. Výrobního úkolu. Z ekonomického hlediska Česká televize stále funguje v ročních rozpočtových obdobích. Výrobní úkol přerozděloval objem přidělené finanční částky pro dané období do předem připravených oken programového schématu. To zaručovalo všem výrobním centrům potažmo regionálním studiím v Brně a Ostravě stabilní přísun práce a finančních prostředků pro jejich produkci. Z dramaturgického hlediska se Program staral o zaplňování přidělených oken pro cykly a solitéry podle zaměření center.

2.3 VZNIK TVŮRČÍCH PRODUCENTSKÝCH SKUPIN

2.3.1 Systém TPS

Nová strategie vedení do tohoto systému vnesla prvek projektového řízení. V rámci organizační struktury je z hlediska vzniku obsahu vysílání na prvním místě vývoj pořadů a programových formátů a na druhém Program. Pod kuratelou Programu se realizují pouze standardní, tradiční, běžící pořady. Se zřízením oddělení Vývoje pořadů a programových formátů přímo souvisí vznik Tvůrčích producentských skupin (TPS). V rámci tohoto procesu se vedení České televize pokusilo široce otevřít profesionálním tvůrcům z nejrůznějších oblastí. Vzniklo celkem 17 TPS nejrůznějších zaměření. Kreativní producenti mají v rámci svých TPS objevovat nová témata, formáty, oslovovat tvůrce a látku s nimi vyvíjet. Celkem 6 z nich je přímo nebo částečně zaměřeno na dokumentární tvorbu. Obecně to znamená pro dokumentární film v ČT velmi nadějně vyhlídky. Dosavadní fungování systému TPS však zatím nepřináší zdaleka pouze pozitivní výsledky. Přes širokou škálu nabídky produkce všech TPS se bohužel na konci schvalovacího procesu projeví něco jako hrdlo trychtýře, kdy se do stádia realizace dostává většinou pouze úzký profil pořadů, u nichž se předpokládá přijetí většinovým divákem ČT. Ve své podstatě je nastolený systém jednoznačně efektivnější než

předchozí a pro progresivní vývoj obsahu vysílání televize stejně jako pro aplikaci nových formátů snad jediný možný. Praktické uplatnění sebou však nese různé problematické jevy.

Ani současný management se nedokázal vystříhat několika málo pochopitelných rozhodnutí. Za všechny jmenujme zrušení svižného publicistického cyklu *Monoskop* vzniklého jako součást řady pilotních pořadů pro ČT Art. Cyklus reflektoval fungování televize jako média. Byl odbornou veřejností velmi pozitivně hodnocen. Vedení ČT nečekaně rozhodlo o zastavení výroby velmi neobvyklým způsobem. V závěru natáčení 4. dílu, který nemohl být ani standardně dokončen. Jako důvod bylo uvedeno, že pořad nebyl dramaturgicky zvládnutý. Pravděpodobnějším důvodem byla spíše zveřejněná kritika České televize z úst několika scénáristů vystupujících v 3. díle. Přičemž se jednalo o kritiku předchozího dramaturgického systému. Proto je s podivem, jak neadekvátně autocenzurně vedení zareagovalo.

Než kreativní producent dostane nový projekt do fáze vývoje potažmo výroby, musí být prezentován a následně schválen Programovou radou ČT. Hlavní slovo v programové radě mají členové nejvyššího vedení generální ředitel Petr Dvořák, ředitel programu Milan Fridrich, ředitel vývoje Jan Maxa a v případě Artu ještě jeho ředitel Tomáš Motl. Navzdory proklamované maximální názorové pluralitě, v konečném důsledku o přijetí, nebo nepřijetí projektu rozhoduje ve velké míře osobní vkus těchto jednotlivců a v lepším případě názor vzešlý z jejich konsenzu. Pro mnoho tvůrců jde o nepřekonatelnou bariéru. Změna systému bohužel negativně ovlivnila zejména studia v Brně a Ostravě. Výrazný pokles objemu výroby přinesl velké existenční potíže externím štábovým profesím, pro které už není dostatek pracovních příležitostí.

Nejdůležitějším pozitivem nedlouhého fungování dokumentaristických TPS je vznik celé řady jedinečných solitérů i cyklických pořadů. Zrealizovaných jak ve vlastní výrobě, tak v koprodukcích. V rozsahu všech studií ČT jde o desítky filmů nejrůznějších forem zahrnující autorský dokument a již zmiňované nové formáty docu fikce, mockument, docu reality, aktivistický, intervenční a mnohé jejich vzájemné fúze.

