ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2019

Ročník / Volume 31

TÉMA / MAIN TOPIC:
SOUČASNÝ ČESKÝ DOKUMENT
Editorky:
Lucie Česálková a Magda Španihelová

OBSAH

Články k tématu

Editorial 5

Magda Španihelová: Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu. Vzorce spolupráce a využití 7

Jitka Lanšperková: Začátek nové éry. Utváření stabilního zázemí dokumentární produkce pro kina v ČR 25

Lucie Česálková: Umírněná diverzita. Český dokumentární film mezi platformami 45

Kateřina Šardická: Jak veřejnoprávní televize experimentuje s reality TV 67

Jiří Anger: Found footage efekt. Digitální Kříženecký a prasklina filmového média 89

Rozhovor

Lucie Česálková: Efemérnost nových platforem a formátů je pro dokumentární historiografii výzvou. Rozhovor s Kate Nashovou 119

Hlasy z praxe

Magda Španihelová: Nejde jen o jednotlivce, ale i o instituce. Rozhovor s Mikaelem Opstrupem 125

Ad fontes

Kristýna Doležalová: Věra Ferbasová (1913–1976) 130

Obzor

Julie Koblížková Wittlichová: Musí médium zmizet? (Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová /eds./, *Mizení: Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*) 135

Noemi Purkrábková – Jiří Sirůček: Pohled jako kolektivní praxe. Způsoby vidění pro 21. století (Nicholas Mirzoeff, *Jak vidět svět*) 141

Alena Šlingerová: Mezioborové objevování zpravodajského filmu (Ciara Chambers – Mats Jönsson – Roel Vande Winkel /eds./, *Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies*) 147

Projekt

Jiří Anger: Nech ten obraz hořet. Found footage a horor filmové matérie 151

Příloha

Přírůstky Knihovny NFA 159

CONTENTS

Themed Articles

Editorial 5

Magda Španihelová: Ecosystem of Czech Documentary Film Institutions. Patterns of Cooperation and Usage 7

Jitka Lanšperková: The Beginning of a New Era. Creating a Stable Background of Documentary Production for Cinemas in the Czech Republic 25

Lucie Česálková: Moderate Diversity. Czech Documentary Film between Platforms 45

Kateřina Šardická: How Public Television Experiments with Reality TV 67

Jiří Anger: Found Footage Effect. Digital Kříženecký and the Crack-up of the Film Medium 89

Interview

Lucie Česálková: The Ephemerality of New Platforms and Formats is a Challenge for Documentary Historiography. An Interview with Kate Nash 119

Industry Voices

Magda Španihelová: It Is Not Only about Individuals but also Institutions. An Interview with Mikael Opstrup 125

Ad fontes

Kristýna Doležalová: Věra Ferbasová (1913–1976) 130

Horizon

Julie Koblížková Wittlichová: Does the Medium Have to Disappear? (Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová /eds./, *Mizení: Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*) 135

Noemi Purkrábková – Jiří Sirůček: Gaze as a Collective Practice. Ways of Vision for the 21st Century (Nicholas Mirzoeff, *Jak vidět svět*) 141

Alena Šlingerová: Interdisciplinary Discoveries of Newsreels (Ciara Chambers – Mats Jönsson – Roel Vande Winkel /eds./, *Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies*) 147

Project

Jiří Anger: Let the Image Burn. Found Footage and the Horror of Film Materiality 151

Appendix

New Acquisitions of the NFA Library 159

Současný český dokumentární film

Klíčovými tématy teoretické i historické reflexe dokumentárního filmu byly velmi dlouho otázky hranic dokumentu a fikce, autenticity a dokumentaristické etiky. Okolnosti posledních let nicméně vyzývají k zásadnímu přehodnocení těchto debat, jejich nahlédnutí v jiném světle a posunutí jádra dokumentárních studií odlišným směrem. Doba fake-news, normalizace post-pravdy a alternativních fakt, doba, kdy se díky novým technologiím a sociálním sítím stávají reportéry obyčejní lidé, významně ovlivňuje pojetí toho, čím je dnes dokumentární film. V kontextu digitální kultury se proměnily socio-politické, technologické i ekonomické okolnosti toho, jak vzniká, jak je šířen a jak je recipován. Dokumentární film se navíc pohybuje v stále hybridnějším kulturním prostoru, na pomezí umění, aktivismu, zábavní a populární kultury, pedagogiky, žurnalistiky. Jeho hranice a funkce tak nabývají zcela nových významů.

Dokumentární film tak mimo jiné již není možné chápat odděleně, nebo snad dokonce v jednoduché opozici k tvorbě hrané. S ohledem na tyto a další posuny v rámci dokumentárního diskursu navrhují Kate Nashová, Craig Hight a Catherine Summerhayesová chápat dokument jako součást „komplexního mediálního prostředí", v rámci „nové dokumentární ekologie". Konceptuální rámec (mediální) ekologie jim dovoluje porozumět dokumentárnímu filmu jako dynamickému systému vzájemně provázaných a na sobě závislých proměnných. Aplikovat tento metodologický rámec na oblast českého dokumentárního filmu bylo také záměrem výzkumného projektu Magdy Španihelové „Současný český dokumentární film", podpořeného Státním fondem kinematografie. V rámci tohoto projektu bylo osloveno více než 60 respondentů z řad režisérek a režisérů dokumentárních filmů, producentů, ale i zástupců institucí (televize, festivaly, dok.incubator, Institut dokumentárního filmu, Státní fond kinematografie). Respondentky a respondenti byli vybíráni tak, aby reprezentativně zastupovali různé generační a zkušenostní pozadí. Z těchto rozhovorů těží primárně texty Magdy Španihelové, částečně též Lucie Česálkové. Producentům dokumentárního filmu se ve svém výzkumu rovněž metodou hloubkových rozhovorů věnovala Jitka Lanšperková.

Úvodní studie Magdy Španihelové představuje mediálně-ekologický vhled do fungování a vzájemných vztahů institucí ovlivňujících český dokumentární průmysl. Mediálně-ekologická perspektiva jí pomáhá popsat komplexitu vazeb uvnitř malé profesní komunity malé národní kinematografie. Jitka Lanšperková ve svém textu analyzuje strategie producentů dokumentárních filmů v současném mediálním poli. Na základě rozhovorů s producenty a s oporou v datech Státního fondu kinematografie a Unie filmových distributorů ukazuje proces postupné stabilizace této profese v České republice. Lucie Česálková se ve své studii věnuje tomu, jak digitální kultura ovlivnila platformy, praktiky, diskursy a aktéry dokumentárního filmu v českém kontextu. Zaměřuje se na to, jak vznik nových distribučních kanálů na internetu a možnosti participativních médií ovlivnily domácí dokumentární tvorbu a vedly k diferenciaci obsahu a praktik. Kateřina Šardická se zabývá pozicí formátu reality TV ve veřejnoprávní televizi. Reaguje tak na stále aktuálnější otázky týkající se výzev, jimž veřejnoprávní televize čelí v souvislosti s konkurencí komerčních televizí, ale nově též online televizí, sociálních médií apod. Jiří Anger pak k současnému dokumentárnímu filmu přistupuje z perspektivy digitálního restaurování. K analýze digitálně restaurovaným filmům Jana Kříženeckého využívá konceptu found footage. Toto situování „digitálního Kříženeckého" do tradice experimentální filmové tvorby Angerovi umožňuje nahlédnout „pnutí mezi figurativními a materiálními zvláštnostmi digitalizovaného artefaktu a způsoby, jakými se tyto artefakty v novém cirkulačním okruhu mohou proměňovat, a/nebo paradoxně navracet zpět k sobě". Téma přesahuje mimo studie také do rubrik Rozhovor a Hlasy z praxe. S britskou teoretičkou dokumentárního filmu Kate Nashovou hovořila Lucie Česálková o výzvách nových dokumentárních formátů a faktuálních zkušeností pro naše pojetí reality, ale i pro dokumentární historiografii. Magda Španihelová se pak v rozhovoru s tutorem vzdělávacích workshopů pro dokumentaristy, Michaelem Opstrupem, dotýká potřeby silných institucí dokumentárního filmu v současné geopolitické situaci. Volně se k tématu váže také recenze Aleny Šlingerové, reflektující možnosti mezioborového výzkumu zpravodajského filmu, jak je prezentuje sborník *Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies*.