2.3.2 Vybrané projekty z tvorby TPS multižánrové tvorby

Při práci pro Multižánrovou TPS Kamily Zlatuškové se autor této práce jako vedoucí produkce podílel na vzniku řady projektů. Výběrově: *Celnice* – unikátní československý cyklus studiových debat obsahující vždy jeden český a jeden slovenský dokument (r. výběr režisérů z ČR a SR, r. debat Laco Halama, 2013), *Kauza Cervanová* (r. Robert Kirchhoff, 2013, ČR/SR), *Zázrak* (r. Juraj Lehotský, 2013, ČR/SR), *Expremiéři* (r. kolektiv dokumentaristů II. ročníku FAMU, 2013), *K oblakům vzhlížíme* (r. Martin Dušek, 2014, ČR), *Zlatá mládež* (r. Richard Komárek, 2015, ČR) Problematikou vzniku některých uvedených projektů ve strukturách České televize se ještě budeme detailněji zabývat.

2.4 TVORBA DOKUMENTÁRNÍCH POŘADŮ V TELEVIZNÍM STUDIU BRNO

2.4.1 Situace před vznikem TPS Kamily Zlatuškové

Když v roce 2006 nastoupil režisér a dramaturg Jan Gogola ml. na post šéfa programu TS Brno, byl to z jeho strany celkem odvážný krok. Sic vybaven zkušenostmi z práce v pražském studiu České televize a přednášení na FAMU, vstoupit přímo do středu zkostnatělé instituce bez názoru a prosazovat v ní svobodné myšlenky nemohl být snadný úkol. Gogolovy postoje nutně musely mnoho pracovníků TS Brno značně iritovat. Jeho působení však do ČT Brno přineslo nové možnosti, které následně vyústily v dlouhodobou spolupráci s mnoha předními tvůrci z FAMU, ale také regionálními autory a studenty brněnské JAMU. V tomto období nastoupili noví dramaturgové Kamila Zlatušková, Marek Horoščák, Jiří Šimáček, později Dušan Mulíček, Richard Komárek, Lukáš Franta a další. Ačkoliv Jan Gogola ml. pracoval na postu šéfa programu jen něco málo přes rok, byla to zřejmě dostatečně dlouhá doba pro adaptaci nových dramaturgů a vytvoření určité platformy v rámci brněnského studia, která se pak stala přirozeným základem pro vznik TPS Kamily Zlatuškové.

Autor této práce vstoupil do struktury TS Brno jako asistent produkce v roce 2006. Coby elév pracoval pro Centrum náboženské tvorby. Záhy už jako vedoucí produkce

realizoval rozsáhlý cyklus *Po hladině* (r. Otakáro Maria Schmidt, 2007, 2008, ČR). Posléze přestoupil do centra dokumentu, publicistiky a hudební tvorby. Zde produkoval mnoho cyklických pořadů, záznamů koncertů a solitérních dokumentárních filmů. Výběrově: *NUO* (r. Pavel Jirásek, 2008, ČR), *Café Brno* (r. Pavel Jirásek, 2008, ČR), *Jednou týdně naplno* (r. Erika Hníková, 2008, ČR), *Nad přehradou svítá* (r. Pavel Jurda, 2008, ČR), *Landův lektvar lásky* (r. Erika Hníková, Richard Komárek, 2009, ČR) *Důmění* (r. Jiří Strnad, 2009), *Brno 1969* (r. Peter Kerekes, 2009, ČR) *Česko na provázku* (r. Jan Gogola, 2010, ČR), *Robota* (r. Vít Janeček, 2010, ČR), *Co by kdyby* (r. Peter Kerekes, 2010, ČR), *ProStory - made in Czech* (r. kolektiv režisérů z FAMU, 2011, ČR), *24* (r. 24 předních českých režisérů, 2011, ČR), *Kateřina Šedá – Jak se dělá svátek* (r. Jan Gogola, 2012, ČR), *Absolventský ročník* (r. Robert Sedláček, 2013, ČR) a dále již uváděné projekty z produkce TPS Kamily Zlatuškové.

2.4.2 Varianty realizace pořadů v České televizi

- 1) Ve vlastní výrobě, což je její primární snahou vzhledem k existenci interních kapacit v podobě natáčecí techniky, základních štábových profesí, výpravě a postprodukcí.
- 2) V koprodukcí, která může mít různou podobu jak v externím (finančním), tak interním plnění ČT vůči koproducentovi.
- 3) Ve společné výrobě, kdy jde především o záznamy různých eventů a koncertů při nichž ČT není objednavatelem.
- 4) V tzv. falešné vlastní výrobě, která oficiálně neexistuje, navzdory tomu byla často jediným možným způsobem, jak pořady vůbec vyprodukovat.

Vhodně zvolený způsob výroby je pro výsledek zcela klíčový. Stanovuje mantinely, ve kterých se celý proces od námětu až po hotový pořad musí pohybovat. Výše rozpočtu, počet natáčecích dní, zvolená technologie natáčení, počet dní v postprodukcí, jsou nedílnou součástí těchto rozhodnutí. Některé z uváděných pořadů poměrně doplatily na nemožnost zásadnějších změn v procesu a průběhu jejich výroby. Flexibilita, se kterou je případné

změny možno provádět, speciálně při projektech ve vlastní výrobě, byla do nedávna značně omezená. Nový systém TPS sice přinesl uvolnění i do produkčních procesů, ale stále bývá často problematické naroubovat požadavky tvůrců podložené požehnáním Kreativních producentů na možnosti vlastní výroby. S tím naprosto souvisí také metody užitě pro vlastní natáčení a schopnost autorů – režisérů odhadnout adekvátnost těchto metod pro zpracování zadané látky v prostředí televizní výroby.

2.4.3 Problematika produkce dokumentárních pořadů ve vlastní výrobě

Synergie externího kameramana, zvukaře s ostatními interními členy štábu je přímo úměrná míře zkušenosti režiséra s tímto typem natáčení a v neposlední řadě organizačními a mediačními schopnostmi produkčního, jehož úkolem je takové hybridní uskupení lidí dovést k maximální efektivitě. To jde ruku v ruce s požadavkem televize uplatnit v maximálním rozsahu své interní kapacity, což je v případě lidských zdrojů častokrát velmi kontraproduktivní. Je to mnohdy způsobeno neschopností přizpůsobit se nastoleným metodám. Speciálně v případě režisérů „*Vachkovské školy*“ je pro většinu internistů velmi obtížné upustit od běžné rutiny a zažitých postupů z výroby standardních pořadů. Nedokážou se naladit na jiný rytmus, smysl a často i filozofický rozměr zpracovávaných témat. Ideální štáb ve složení interních a externích zaměstnanců je z hlediska televize standard. Musí se chovat hospodárně a nasazení interních pracovníků je pro ni ekonomicky výhodnější. Aplikovat tento standard na tvorbu například autorského dokumentu je pro produkci záležitost mimořádně delikátní, mnohdy hraničící s nemožností.

Vlastní výroba totiž nepříjemně ustanovuje jeden ze základních rozdílů oproti volné autorské tvorbě, a to sice postulátem natáčecího plánu a dopředu vymezeného harmonogramu natáčení. Forma vlastní výroby disponuje pouze omezenými možnostmi přizpůsobovat se natáčenému tématu s ohledem na dostupnost interních kapacit, techniky atd. Kdežto snahou autorského dokumentárního filmu je přizpůsobovat se proměňám tématu, ponořit se naplno do problematiky, rozvíjet se prostřednictvím zaznamenávaného materiálu a pružně reagovat na změny v okolí. Tato premisa je podstatou dokumentaristické

práce, v prostředí vlastní výroby je proveditelná jen za určitých podmínek. Citlivost k těmto drobným nuancím, schopnost sestavit štáb umožňující maximální adaptaci na podmínky natáčení, adekvátní komunikace se sociálními herci, by měla patřit k základní výbavě kvalitního dokumentaristického produkčního stejně jako organizační schopnosti a kupecké počty. Skloubit princip autorského natáčení s běžnou rutinou se ne vždy podaří. Často také chybí ochota obou stran tohoto konsenzu dosáhnout.

2.5 PŘÍKLADY DOKUMENTÁRNÍCH PROJEKTŮ – VLASTNÍ VÝROBA

2.5.1 Vlastní výroba, nebo koprodukce?

Vybrané projekty z doby před a po vzniku Tvůrčích producentských skupin nám mohou posloužit za modelové situace interakcí dokumentárních tvůrců převážně z okruhu FAMU a prostředí TS Brno. Mnoho jmenovaných snímků jsou autorské dokumentární filmy navzdory okolnostem jejich vzniku ve vlastní výrobě nebo dokonce v rámci cyklu. Přitom problematický je většinou už prvotní vztah režiséra k natáčení pro televizi. Obvykle se projevuje jistou ambivalencí postoje ke zpracovávanému tématu. Často je práce pro televizi, obzvláště pro režiséry autorského typu, vnímána pouze jako zakázka. Nepřikládají jí takový význam jako svým autorským projektům. V tomto okamžiku rozhoduje míra profesionálního přístupu, který by nebylo na místě nazývat pouze rutinou. Film, pro jehož realizaci se rozhodli ze svého vlastního popudu, má většinou v žebříčku osobní angažovanosti úplně jiné postavení než ten, k jehož realizaci byli vyzváni nebo přizváni. V případě osobnějšího tématu je pak koprodukce logickou formou spolupráce s Českou televizí.

2.5.2 Co by kdyby

Projektem z období před vznikem TPS vyprodukovaným ve vlastní výrobě, u něhož stojí za to se zastavit, je cyklus *Co by kdyby*. V režii Petera Kerekese, autora schopného vybalancovat obě polohy přístupu, důsledně se držet svého záměru, a přitom si získávat sympatie interního štábu stejně důsledným dodržováním obědových pauz. Série *Co by*

kdyby si pohrává s formátem mockumentu, vytváří fiktivní zpravodajství i celé fiktivní situace a postavy. Pracuje se skutečnými dobovými archivy ve prospěch předkládaných verzí historických událostí tak, jak by mohly proběhnout, pokud by se něco málo událo trochu jinak. Uplatnění principů mockumentu bohužel není zcela důsledné, protože se zároveň snaží zprostředkovat také „objektivní rovinu“ a fiktivní historické události relativizuje názory mnoha předních českých historiků.