Studie publikované v tomto čísle *Iluminace* do určité míry reagují na absenci domácí akademické reflexe současného dokumentárního filmu. V mnoha případech se jedná o „vstupní texty" do problematiky, na niž bude možné se v budoucnu zaměřit v podrobnějších vhledech.

LČ – MŠ

státní fond kinematografie

Editorky na čísle pracovaly v rámci výzkumného projektu Současný český dokumentární film, podpořeného Státním fondem kinematografie.

Magda Španihelová

Ekosystém institucí českého dokumentárního filmu

Vzorce spolupráce a využití

Krajina českého dokumentárního filmu je utvářena různorodými institucemi, které svými partikulárními aktivitami nastolují podmínky nejen ke vzniku existence dokumentárních filmů (produkci) a jeho života (distribuci, uvádění), ale zásadním způsobem kultivují či jinak proměňují prostředí dokumentárního filmu obecně, jeho kondici i životaschopnost.[1)] Vzájemné vazby mezi institucemi, různá míra spolupráce a využití vytváří více/méně živoucí systém, jehož hlavním úkolem a (sebezáchovnou) funkcí je udržitelnost. Pokusme se nahlédnout na jednotlivé (byť jen ty zásadní) aktéry utvářející prostředí dokumentárního filmu a jejich proměnu. Zda se s dynamickým vývojem mediálního prostředí mění jednotlivé instituce, jejich postavení v systému, ideologie, vztahy s dalšími činiteli a aktéry. Cílem je poskytnout komplexnější pohled na systém, zároveň jsme si vědomi mnohoznačnosti perspektiv, rozdílných úhlů pohledu i vícero příčin a ko-existujících interpretací proměn a vývoje mediálního prostředí. Rozmanitost, složitost i rozpor jsou však aspekty, jež jsou součástí kulturní zkušenosti.[2)]

Ekologická perspektiva nám umožňuje nahlédnout na jednotlivé aspekty i na celkový systém. Podle Matthewa Fullera, jednoho z mediálních teoretiků, který přenesl a aplikoval ekologický princip na oblast médií, je podstata této perspektivy v tom, že se

> ekologové zaměřují na dynamičtější systémy, ve kterých je jakákoliv dílčí část vždy vícenásobně propojená, jedná na základě těchto spojení, a je neustále variabilní tak, že se na ni může nahlížet jako na vzorec spíše než na jednotlivý objekt.[3)]

1) Tato studie se zaměřuje výhradně na celovečerní dokumentární film.
2) Srov. William Uricchio, Historicizing Media in Transition. In: David Thorburn – Henry Jenkins (eds.), *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition.* Cambridge – London: MIT Press 2003, s. 23–38.
3) Matthew Fuller, *Media Ecologies*. Boston: MIT Press 2005, s. 4.
4) Jon Dovey, Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. In: Kate Nash – Craig Hight – Catherine Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan 2014, s. 11–32.

Zatímco studium tradičního biologického systému se zaměřuje na fyzické přírodní prostředí a organismy, které toto prostředí obývají, a zkoumá interakce všech komponent v systému, mediální ekologie je systém tvořený lidmi, médii a technologiemi, prostřednictvím kterých mezi sebou komunikují. Přes tyto elementární odlišnosti však můžeme mezi přírodními a kulturními systémy najít určité analogie. V přírodním biologickém systému se jednotlivé druhy spolu vyvíjejí, forma a funkce organismů jsou vzájemně závislé, jeden ovlivňuje či dokonce podmiňuje druhý. Záleží na míře a (ne)rovnováze spirálovité dynamiky kooperace a exploatace. Vazby spolupráce a využití však představují neoddělitelné dynamiky obou, jak biologických, tak i kulturních ekosystémů.[4)]

V obou systémech jsou přítomné organismy/instituce různorodé kvality, které jsou ve vzájemném vztahu, komunikují a spolupracují spolu, ale mohou být nebezpečné sobě navzájem či ohrožovat celý systém, stejně jako přinášet potenciál rozvoje a kultivace. Např. na virus tak můžeme pohlédnout jako na organický činitel, který může být simultánně škodlivý, stejně jako produktivní, podobně jako toxický odpad jednoho druhu může poskytnout základní výživu pro druhý. Tyto mnohoznačné procesy poukazují na skutečnost, že „ekosystém nemá jedny měřitelné hodnoty, ale mnoho způsobů uzákoněných hodnot v komplexní síti signifikace".[5)] Ovšem jak podotýká Neil Postman, zatímco aspekty přírodního prostředí jsou explicitní a formální, specifika mediálního prostředí jsou implicitní a neformální, částečně skrytá.[6)] Jedním z úkolů mediální ekologie je tak popsání a zviditelnění soustavy vztahů a vzájemných vazeb v daném mediálním prostředí. Výše nastíněné analogie mezi přírodním a kulturním systémem představují metaforu, rétorickou figuru vizualizace vazeb a procesů zkoumaného kulturního a mediálního prostředí.

Následná studie ekosystému institucí dokumentárního filmu se opírá o výzkum prostředí skrze individuální aktéry, kteří jsou aktivní součástí systému, pohybují se v síti vzájemných vztahů spolupráce a využití, poskytují přímý vhled do prostředí a mohou určit jeho dílčí specifika i postihnout proměny. V rámci výzkumného projektu[7)] bylo osloveno více než 60 respondentů z řad režisérů celovečerních dokumentárních filmů, producentů, ale i zástupců institucí, jako jsou televize, vzdělávací platformy, podpůrné instituce nebo festivaly. Prostřednictvím metody orální historie jsme zkoumali vztah respondentů k jednotlivým institucím, zda a jak je vnímají, jak (spolu) komunikují, co utváří jejich zkušenost s nimi a jak ta se vyvíjí a proměňuje, jaké jsou případně důvody i nástroje změny. Z mnohačetných výpovědí a soustavy vzájemných vztahů pak byl konstruován obraz prostředí dokumentárního filmu, respektive jeho základních parametrů. Nástroje mediální ekologie posloužily ke studiu soustavy vzájemných vztahů uvnitř malé profesní komunity malé národní kinematografie.

Jestliže Jon Dovey označuje spoluzávislost a spolukonstituci jako elementární vlastnost ekosystémů,[8)] rozhodli jsme se tyto aspekty detekovat a popsat jejich fungování v prostředí institucí dokumentárního filmu.

5) Tamtéž, str. 18.