Z hlediska produkčních možností byla vlastní výroba pro tento cyklus ideálním modelem. Projekt byl naplánován tak, že všechny fáze, tedy natáčení i postprodukce, byly realizovány v interních kapacitách ČT. TS Brno disponuje kompletním zázemím pro výrobu dramatické tvorby. Cyklus si ze své podstaty vyžadoval spolupráci všech složek včetně scénické výroby. To znamená produkční zázemí, rekvizitáře, stavbu, kostýmní výpravu, osvětlovače, grip a komparz. Jedinými externími členy štábu byli po většinu natáčení pouze režisér a kameraman.

Nicméně ideální model neexistuje, takže ani výroba tohoto cyklu tak nemohla v konečném důsledku proběhnout. Důvodů bylo více, ať už šlo o již zmiňovanou, různorodou kvalitu interních pracovníků, nedůslednou technickou přípravu materiálů pro střih a další komplikace v postprodukci nebo zásadní obtíže s dodržením harmonogramu prací. Kvůli již popisovanému systému ročních rozpočtových období bylo nutné celý cyklus vyrobit do konce roku 2010. Původně velkoryse pojaté natáčení se stále zrychlovalo, s blížícím se koncem roku byla redukována příprava i natáčecí dny. Situaci částečně způsobil i úspěch Kerekesova filmu *Jak se vaří dějiny* (2008, A, SR, ČR), díky kterému se účastnil řady světových festivalů. V kombinaci s jeho přednáškami na VŠMU, bylo stále složitější nalézt odpovídající čas pro natáčení. Postprodukční práce se následkem těchto skutečností změnily v nekonečný maraton, kdy se muselo přistoupit i na paralelní střih na více pracovištích současně. Nastíněný proces cyklus negativně ovlivnil. Mnoha věcem nemohla být věnována náležitá péče a leccos se nedotáhlo v původním záměru. Pokud zvážíme, že seriál zůstal před uvedením ve vysílání skoro rok ležet v archivu a byla mu pražským programovým oddělením

věnována velmi vlažná péče v oblasti PR, vkrádá se znovu otázka po adekvátnosti vynaloženého úsilí. Jednotlivé díly mohly být v závislosti na objemu užitých archivních materiálů z Krátkého filmu a Národního filmového archivu vystaveny na i-vysílání po omezenou dobu, proto ani tato tradiční záchrana mnoha dokumentaristických počínů nemohla vyrovnat průměrnou sledovanost.

2.5.3 *ProStory*

Další zajímavou spoluprací byla série *ProStory – made in Czech*. Šestnáctidílný projekt vzniklý z impulzu režisérky a v tomto případě i dramaturgyně Lucie Králové, jež se přirozeně stala jeho vedoucí, přibližuje práce výběru předních českých architektů prostřednictvím výběru předních režisérů především z okruhu FAMU. I přes značnou angažovanost Lucie Králové, díky níž se podařilo ze spolupracujících autorů dostat maximum, také pro tento cyklus byla zvolena forma vlastní výroby. Důvody opět tkvěly v technickém zázemí studia. V jednotlivých dílech se ve velké míře pracuje se speciální kamerovou technikou, steadicam, jimmi jib, koleje a další. Výhoda produkčního servisu, kdy značnou část agendy spojené s natáčením realizuje produkce bez toho, aby její práce „ubírala“ z externího rozpočtu projektu a zatěžovala tvůrce, je jedním z bonusů vlastní výroby ČT. Seriál byl zajímavou zkušeností z hlediska aplikace různých pracovních metod a postupů zúčastněných režisérů. Nastolil zvláštní formu spolupráce převážně pražských režisérů, kameramanů a zvukařů s brněnským štábem a technikou, přestože se z velké části realizovala v Praze a v Čechách. Brněnská dramaturgie umožnila vznik cyklu, který pražskou dramaturgií nebyl podpořen. Uvedený model se po několik dalších let stal běžným principem a pro mnoho začínajících autorů, převážně studentů FAMU, jednou z mála možností jak proniknout k pracovním příležitostem v ČT.