6) Srov. What Is Media Ecology? Three definitions. Dostupné online: <https://www.media-ecology.org/What-Is-Media-Ecology>, [cit. 10. 9. 2019].

7) Výzkumný projekt Současný český dokument byl řešen na Katedře filmových studií FF UK v letech 2016 až 2019. Projekt byl podpořen grantem Státního fondu kinematografie. Na projektu se v rámci seminářů Současný český dokument podíleli studenti Katedry filmových studií.

8) Jon Dovey, Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. In: Kate Nash – Craig Hight –

Věk decentralizace a utváření prostředí

Pokusme se nyní zastavit u evoluce prostředí českého dokumentárního filmu po roce 1989, nastínit fenomény příznačné pro 90. léta minulého století, která jsou v mnoha aspektech konstitutivním obdobím určujícím další vývoj systému institucí dokumentárního filmu.

Pokud je pro prostředí české kinematografie po roce 1989 příznačná nějaká dynamika, pak je to dynamika decentralizace. Rozpadem centrálního řízení Československého státního filmu a postupným zánikem či restrukturalizací všech jeho dílčích institucí, které zajišťovaly životnost i živost systému dokumentárního filmu, se diametrálně proměnilo produkční, distribuční prostředí i uvádění filmu. V setrvačnosti chodu velkých centralizovaných institucí dobíhaly již schválené a rozpracované projekty, produkce dokumentárních filmů se počátkem 90. let postupně rozvolnila a zpomalila.[9)] V přechodovém organizačním vakuu zůstává většina dokumentaristů i nadále zaměstnanci již nově registrované společnosti Krátkého filmu a. s.,[10)] nicméně poptávka po dokumentárních filmech stagnovala. Zanikl také způsob jejich financování, který dříve samočinně zajišťoval centralizovaný systém. Československá televize jako jeden z odběratelů produkce KF a producent vlastních televizních dokumentů a publicistických pořadů rovněž procházela na počátku 90. let nutnou koncepční a ideologickou restrukturalizací. Než balancující systém ústředních institucí metamorfoval v nové systémové rozložení, v silově nestabilním prostředí vzniká živoucí prostor pro nezávislou tvorbu. Dokumentaristé osobně aktivně participují na genezi nezávislého produkčního prostředí. V roce 1991 vzniká nadace Film a Sociologie, kterou spoluzakládá skupina dokumentaristů původně zakotvených v KF. Spojuje je vidina mapování proměny společnosti, ale i vytvoření dramaturgického a tvůrčího kolektivu, ve kterém jsou témata diskutována a o jejichž realizaci je ve společném konsenzu rozhodováno.[11)] O rok později vzniká společnost Febio Fera Feniče, jednoho z nejdynamičtějších produkčních subjektů transformačního období, který se stává úspěšným tvůrcem-producentem symptomatických televizních formátů 90. let.[12)] Koncem roku 1993

Catherine Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. New York: Palgrave Macmillan 2014, s. 11–32.

9) V roce 1990 objednává Ústřední půjčovna filmů za poslední státní dotace přibližně 30 dokumentárních filmů. Mezi nimi např: Mezi světlem a tmou (Jan Špáta, 1990), Miluj bližního svého (Olga Sommerová, 1990), Proměny přítelkyně Evy (Drahomíra Vihanová, 1990), Nový Hyperion (Karel Vachek, 1992).

10) V roce 1990 byl Krátký film jakožto hospodářská složka Československého filmu zrušen. V roce 1991 byla registrována společnost KF a. s., na kterou byl převeden majetek Krátkého filmu včetně autorského práva náležícího Krátkému filmu jako produkční společnosti. V roce 1996 pak společnost změnila název na Krátký film Praha a. s. Složité privatizační období bylo poznamenáno především vstupem do finančně velmi náročné a nevýhodné mezinárodní koprodukce filmu Nexus (José Maria Forqué, 1994). Finanční neúspěch tohoto ambiciózního sci-fi projektu přivedl Krátký film téměř k likvidaci. Ke konkurzu společnosti nakonec nedošlo a společnost dodnes obchoduje s filmy vyrobenými v Krátkém filmu v letech 1957–1990, ke kterým uplatňuje práva výrobce.

11) Helena Třeštíková, *Sběrná kniha*. Praha: Paseka 2017, s. 72–73. Dále rozhovory s Helenou Třeštíkovou vedli Petra Procházková a Siarhei Samusevich, 4. 1. 2019. Rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Magda Špani-helová, 24. 4. 2019.

12) Gen (1993, 1994, 2001, 2002), Genus (1995–1996), Oko — pohled na současnost (1992–1996; 1999––2000), Česká soda (1993–1997). Více viz dostupné online: <http://www.febio.cz/tvorba.php>, [cit. 21. 8. 2019].

zakládá svou společnost K2 dokumentarista Pavel Štingl atd. Zde leží počátky přetrvávajícího fenoménu samoproducentství tvůrců dokumentárního filmu.[13)] V hektické popřevratové době se projevila produkční flexibilita dokumentárního filmu. Tvůrci nečekali na stabilizaci produkčního prostředí, ani nevyhledávali producenty, kteří by investovali do minoritního žánru. Sami jako jednotlivci či v tvůrčích kolektivech realizují své filmy. Samostatnost přináší možnosti pružného individuálního rozhodování i přehled nad komplexním výrobním procesem. Protože se dokumentární film v popřevratovém období přesouvá téměř výhradně z filmového plátna na televizní obrazovku, velká většina projektů vzniká jako zakázky či koprodukční projekty pro Českou televizi. Transformovaná ČT v první dekádě porevoluční éry vsadila na producentský systém, jenž podporoval silné individuality, kterým dal více pravomocí a větší odpovědnost, zároveň umožňoval větší pestrost programové nabídky. Jednotlivé producentské skupiny nebyly tematicky ani formálně vyhraněné.[14)] V takto decentralizovaném televizním prostředí vzniká prostor pro větší kreativitu a spolupráci tvůrců i producentů. Pro nezávislé producenty se televize jeví jako otevřenější, neboť přístup do ní je personifikován konkrétní osobností. Velmi výraznou subvencí vztahu mezi televizí a nezávislými producenty dokumentárních filmů představovalo již dřívější rozhodnutí České národní rady[15)] vyčlenit padesát milionů ze státního rozpočtu na podporu nezávislé televizní tvorby.[16)] Mluví se o „zlatém věku sžívání dokumentárního filmu s Československou/Českou televizí":

> Nadace Film a sociologie a Originální videojournal mají na obrazovce pravidelné vysílací časy, existují programová okna pro jednotlivé pořady nezávislých producentů a studentů FAMU. Program OK3 se stává prostorem pro mimotelevizní výrobce.[17)]

Toto idylické nastavení spolupráce vydrželo jen několik let.

V roce 1994 začíná vysílat TV NOVA, a celý český (nejen) televizní prostor to zásadním způsobem poznamenává.[18)] Česká televize přichází o svůj třetí kanál (OK3, od roku 1993 ČT3) a dokumentární film o svůj zásadní prostor, neboť právě z privatizace třetího

13) Téma samoproducentství dokumentárních filmů je stále přítomný fenomén v prostředí českého dokumentu. Srov. diplomová práce Apoleny Rychlíkové. Apolena Rychlíková, *Dokument s. r. o.: když si dokumentaristé zakládají filmové produkce.* Praha: FAMU 2018.