Pro autora této práce, se stal vzácnou školou nejrůznějších autorských režijních přístupů, blížících se zaujetím „nezakázkové“ tvorbě. Režisérská sestava byla tvořena kolekcí nastupující generace reprezentované Bohdanem Bláhovcem, Lukášem Kokešem, Adamem Olhou, Vierou Čákanyovou, Kamilou Zlatuškovou a té o něco starší v obsazení Lucie Králová,

Jan Gogola ml., Vít Klusák, Filip Remunda, Vít Janeček, Martin Řezníček, Radim Procházka a Karel Žalud. Různé režijní přístupy souvisely s různou mírou přípravy, logistiky, schopnosti pracovat s interním štábem nebo obecně respektovat platformu ČT coby producenta. Některé režisérské osobnosti zvládaly takový způsob natáčení hůře, jiné lépe. Nešlo ani tak pouze o otázku osobního nastavení, jako důležitější se ukazovala souhra mnoha vnějších okolností. Některým činilo opravdu velký problém adaptovat se do striktně vymezeného počtu pěti natáčecích dní ze své podstaty vybízejícího k publicistickému pojetí. Časové možnosti architektů také značně determinovaly možnosti natáčení. Oproti *Co by kdyby*, měly *ProStory* velkou výhodu v dostatečném času pro postprodukcii, která probíhala mimo kapacity ČT. Dané slovo Lucie Králové v roli až pedantické vedoucí projektu mělo váhu a spolu s dramaturgem Janem Gogolou dokázala bravurně vyřešit všechny dramaturgické i praktické zádrhele. Spolupráce s teoretiky architektury Rostislavem Koryčánkem a Adamem Gebrianem zaručila fundovaný výběr portrétovaných a vznikla velmi vyvážená série autorských pohledů na současnou českou architekturu v daném období. Bohužel pro veřejnost architektura není divácky dostatečně atraktivní. Cyklus měl opět standardně marginální PR a sledovanost byla průměrná. Naštěstí je stále možné vidět všechny díly na i-vysílání, kde mají solidní počty zhlédnutí.

2.5.4 *Expremiéři*

Projekt *Expremiéři* v režii studentů II. ročníku Katedry dokumentární tvorby a ve společné výrobě se studiem FAMU vznikl na základě námětu Apoleny Rychlíkové a Jakuba Mahlera. Přišli s představou portrétů devíti někdejších premiérů očima mladých, obdobím totality nezatížených autorů. Rozhodnutí pro vlastní výrobu s částečnou spoluprací se studiem FAMU v podobě střížen padlo z několika důvodů. Podstatným nástrojem pro získání představy o tehdejší sociální, ekonomické, politické situaci a kauzách spojených s bývalými premiéry jsou archivy zpravodajství. Možnost pracovat s těmito archivy je pro dokumentaristy mimo ČT velmi komplikovaná. Část každého dílu (tento dramaturgický

záměr byl později opuštěn) se měla natáčet ve studiu na Kavčích horách. V neposlední řadě opět technické zázemí ČT.

Zdánlivě obdobná spolupráce se ukázala diametrálně odlišnou zkušeností oproti realizaci cyklu *ProStory*. Autoři portrétů Jaroslav Kratochvíl, Petra Nesvačilová, Viktor Portel, Robin Kvapil, Jan Strejcovský, Martin Kohout, Jan Látal, Apolena Rychlíková, Ivo Bystřičan a Lukáš Senft vstupovali do projektu se značnými ambicemi. Poměrně záhy se u části autorů objevilo nepochopitelné ochladnutí zájmu o věc, spojené se slábnoucí frekvencí komunikace. K dokreslení tohoto tvrzení může posloužit fakt, že bylo snazší některé z tvůrců zastihnout prostřednictvím Facebooku než telefonu. Až na světlé výjimky nebylo cítit skutečné zaujetí tématem. Část režisérů trpěla jakousi zvláštní roztěkaností, neschopností stanovit priority, metodu a směr natáčení. Pro mnohé se pojem natáčecí plán rovnal nesmyslné tortuře v podobě omezování tvůrčího rozletu. Vtěsnat se do stanovených natáčecích dní se buď nedalo, nebo jen s největšími obtížemi. Možná z nedostatku zkušeností nebo celkovému a priori anti televiznímu postoji nedokázali srozumitelně formulovat své požadavky. Většina dohodnutých termínů pro cokoli takřka nikdy neplatila na poprvé a podobně. I přes častou komunikaci s Apolenou Rychlíkovou, coby vedoucí projektu a opakovanou snahu o etablování funkční spolupráce se podařilo dosáhnout jen dílčích výsledků. Ke světlým výjimkám patří zejména Ivo Bystřičan. V jeho případě šlo o další z řady spoluprací s ČT, z toho důvodu se projevoval zcela profesionálně.