14) Pavel Krumpár, Česká televize jako filmový producent 1992–2002 (1. část). *Iluminace* 22, 2010, č. 4, s. 21.

15) V lednu 1991 byla udělena 50milionová dotace vlády ČR na podporu výroby původní české kinematografické tvorby. O jejím rozdělování rozhodovala grantová komise. Vládní dotace představovala rychlé a krátkodobé řešení podpory kinematografie v přechodovém období po zániku ústřední organizace Československého filmu (k 1. 1. 1990) a před přijetím legislativní úpravy podpory kinematografie. Srov. Zápis z jednání České národní rady 14. 4. 1992. Dostupné online: <http://www.psp.cz/eknih/1990cnr/stenprot/034schuz/s034001.htm>, [cit. 20. 8. 2019].

16) Z grantu jsou financovány první projekty společnosti Film a sociologie aj. Např. cyklus Heleny Třeštíkové Řekni mi něco o sobě, dále Zánik Československa v parlamentu (Pavel Koutecký, 1993), Obětovaný národ (Milan Maryška, 1992), Ketové (Milan Maryška, 1992). Srov. Alena Müllerová, Okamžik ohlédnutí. (Letní anketa s tvůrci dokumentárního filmu). *Film a doba* 41, 1995, č. 2, s. 62.

17) Srov. A. Müllerová, c. d.

18) Je paradoxní, že vítěznou koncepci společnosti CET 21 formulovala skupina lidí mj. spřízněných s dokumentaristy a spol. Film a sociologie. Zakládajícími členy CET 21 byli psychiatr Petr Hunčík, režisér Petr Kršák, sociolog Fedor Gál, režisér Vlastimil Venclík a sociolog Josef Alan. Vladimír Železný vstoupil do

programu vzešla soukromá celoplošná televizní stanice NOVA. Dravý komerční subjekt přenastavuje mediální prostředí, vytváří konkurenční atmosféru, užívá konfrontační strategii (nasazování podobných pořadů ve stejnou dobu) a zahajuje kvantitativní boj o diváka (měření sledovanosti). ČT ubývají finance a s dokumentárními filmy nelze soutěžit o pozornost. Ekonomický tlak se přímo odráží v produkčních podmínkách, čas na výrobu i postprodukci je komprimován, chybí prostor pro konceptuální promýšlení obsahu a formy, není místo pro experiment.[19] Filmový dokumentární film je vytlačován aktuální televizní publicistikou. Od poloviny 90. let tak dochází k vyostřování vztahů mezi dokumentaristy a televizí. Na jedné straně tak stojí nedůvěra dokumentaristů v televizní systém a jeho (ne)schopnost dát více prostoru filmovému dokumentu. Na druhé straně ČT i nadále zůstává jediným producentem a distributorem dokumentárních filmů. Pozice ČT tak osciluje v krajních polohách, mezi ničitelem a zachráncem existence dokumentární tvorby.

Vzhledem k tomu, že se česká politická reprezentace zřekla jakékoliv další státní podpory nezávislých producentů a koncepční legislativní řešení financování kinematografie se z důvodu absence politické vůle ocitá v provizorních zákonných úpravách a v očekávání náhodných mimořádných dotací,[20] transformační vývoj podpůrného kreativního prostředí jako životaschopného systému pro výrobu a distribuci dokumentárního filmu za účasti centrálních státních institucí stagnuje.

Katedra dokumentární tvorby FAMU tak zůstává místem, kde v průběhu 90. let dochází ke konstituci silné, aktivní a vlivné dokumentaristické komunity. Zázemí školy poskytovalo prostor pro kritické nahlížení vývoje dokumentárního filmu, dávalo možnosti formálního experimentu, vyzývalo k hledání osobitého vyjádření, vedl se dialog i polemika s žánrem dokumentárního filmu. Vlivným pedagogem se stal Karel Vachek, který vedl studenty v konceptuálním a aktivistickém, mnohdy až konfrontačním přístupu nejen k filmovému dokumentu, ale k realitě obecně. Vzniká kompaktní názorová komunita, která je vychována v ostré kritice transformačního vývoje kinematografie i televize, vymezující se proti předcházející éře humanistického dokumentu,[21] spojená levicovou ideologií, filozofií (bytostného) autorství a v úhrnu jednotícím utilitárním pohledem na dokumentární film. Tvůrčí prostředí českého dokumentu se tak polarizuje.[22]

společnosti později a výrazně také proměnil podobu programu televizní stanice. Srov. Dějiny televizního vysílání v datech, dostupné online: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FAV250/um/Dejiny_ceskych_medii_v_datech.txt>, [cit. 21. 8. 2019]. Dále např. rozhovor s dokumentaristou Pavlem Štinglem vedl Adam Jurenka, leden 2019. Dále rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Magda Španihelová, 24. 4. 2019.

19) Miroslav Janek, Čas a střih v dokumentárním filmu. In: Jadwiga Hučková – Jan Křipač – Iwona Łyko (eds.), Český a polský dokumentární film v éře evropeizace. Praha: Národní filmový archiv 2015, s. 37–48.

20) Legislativní úprava kinematografie byla opatřena zákony č. 241/1992 Sb. o Státním fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, dále zákonem č. 273/1993 Sb. o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů (dále jen zákon o audiovizi). Z důvodů průtahů schvalování nového zákona o audiovizi (veto tehdejšího prezidenta ČR Václava Klause) byla v r. 2007 udělena Státnímu fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie mimořádná dotace ve výši sto milionů Kč.

21) Reprezentovaná především jak tvorbou, tak i osobností Jana Špáty a jeho dominantní pozicí v prostředí dokumentárního filmu od 70. let 20. století. Kritika užívání formálních a stylových prvků v dokumentárním filmu, jako je observace, empatie k snímanému subjektu apod. Srov. Martin Štoll, *Jan Špáta*. Malá Skála: Praha 2007.

22) V anketě časopisu *Film a doba* v roce 2002 mluví Rudolf Adler o kvalitní české dokumentaristice, která se ale „v posledních letech uzavírá do několika zdmi ohrazeného ghetta, jež okolo sebe sama buduje. […]

Studenti Katedry dokumentární tvorby FAMU ale stáli za vznikem iniciativ, které proměnily institucionální prostředí českého dokumentu. Z jedné z nich se vyvinul Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě (1997),[23] který vytvořil alternativní platformu pro uvádění filmových dokumentů, kriticky se vymezoval proti dominantnímu vlivu televize a vzal na sebe úlohu hlavního lobbisty za autorský dokumentární film. Druhou iniciativu pak představuje založení Institutu dokumentárního filmu (2001, dále IDF),[24] který se začal zabývat vzděláváním filmových profesionálů a utvářením vazeb na zahraniční industry prostředí. Na přelomu tisíciletí tak dochází k důležitému zasíťování prostoru. Zatímco MFDF Ji.hlava svými aktivitami rozvinula domácí kulturně společenskou síť, jak sama říká „přátel dokumentárního filmu", IDF napojuje český dokument na mezinárodní síť filmových profesionálů. Prostřednictvím aktivit těchto dvou subjektů je vybudován vrstevnatý systém podporující dokumentární film v mnoha rovinách: od uvádění filmů na festivalové platformě přes podporu při jejich vzniku, teoretické myšlení prostřednictvím publikační činnosti až po projekty podporující celoroční distribuci.[25] Potřeba kultivace a stimulace profesního prostředí se tak děje téměř výhradně zespodu, vychází z potřeb samotných filmařů a okruhu jejich blízkých spolupracovníků, což dokládá (ne) možnosti a nekoncepčnost decentralizovaného systému ústředních státních kulturních a filmových institucí.[26] Dokumentaristé se stávají nositeli vícero rolí — vystupují jako dramaturgové festivalů i organizátoři industry aktivit, tutoři vzdělávacích workshopů, publicisté, producenti, televizní dramaturgové atd., systém institucí je provázaný osobními vazbami. Spolukonstituce se tak jeví jako nutný předpoklad budování vrstevnatého živoucího ekosystému.