První obtíže nastaly už ve fázi přípravy rešerší a studiu archivních materiálů. Bylo třeba ve spolupráci s pražskou redakcí a archivem zpravodajství vytvořit systém pro nahlížení a získávání potřebných archivů. Pracovníci archivu zpravodajství své materiály jen velmi neradi půjčují mimo svou budovu (věžák OTN). Bylo tedy na výsost složité zajistit přepisy obrovských množství dobových archivů v drtivé většině nezdigitalizovaných. Bylo třeba, aby se režiséři zaplánovaných frekvencí aktivně účastnili. Někteří z nich byli na tento způsob práce zcela nepřipravení, nebo raději nedorazili vůbec. Při natáčení se uváděné obtíže jen násobily. Proběhlo omezené množství natáčení v kombinovaném štábu s využitím

internistů s velmi rozporuplnými výsledky. Po vzájemné dohodě jsme museli přistoupit k modelu tzv. falešné vlastní výroby. Spočíval v dlouhodobém zapůjčení natáčecí techniky, kterou si členové jednotlivých štábů mezi sebou podle potřeby předávali. Tento systém sice přinesl větší tvůrčí svobodu mladým autorům, což znamená v zásadě jediný modus, který je jim vlastní, ale okamžitě začal generovat nepříjemnosti typu ztracených mikroportů, karet, součástí kamerové techniky, poškozených SQN a opět neschopnosti dodržovat slíbené termíny. To zase znamenalo komplikace pro produkci uvnitř TS Brno, což roztáčelo kolotoč nedorozumění a nepochopení všemi směry. Dramaturg Dušan Mulíček po marném boji rezignoval na snahy jednotlivé díly cyklu formálně sjednotit nebo v nich alespoň opakovat určité principy. Další série obtíží nastala při dodávání hotových „*onlajnů*“ pro barevné korekce a AAF pro zvukový mix. Bezproblémové díly dodané v souladu s technickými podmínkami byly jen světlou výjimkou. Výsledkem je série dokumentárních portrétů nevyrovnané kvality spíše průměrné než nadprůměrné.

Recenzenti z portálů Novinky.cz, Hospodářské noviny, nebo Aktuálně.cz takřka ve shodě označují cyklus za sérii školních cvičení, poněkud roztříštěný na to, aby ho bylo možno vnímat jako kompaktní reflexi osobností polistopadových premiérů s jasnou dramaturgií. Snad čtyři díly z celého cyklu lze označit za skutečně výrazný autorský postoj než za slušnou publicistiku. Jde o portrét Stanislava Grosse *Upřímně* od Jana Látrala, kterému se v tomto filmu podařilo snad jako jedinému z režisérů dostat z portrétované osobnosti opravdové emoce a navíc je i tlumočit veřejnosti. Obdobně empaticky pojal svůj další díl o Jiřím Paroubkovi *40 tváří*, kde na základě nejvíce vystihujících Paroubkových fotek vybíraných různými lidmi ukazuje expremiérův mediální obraz. Petra Nesvačilová musela ze svých obtíží s nedosažitelností Václava Klause udělat princip jejího filmu *Z Borotína až na Sněžku* a pojala Klausův portrét jako jedno velké pátrání po jeho skutečné osobnosti. Což ji v konečném důsledku zařadilo mezi tvůrce se skutečně autorským přístupem. A v neposlední řadě je třeba uvést díl *Topoltopa* Apoleny Rychlíkové o Mirku Topolánkovi, obsahující vyvážený mix situací, informací, konfrontace i odlehčeného nadhledu.

Z recenzí vyplývá, že kladněji byly přijímány díly nějakým způsobem vybočující, s větším podílem autorova názoru. Většinový divák ovšem nemusí souhlasit, a vyzdvihnul by naopak díly s převládajícím objemem přímo sdělovaných informací. Možná jde o náhodu, o shodu mnoha nepříznivých okolností nebo o fakt, že každá generace nemůže přinést tak výrazné osobnosti jako například Hníková, Klusák, Remunda, Mareček, nebo Králová. Čas možná ukáže scestnost tohoto názoru a rozhodně Jan Látal stejně tak Ivo Bystřičan, Petra Nesvačilová nebo Apolena Rychlíková ještě vytvoří své zásadní opusy.

2.5.5 *K oblakům vzhlížíme*

Výjimkou potvrzující pravidlo mezi popisovanými příklady, je film *K oblakům vzhlížíme* režiséra Martina Duška. Předně Dušek ve filmu jako obvykle sám neexhibuje, spokojil se s observačním pojetím. Svůj ironický úšklebek a smysl pro absurdní situace praktikuje protentokrát pouze výběrem scén. Ne, že by rezignoval na režii, naopak události silně aranžuje. Klade pasti a dopomáhá si tam, kde už přirozený běh života nezapadá do jeho verze vyprávěného příběhu.

Typickou metodou pro režii Martina Duška je subverze. Není jednoduché u něj rozpoznat, zda se svými sociálními herci soucítí, nebo je vnímá pouze jako vděčný materiál pro svůj výzkum. Způsob jeho práce bývá často vnímán jako čistá manipulace. V případě *K oblakům vzhlížíme* šlo však o jasné rozhodnutí patrné od samotného počátku. V postavě Rádi našel ideálního, mírně tragického hrdinu. Uviděl atraktivní kulisy vhodně kontrastující se sociálním vykořeněním zúčastněných, kteří vytvořili patřičně groteskní komparz. Spojil to vše dohromady a natočil hraný film.