Výjimku představuje založení festivalu dokumentárních filmů Jeden svět v roce 1999 neziskovou organizací Člověk v tísni. Přestože se jedná o tematickou přehlídku zaměřenou na lidská práva, český mediální prostor se tím rozšiřuje o další událost určenou výhradně pro dokumentární film.

Nastupující digitalizace usnadnila vstup, respektive krátkodobý návrat dokumentárních filmů do kin.[27] Technologická inovace, která snížila finanční náklady na výrobu dis-

---

Na domácí půdě a televizních obrazovkách zřídka kdy dokáže oslovit skutečně širokou diváckou obec a venku o ní prakticky nikdo neví. […] Malý ohlas nás frustruje, svádíme ho na všechno možné a u vědomí stále větší izolovanosti uzavíráme se ve vzdorovitém gestu narcistního sebezhlížení stále více sami do sebe. Dokumentární film dnes. *Film a doba* 52, 2002, č. 1, s. 13; Lucie Česálková (ed.), *Generace Jihlava.* Brno: Větrné mlýny 2014.

23) Vzniká v roce 1997 jako přehlídka českých dokumentárních filmů organizovaná studenty místního gymnázia. Jeden z jeho zakladatelů a ředitel Marek Hovorka později studuje na KDT FAMU. Srov. Jan Hlubek, *MFDF Jihlava: síťová stavba jako základ utváření festivalové identity.* Diplomová práce. Praha: FF UK 2010.

24) Iniciativa dvou studentů KDT FAMU Andrey Prengyové a Filipa Remundy.

25) VoD Portál Doc-Air.cz (dnes DAFilms.cz), filmový trh East Silver, dříve tištěná publikace Doc revue (dnes především coby online portál a občasná několikastránková příloha v týdeníku *Respekt*); distribuční projekt Česká radost v českých kinech.

26) V roce 2002 zakládá Asociace producentů v audiovizi České filmové centrum (ČFC) pro propagaci české kinematografie v zahraničí. Od roku 2017 je ČFC součástí Státního fondu kinematografie.

27) Přibližně do roku 2007 bylo v české distribuci ročně uváděno 5 celovečerních dokumentárních filmů. V letech 2008–2010 to bylo 12 dokumentárních filmů ročně, vrcholem je potom rok 2011, kdy bylo do kin uvedeno 19 dokumentárních titulů. Srov. Unie filmových distributorů, dostupné online: <www.udf.cz>, [cit. 21. 8. 2019].

tribučních kopií, tak umožnila dostat do kin daleko více různorodých titulů. Když se k tomu přidá nástup velmi silné generace absolventů KDT FAMU z přelomu 90. a nultých let 20. století s výraznými, v široké společnosti rezonujícími debuty,[28] nejen že se promění zastoupení dokumentů v kinodistribuci, ale také výrazně posiluje pozice dokumentárního filmu v celkovém prostředí domácí kinematografie. Tvůrci se svými prvními filmy etablují jako výrazné vyspělé osobnosti současné domácí filmové produkce a dokumentární film se prezentuje nejen jako aktuální, vhodný a potřebný společenskokritický nástroj, ale i populární filmová forma. Karel Vachek se stává vedoucím KDT, čímž je symbolicky potvrzena pozice hlavního „mentora" současného českého dokumentu. V roce 2006 rozšiřuje MFF Karlovy Vary své soutěžní okruhy o sekci mezinárodního dokumentu. Kromě exkluzivní příležitosti prezentace se mj. rozrůstá a kultivuje tým dramaturgů sledujících vývoj a trendy světového dokumentárního filmu. V roce 2007 ústřední tým organizátorů jihlavského festivalu (trojice Marek Hovorka, Petr Kubica, Andrea Slováková) zakládá internetový VOD distribuční portál Doc-Air.cz, později DAFilms.cz, který se opírá o mezinárodní alianci evropských filmových festivalů dokumentárních filmů,[29] a vytváří tak sdílenou platformu a prodloužený propagační kanál dramaturgie aliančních festivalů. Jedná se tak o jeden z prvních projektů alternativní distribuce, ačkoliv zaměřený (jen) na alternativní, tzn. dokumentární obsah.[30] V roce 2007 oznamuje česká pobočka americké kabelové televize HBO zahájení původní produkce dokumentárními filmy. Producenti HBO ČR vyhlašují soutěž námětů prostřednictvím existující, vzájemně provázané sítě dokumentárních institucí.[31]

Ekosystém produkční spoluzávislosti

Krajina českého dokumentu má tak kolem roku 2010 tvář živoucího, aktivního, sebezáchovného a sebe-podporujícího organismu. Systém institucí vytváří provázanou síť, ve které dokumentární film nachází podporu ve všech produkčních či postprodukčních fázích i distribuci. Celá řada subjektů svou aktivitou spoluutváří diskurs o proměnách a potřebách českého dokumentárního filmu. Jedná se o aktivitami a dílčími programy rozvrstvené prostředí.

Základními institucemi systému dokumentárních filmů, které zajišťují jejich elementární existenci, je instituce veřejné filmové podpory (Státní fond ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, posléze nástupnická organizace Státní fond kinematografie, dále též SFK) a Česká televize. Obecné podmínky pro vznik a distribuci dokumentárního filmu se

28) Nonstop (Jan Gogola, 1999), Hry prachu (Martin Mareček, 2001), Český sen (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004), Ženy pro měny (Erika Hníková, 2004), Ztracená dovolená (Lucie Králová, 2006).

29) Spojenectví festivalů CPH:DOX (Kodaň, Dánsko), FIDMarseille (Francie), DOK Leipzig (Německo), Visions du Réel (Nyon, Švýcarsko), MFDF Ji.hlava (CZ); Doclisboa (Portugalsko), Millenium Against Gravity FF (Varšava, Polsko).

30) Přemysl Martinek, Český a slovenský dokument dnes: Digitalizovaní autoři. *Film a doba* 60, 2010, č. 1, s. 2–3.

31) Soutěž dokumentárních námětů byla vyhlášena ve spolupráci s IDF, vítězné projekty byly představeny na festivale v Jihlavě, výběrová komise byla složena ze zástupců institucí — IDF, MIDPOINT a širší kulturní obce.

odrážejí v kondici těchto elementárních subjektů. Neboť jak podotýkají Petr Szczepanik a Patrik Vondreau, „národní kulturní politika a veřejnoprávní vysílatel jsou základem českého (stejně jako evropského) producentského systému".[32] Pro obě instituce se stal klíčový rok 2012, kdy je jednak Parlamentem ČR přijat dlouho očekávaný zákon o audiovizi, v rámci kterého vzniká právě Státní fond kinematografie (SFK), a nově zvolený ředitel ČT Petr Dvořák provádí organizační restrukturalizaci ČT.

Zákon o audiovizi, který by komplexně řešil veškeré oblasti českého filmu, vedle filmové tvorby také filmový průmysl či filmové instituce, procházel velmi dlouhým schvalovacím obdobím a legislativní úprava kinematografie byla v ČR přijata až jako poslední z regionu post-socialistických zemí (střední Evropy) Visegrádu, což značně znevýhodňovalo český filmový průmysl a problematizovalo financování i rozvoj národní filmové produkce.[33] Zákon tak dal rámec financování domácí tvorby a zároveň je jím zřízena klíčová instituce Státního fondu kinematografie (k 1. 1. 2013), která má v portfoliu svých činností koncepční podporu různorodých sektorů domácí kinematografie. Oblast podpory původní filmové produkce brzy rozděluje na oblast hrané, dokumentární a animované tvorby. Dokumentaristé se mohou od roku 2014 ucházet o finance nejen na produkci, ale již na kompletní vývoj celovečerního dokumentárního kinematografického díla.[34] Oproti předcházejícím dekádám to představuje koncepční podporu projektů již na samém počátku jejich vývoje, čímž prosazují důraz na detailní práci autora na námětu i aktivit producenta, které by směřovaly k zajištění financování. SFK následuje globální tendenci v oblasti filmové produkce, kdy je kladen velký důraz na vývoj díla a institucionální podporu projektu již v raném stádiu filmové produkce. S tímto přístupem je spojený systém návazné podpory, který zajišťuje kontinuální možnost subvence v dalších produkčních fázích. Instituce tak získává „pravidelný" přehled o vývoji díla a systematicky podporuje projekty, do kterých již investovala. Zároveň artikulací důrazu na etapu vývoje sjednocuje a přibližuje přípravu dokumentárního filmu tomu hranému. Dokumentarista dostává prostor na obhlídky a koncepční promýšlení struktury díla a to se stává součástí jeho (honorované) práce na projektu. Částečně tím tak koriguje obecně vžitou představu o impulzivnosti přípravy dokumentárního filmu.

Státní fond kinematografie se tak stává jedním z prvních míst, kde se rozhoduje o skutečné realizaci projektu a z námětu se začíná tvořit film. Zajištění veřejnoprávní podpory pak podle producentů usnadňuje další kofinancování projektu, ať již ze strany televizí, či dalších případných koproducentů (další fondy, soukromí investoři apod.). Ustanovením SFK se stabilizovalo produkční prostředí, instituce je pro tvůrce dobře čitelná, otevřenější, komunikativnější a profesionální. Dílčí rozhodování velmi záleží na aktuálním personálním složení Rady SFK, která o podpoře rozhoduje, stejně jako na naplnění jednotlivých výzev (jaké projekty se skutečně přihlásí). Legislativní statut SFK neumožňuje radě podpořit jiné než celovečerní distribuční tituly, tzn. projekty, které jsou „obsahem i formou

32) Petr Szczepanik – Patrik Vonderau (eds.), *Behind the Screen: Insides European Production Cultures.* New York: Palgrave Macmillan 2013.

33) Michal Procházka, *Closer Look: Documentary Film and Funding Policies in the Visegrad Region: a Basic Overview*. Praha: Institut dokumentárního filmu 2012.

34) Srov. web Státního fondu kinematografie, dostupné online: <https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/archiv-uzavrene-vyzvy/vyvoj-ceskeho-kinematografickeho-dila.html>, [cit. 21. 8. 2019].

určeny především ke kinematografickému užití".[35] Což může představovat limity pro cross platformové projekty, zcela zamezena je podpora televizních filmů či dalších formátů audiovizuální produkce (např. fenomén počítačových her).

Druhým pilířem prostředí českého dokumentu je veřejnoprávní televize. Ta se mnohdy stává koproducentem filmů podpořených právě SFK. Tento vzorec využití spolupráce je jedním z nejběžnějších. Je to systém spojitých nádob, kdy se financování dokumentu opírá o podporu obou institucí. V současné době neexistuje bližší, přímá koncepčnější spolupráce mezi zástupci ČT a SFK. Obě instituce se vzájemně podílí na části (nejen) dokumentární kinematografické produkce, sledují se ve svých rozhodnutích, ale nedochází mezi nimi k flexibilní komunikaci, což může v některých případech přerůst v jakousi přetahovanou, tzn. že vstup do projektu je podmíněn vstupem druhé instituce; v některých případech také rozhodnutím navzdory, kdy projekt získá finanční subvenci právě z toho důvodu, že pro něj není dosažitelná podpora v televizi (např. když se jedná o formálně či tematicky vyhraněný projekt).

Ambivalentní vztah mezi filmovými profesionály a veřejnoprávní ČT, tak jak byl utvořen v průběhu 90. let, v určitých aspektech přetrvává, ale dochází k posunům pozitivně ovlivňujícími vazby mezi dokumentaristy a televizí.[36] Velký vliv na to má zmíněná restrukturalizace iniciovaná vedením Petra Dvořáka, kdy dochází k otevření a zpřístupnění nepřehledné a komplikované veřejnoprávní instituce.

Dvořák se po svém zvolení inspiruje televizním producentským systémem 90. let, vytváří statut kreativního producenta, jehož

> producentská skupina není v organizační struktuře pevně ukotvené oddělení či úsek, ale funguje jako tvůrčí projektový tým, jehož existence je vázána na vývoj konkrétního pořadu či pořadů.[37]

Velké výběrové řízení na obsazení postů kreativních producentů naznačovalo ambiciózní plán proměny televize. Prostřednictvím otevřeného konkurzu se do ČT dostávají lidé mimo původní televizní strukturu, z jiného mediálního prostředí a institucí — jako např. Martina Šantavá, která přichází z producentské pozice v HBO ČR, nebo Petr Kubica, do té doby pedagog a zástupce vedoucího KDT FAMU a programový ředitel MFDF Ji.hlava.[38] ČT tím deklarovala úsilí razantní transformace a kreativní producenti měli být iniciátory aktualizace televizních formátů a trendů a inkubátory kvalitních projektů. Stimulem strukturálně komplikovaného televizního systému produkce bylo nastavení osobní odpovědnosti za projekty, což předpokládalo utvoření zdravého konkurenčního prostředí

35) Viz výzvy Státního fondu kinematografie k vývoji a výrobě dokumentárního českého kinematografického díla. Dostupné online: <https://fondkinematografie.cz/zadosti-o-podporu/>, [cit. 21. 8. 2019].

36) Vývoji vztahu mezi dokumentaristy a televizí se podrobně věnuje Lucie Králová ve své disertační práci *Rozumět televizi. Produkční kultura v České televizi v oblasti dokumentárního filmu 1993–2017*. Praha: FAMU 2017.

37) Česká televize dnes oznámila jména čtrnácti Kreativních producentů. Tisková zpráva ČT 14. 3. 2012. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6296&strana-2=118&category=2>, [cit. 21. 8. 2019].