Záměr natáčet s technikou pevných filmových objektivů, kamerou s externím záznamem obrazu, projekt od samého počátku stavěl mimo rámeček běžných televizních dokumentárních filmů. Filmová technika nutí ke zcela jinému způsobu záběrování. Je nepohyblivá, nemůže tedy na rozdíl od standardního televizního dokumentu všechno

bezhlavě „kropit“¹⁵. Tento typ natáčení vede více ke kontemplaci. Potřeba měnit typ objektivu se změnou velikosti záběru, přináší přirozenou změnu rytmu a tempa natáčení, stejně jako výsledného obrazu. S tím rozdílem, že v reálných situacích není možné natočit si ideálně všechny velikosti záběrů důležitých pro stříhovou skladbu tak, jak je běžně užívána v hraném filmu. Při rozstříhání jedné souvislé scény je potřeba používat tzv. *jump cuty* vytvářející dojem cukání obrazu. Tento formální nedostatek se naštěstí podařilo využít jako princip, tím pádem byla odstraněna jeho rušivost. V této souvislosti je třeba vyzdvihnout práci střihače Josefa Krajbicha, který se zároveň účastnil po celou dobu natáčení jako asistent režie a v neposlední řadě kameramana Lukáše Miloty. V nich získal režisér dokonalé spojení pro svůj záměr.

Všechny tyto formální prvky svědčí o uvědomělém směřování k maximální „filmovosti“ výsledného materiálu. Nicméně z hlediska produkce nebylo dané směřování od začátku plně zřejmé. Zadáni schválené programovou radou byl tzv. velký dokument, tedy televizní formát. Přirozeně pro něj byla zvolena forma vlastní výroby. Její výhody z hlediska technického a produkčního zázemí už byly nastíněny, netřeba je proto opakovat. Režisér dostal poměrně velkorysé podmínky pro obhlídky a vývoj látky. Také rozpočet a počet natáčecích i postprodukčních dní byl o poznání vyšší než u srovnatelných televizních dokumentů. Oproti standardním velkým dokumentům, kdy je běžných 10 natáčecích a 10 stříhových dnů, dostal *Czechtuning* (pracovní název) 20 natáčecích dnů, 25 dnů na stříh a o více než čtvrtinu vyšší rozpočet. Co však nebylo od začátku vyjasněno a ne zrovna šťastně řešeno až ex post, je konečná forma distribuce a míra ambicí do projektu vkládaných. Postprodukční workflow je dost rozdílné, pokud jde o výrobu verze primárně určené pouze pro televizní vysílání, nebo je projekt postprodukován se záměrem kinodistribuce. Film poněkud utrpěl aplikací opačného postupu, kdy se prvně vyrobila standardní TV verze s 2.0

¹⁵ Výraz „kropit“ znamená točit takřka bez vypnutí kamery.

zvukem a interplacé obrazem¹⁶. Až na základě úspěšné nominace filmu do dokumentární sekce MFF Karlovy Vary bylo přistoupeno k výrobě kinoverze. Teprve následně se barevně korigovalo na filmovém korektoru Baselight v progressive frame ratingu a dodatečně míchal multikanálový 5.1 zvuk z původní stereo verze. Zmíněný postup se ukázal jako nevhodně zvolený a primárně způsobený právě formou vlastní výroby ČT. Dalším problematickým momentem bylo využití brněnských internistů ve štábových profesích, kteří na jedné straně zlevňují natáčení z hlediska externích financí, na druhé straně jsou limitováni délkou směny 12 hodin, což při natáčení tohoto typu navíc v severních Čechách prakticky nebylo možné dodržet. Natáčet 16 hodin a více při čekání na situaci, je pro nezávislé dokumentaristy běžný úkaz, v prostředí televizní továrny se to rovná vykořisťování pracujících. Internisté jen těžko chápali, proč mají pracovat přesčas, když se zdánlivě nic neděje a scénář je velmi nejasný. Občas docházelo ke konfliktním situacím, když režisér ve svém zaujetí přehlédl potřeby štábu co do spánku a stravování. U interních pracovníků je motivace pro natáčení přes čas nulová, protože přesčasové hodiny se proplácají jen za výjimečných okolností. Tyto souvislosti se samozřejmě ve filmu neprojevují, ale symbolizují základní rozdíly mezi vlastní výrobou ČT a externí produkcí daleko méně svázanou normami, předpisy a odbory.

I přes množství výrobních obtíží nelze popřít fakt, že výsostně autorský a ještě k tomu velmi úspěšný film byl vyprodukován TSP Kamily Zlatuškové ve vlastní výrobě a pouze přičiněním TS Brno. Po získání ocenění Česká radost na MFD Jihlava, byla vyrobena DCP kopie a díky společnému projektu MFF Jihlava a společnosti Verbascum Indigo zamířil film do české kinodistribuce. Kromě tohoto úspěchu se film s pozitivním ohlasem promítal na několika světových festivalech, například 50. Mezinárodní filmový festival Chicago a obdržel cenu Českých filmových kritiků za rok 2014.