38) V regionálních pobočkách České televize zůstávají osobnosti z prostředí ČT (Lenka Poláková a Kateřina Ondřejková v TS Ostrava, Kamila Zlatušková, resp. Dušan Mulíček v TS Brno).

uvnitř instituce. Osobnosti jednotlivých kreativních producentů zprostředkovávají přímou vazbu mezi institucí veřejnoprávní televize a filmovými profesionály. Z počátku na ně mohlo být nahlíženo jako na alternativní figury televizního prostředí, které pomohou vytvořit nové a lepší propojení a vazby vzájemné spolupráce.[39] Jmenování Petra Kubici, který do té doby reprezentoval výhradně alternativní prostředí autorského dokumentu, představovalo de facto performativní gesto sblížení televize a právě skupiny dokumentaristů, kteří se vůči veřejnoprávnímu vysílateli, stejně jako proti formátům televizního dokumentu, dlouhodobě kriticky vymezovali. Kreativní producenti si kolem sebe vytvářejí okruh spolupracovníků, které si vybírají na základě osobních vazeb, předchozí profesní zkušenosti a názorovém konsenzu.[40] Dochází tak k utváření sítě vazeb mezi různorodými filmovými profesionály a televizí.[41]

Systém televizní produkce se přiblížil grantovému systému. Jednotlivé projekty kreativních producentů jsou prezentovány před vrcholným managementem instituce, tzv. programovou radou,[42] která centralizovaně rozhoduje o jejich schválení a následné výrobě. Pitchování projektu před komisí (programovou radou) nutí producentské skupiny k detailnější přípravě na vývoji projektu. Systém soutěžení námětů zpřehledňuje proces schvalování projektů uvnitř ČT, na druhou stranu rozhodování rady se řídí především využitelností a vhodností předkládaných projektů do programového schématu. Míra kreativity a invence je limitována právě pevnou programovou strukturou, která se během několika prvních let transformovaného televizního systému ustálila v nastavení, jež vysoký management televize považuje za ideální, a zrigidněla.[43] Kreativní producenti se tak postupně stávají spíše zprostředkovateli námětů mezi filmaři a vedením televize než konstantním hybatelem dynamického vývoje. Jakmile jsou projekty schváleny programovou radou, získává kreativní producent veškerou rozhodující pravomoc nad projektem za celou instituci. Uvnitř jednotlivých tvůrčích produkčních skupin jsou pak projekty v menších dramaturgicko-produkčních týmech vedeny k dokončení. Dokumentaristé tak kvitují velkou míru svobody během procesu natáčení i postprodukce, která je ovšem vykoupena velmi limitujícím finančním rozpočtem.

Pokud je proměna a otevřenost televize demonstrována (výhradně) prostřednictvím individuálních osobností kreativních producentů, jejich odvolání či odchod může celý, třebaže fungující systém výrazně oslabit. Na tuto problematiku poukázalo kontroverzní manažerské rozhodnutí ukončit spolupráci s producentkou Kamilou Zlatuškovou, která reprezentovala právě snahu médium televize aktualizovat, dávat prostor kontroverzním tématům a rozvíjet možnosti televizního dokumentu. S odchodem Zlatuškové automatic-

39) V minulosti tuto styčnou figuru propojující profesionály s televizí reprezentovala Alena Müllerová, která přišla do televize v roce 1998 z Krátkého filmu a nezávislého sektoru Filmu a sociologie. Dnes je také jednou z kreativních producentek ČT.

40) Tuto skutečnost potvrzují rozhovory s respondenty Martinou Šantavou a Alenou Müllerovou. Rozhovor s Martinou Šantavou vedla Magda Špinihelová, 12. 4. 2019. Rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Magda Špinihelová, 24. 4. 2019.

41) Např. interními dramaturgy jednotlivých tvůrčích produkčních skupin jsou či v minulosti byli: v TPS P. Kubici – Lucie Králová, Ivo Bystřičan; TRS A. Müllerové – Ivana Pauerová Milošević, jinak dlouhodobě působící v IDF; TPS M. Šantavé – Bára Kopecká.

42) Generální ředitel, programový ředitel, ředitel vývoje pořadů, ředitel výroby.

43) Rozhovor s Martinou Šantavou vedla Magda Špinihelová, 12. 4. 2019.

ky zanikla i celá její tvůrčí skupina působící v Televizním studiu ČT Brno (v roce 2016). Neadekvátní vysvětlení tohoto personálního rozhodnutí vyvolalo značnou kritiku nejen z komunity filmových dokumentaristů, ale i ze stran širší kulturní společnosti.[44] Jeden z mostů vytvářející a zprostředkovávající dialog mezi tvůrci a institucí padnul. Zatímco odpovědnost kreativních producentů je v televizním systému vysoce individualizovaná, centralizované řízení a rozhodování instituce je de facto depersonalizované.

Na jaře 2019 odchází z ČT z osobních důvodů Petr Kubica a tím zaniká celá tvůrčí a producentská jednotka. Rozpracované projekty jsou buď zastaveny, nebo je přebírají jiné producentské skupiny. Otázkou tak zůstává, nakolik personální proměna individualizovaného systému kreativních producentů ovlivní obecně vztahy a vazby mezi dokumentaristy a televizí, a v jaké kondici, při zániku tvůrčích a produkčních skupin dokumentárních filmů, zůstane televizní systém a jeho původní transformační ambice.

Globální fenomén quality tv navrací médiu televize punc exkluzivního prostředí. Současně výrazně zvýhodňuje dramatickou a seriálovou tvorbu, která tak z programových schémat vytlačuje jiné minoritní žánry. Solitérní dokument má v současném programovém schématu jeden slot.[45] Díky oddělení mediálních analýz má ČT velmi přesnou a konkrétní představu o divákovi (specifické skupině diváků) jednotlivých pořadů, čemuž pochopitelně přizpůsobuje jejich dramaturgii i formát. To ČT limituje; v péči o svého diváka a v obavě o jeho ztrátu si zachovává konzervativní přístup k programu i k výrobě pořadů. Nicméně v obecné přístupnosti k divákovi představuje televize velmi silnou platformu. Využívá setrvačnosti jejího vnímání coby tradičního média (co do způsobu užívání a dostupnosti) s extenzí do online prostředí. Při vhodně zvoleném nosném celospolečenském tématu je schopen dokumentární film v televizi zasáhnout velký počet diváků, čehož není již schopen dosáhnout např. v klasické distribuci v kinech.[46] Také tento aspekt posiluje vztah důvěry a spolupráce mezi filmaři a televizí, respektive činí z televizního média výhodnou mediální platformu.

Zahájením původní české tvorby mezinárodní televizní stanice HBO se produkční prostředí českého dokumentu rozšířilo o silnou producentskou instituci. Prvotní investice směřovaly právě na výrobu dokumentárních filmů, čímž vznikla alternativa pro financování celovečerních dokumentárních filmů, které bylo do té doby výhradní záležitostí veřejnoprávní ČT. Zázemí mezinárodní etablované televize nabídlo dokumentaristům zhruba třikrát větší rozpočet na výrobu celovečerního dokumentu, než bylo v té době běžné v České televizi.[47] Exkluzivní prostředí mezinárodní společnosti poskytovalo kromě vyššího rozpočtu také odlišné zázemí soukromé kabelové televize, na které se nevztahovaly limity či nařízení veřejnoprávního terestriálního vysílatele. Dramaturgie zastřešujícího projektu Bez cenzury vyhledávala náměty s kontroverzními přesahy, ale také s meziná-

44) Odchod Zlatuškové byl široce medializován. Srov. dostupné online: <https://a2larm.cz/2016/02/nadeje-umira-prvni/>, [cit. 21. 8. 2019]. Na podporu odvolané kreativní ředitelky byla také sepsána petice. Více viz dostupné online: <https://www.petice.com/oteveny_dopis_vedeni_a_rad_eske_televize>, [cit. 21. 8. 2019].