¹⁶ Jedná se o frame rating 50i, tedy celé snímky prokládané půlsnímky, jde o TV standard.

ZÁVĚR

Určujícím faktorem v procesu volby nejvhodnější formy produkce pořadů v České televizi by měla být především schopnost producenta posoudit oprávněnost požadavků projektu a možnosti vytvoření ideálních výrobních podmínek. Pokud se požadované výrobní podmínky nacházejí v interních kapacitách, je třeba zvážit nejen ekonomické výhody, ale i jejich praktickou realizovatelnost s ohledem na tvůrčí záměr a metody vzniku projektu. Vždy by měl být na zřeteli především co možná nejlepší výsledek dosažený bez nevhodných kompromisů destruuujících původní záměr.

Forma „*absolutního*“ autorského dokumentárního filmu ze své podstaty odporuje možnostem realizace ve strukturách České televize. Existují výjimky z pravidla, jsou však možné pouze za předpokladu zvýšených nároků na spolupráci mezi interními a externími členy štábu. Producent by měl vždy dopředu odhadnout potenciál látky, rozhodnout zda je finální master určen primárně pro televizní vysílání, nebo má ambice kinodistribuce a přizpůsobit tomu postprodukční workflow.

Vlastní výroba jako forma produkce televizního pořadu je vhodná spíše pro standardní televizní dokumenty a publicistiku. Nově nabyté zkušenosti z realizace docu soap a docu reality vzešlé z činnosti TPS zároveň potvrzují, že jde o výsostně televizní formáty a realizace formou vlastní výroby v tomto případě nepůsobí žádné větší potíže. Předchozí tvrzení dokládá nově dokončená pětidílná docu reality *Zlatá mládež* (r. Richard Komárek, 2015, ČR), jejíž uvedení na televizní obrazovky můžeme očekávat nejpozději na podzim roku 2015.

Otázkou zůstává, zda paradigma výroby České televize ustanovené před nástupem digitální éry, kdy profesionální natáčecí a především postprodukční technika byla skutečně dosažitelná jen ve velmi omezené míře, má být nadále primárně postaveno na existenci rozsáhlých interních kapacit. Ať už jde o kapacity lidských zdrojů, nebo technického zázemí. Praktické příklady ostatních světových televizních stanic jako jsou BBC nebo HBO odkazují

v případě náročnějších filmových nebo dokumentárních projektů většinou spíše k subdodavatelskému systému profesionálních specializovaných filmových a televizních produkcí.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- **ADLER, Rudolf:** Cesta k filmovému dokumentu. AMU, Praha, 2001. ISBN 80-85883-72-4.
- **BARNOUW, Erik:** Documentary: A History of the Non-Fiction Film, Oxford University Press, 1993, ISBN 0-19-507898-5.
- **ELLIS, Jack C., McLANE Betsy A.:** A New History Of Documentary Film, Continuum, New York, 2005, ISBN-13: 978-1441124579.
- **GAUTHIER, Guy.** Dokumentární film, jiná kinematografie, 2004, Praha, NAMU & JSAF, ISBN 80-7331-023-6.
- **GRIERSON, John.** První zásady dokumentárního filmu, In Film je umění. (ed.) Brož, Jaroslav, Oliva, Ljubomír. Praha: Orbis, 1963.
- **NAVRÁTIL, Antonín:** Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu. AMU, Praha, 2002, ISBN 80-7331-909-8.
- **NICHOLS, Bill.** Úvod do dokumentárního filmu, NAMU & JSAF, Praha, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0.
- **PROCHÁZKA, Radim, PROCHÁZKA, Michal:** Generace Jihlava, 2014, Brno – Praha, Větrné mlýny - NAMU, ISBN 978-80-7443-109-8.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- www.ceskatelevize.cz
- www.csfid.cz
- www.dokweb.net
- www.cinepur.cz
- www.advojka.cz

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

- Obrazová příloha č. 1 ke kapitole 2.5.2 *Co by kdyby*, která se týká dokumentu shodného názvu (r. Peter Kerekes, 2010, ČR):



- Obrazová příloha č. 2 ke kapitole 2.5.3 *ProStory - made in Czech*, která se týká dokumentu shodného názvu (r. kolektiv režisérů z FAMU, 2011, ČR):



- Obrazová příloha č. 3 ke kapitole 2.5.4 *Expremiéři*, která se týká dokumentu shodného názvu (r. kolektiv dokumentaristů FAMU, 2013):



- Obrazová příloha č. 4 ke kapitole 2.5.5 *K oblakům vzhlížíme*, která se týká dokumentu shodného názvu (r. Martin Dušek, 2014, ČR):