45) Solitérní dokument má své jediné okno (úterý od 21 h, ČT2); na konci 90. let měl sloty dva, jeden v hlavním vysílacím čase / prime time.

46) Rozhovor s Vítem Klusákem vedl Siarhei Samusevich, 9. 1. 2019.

47) HBO poskytlo na výrobu filmu 1,2–1,5 mil. Kč. Viz výzvy HBO dostupné online: <https://www.mediadesk-cz.eu/news/detail/379>, [cit. 21. 8. 2019].

rodním potenciálem. Veřejně vyhlášené soutěže námětů (2008 a 2011), které, jak už bylo zmíněno, probíhaly ve spolupráci vybudované sítě podpůrných institucí dokumentárního filmu, prezentovaly producentský vstup jako otevřený a komunikativní. Výroba dokumentárních filmů byla pilotním projektem, v rámci kterého vznikla celá řada filmů typově i tematicky odpovídajících zaměření stanice, jejichž prostřednictvím se ale teprve postupně budovala značka domácí i regionální tvorby evropské pobočky HBO.[48] Postupně se otevřel další prostor pro celovečerní dokumenty, čímž vzniklo určité konkurenční prostředí pro (do té doby velmi výhradní a suverénní) Českou televizi.

V roce 2012 dochází i v HBO k restrukturalizaci evropské pobočky a k centralizaci řízení a rozhodování. HBO spojuje tvorbu regionu (především) střední a východní Evropy do jednoho centralizovaného sektoru. Vyrábí přibližně patnáct dokumentárních filmů v celém regionu ročně a o jejich produkci je rozhodováno v centrále v Budapešti.[49] Sjednocená firemní politika produkce HBO deklaruje podporu projektům s důrazem na filmovou vizualitu a inovativní filmovou řeč. Nadále pokračuje ve velmi výběrové dramaturgii námětů i důkladném vývoji projektů. Atraktivní zázemí suverénní mezinárodní quality tv však přináší do českého prostředí rozdílné rozložení autorské pravomoci. HBO vůči tvůrcům vystupuje z velmi dominantní pozice. Je to právě producent, který má výhradní slovo při dokončování projektu i absolutní moc a de facto právo veta nad finální verzí filmu. Především v postprodukční fázi při dokončování projektu je vytvářen určitý nátlak na režiséra, který je striktními pravidly korporace podřízen dominantnímu producentovi.[50] Nicméně nastavená strategie HBO, která je pro oblast dokumentárního filmu postavena na výběrové dramaturgii a malé roční produkci, pomáhá jejich filmům v zahlceném a stále bobtnajícím obsahu mediálního světa ke zviditelnění. Zavedená mezinárodní značka má svůj dosah v mezinárodním prostředí dokumentárního filmu.[51]

Tyto vzorce spolupráce utvářejí základní podmínky pro produkci dokumentárního filmu, reprezentují stěžejní instituce podpory, produkce a koprodukce, na kterých je přímo závislá většina dokumentární tvorby v ČR. Systém se za posledních 10 let stabilizoval. Jestliže byla televize v druhé polovině 90. a nultých let považována za toxický aspekt prostředí dokumentárního filmu, proměna mediálního prostředí v uplynulých deseti letech spojená s deformací trhu v důsledku digitalizace a internetu přispěla k detoxikaci vnímání televize.

48) Z první soutěže námětů HBO Bez cenzury vzešel Erotic Nation (Peter Begányi, 2009), dále byly natočeny filmy Nebe, peklo (David Čálek, 2010), Chrámy těla (Ivan Pokorný, 2010), Zachraňte Edwardse (Dagmar Smržová, 2010), Venku (Veronika Sobková, 2011), Generace Singels (Jana Počtová, 2011), Em a On (Vladimír Michálek, 2011) aj.

49) Centralizované rozhodování je pro oblast dokumentárních filmů personifikováno producentkou Hanou Kastelicovou, působící v pobočce HBO Europe (se sídlem v Budapešti) od roku 2012.

50) Rozhovory s režiséry. Rozhovor s Martinem Marečkem vedl Mikoláš Arsenjev, 27. 2. 2019. Rozhovor s Radovem Síbrtem vedla Barbora Venclová, 28. 1. 2019. Rozhovor s Martinou Šantavou vedla Magda Špinihelová, 12. 4. 2019.

51) Rozhovor s Lukášem Kokešem vedla Magda Špinihelová, 21. 11. 2018.

Ekosystém prospěšné i podvratné spolukonstituce

Druhým typem institucí dokumentárního filmu jsou podpůrné instituce systému zajišťující vzdělávání filmových profesionálů a konzultace se zahraničními experty, alternativní distribuční platformy, programy přispívající ke kultivaci dokumentárního prostředí i k jeho celospolečenskému vnímání.

Jedná se o instituce vytvářející síť napojení a vzájemného provázání.

Když v roce 2001 proběhla na MFDF Ji.hlava tzv. Burza námětů, což byl první pitching projektů dokumentárních filmů filmovým profesionálům, zástupcům zahraničních televizí a festivalů, vznikla tak první industry platforma pro tvůrce a producenty dokumentárních filmů v ČR. Z této události pak vzešel Institut dokumentárního filmu, který organizoval a dále rozvíjel aktivity podporující dokument postupně ve všech fázích vývoje.[52] IDF se svými aktivitami zaměřilo na vytváření vazeb českého dokumentárního prostředí na zahraniční filmové profesionály a instituce, a přispívalo tak k rozvoji industry sektoru v ČR. Páteřním programem IDF se stal třítýdenní workshop ExOriente Film rozložený prakticky do celého kalendářního roku, který se zaměřoval na vývoj námětu dokumentárního filmu s následnou přípravou pitching prezentace před filmovými profesionály. První dekáda IDF tak byla ve znamení osvěty a vzdělávání filmových tvůrců, kterým zprostředkovávala možnosti dalšího způsobu financování dokumentárních filmů. Neznalost standardizovaných postupů a praktik mezinárodního industry prostředí byla doprovázena absencí nezávislých producentů dokumentárních filmů v ČR.[53] Starší generace režisérů a producentů byla zvyklá fungovat v omezených možnostech spolupráce domácích institucí. Generace mladých producentů teprve dospívala na FAMU a postupně získávala zkušenosti také prostřednictvím aktivit IDF. Obecně však panovala mezi dokumentaristy nedůvěra k tomu, co IDF nabízelo. Kromě jazykové bariéry, a tudíž nemožnosti přímé konzultace se zahraničními profesionály, zakořenila u velké skupiny dokumentaristů představa „nuceného" formování dokumentárního filmu dle potřeb a preference velkých západoevropských televizí.[54] Neznalost nástrojů a možností vzdělávacích programů filmových profesionálů i networkingové spolupráce poukázalo na lokální uvažování a sevřenost dokumentární komunity. Na druhou stranu systém pitching prezentací a workshopů představuje naprosto odlišný přístup k celému produkčnímu procesu, který vyžaduje sdílení námětu a uvažování o způsobu zpracování již v rané fázi vývoje, což nemusí být a není pro celou řadu filmařů komfortní postup práce.[55]

52) ExOriente Film, East European Forum, East Doc Platform, East Silver, KineDok aj. Více viz web Institutu dokumentárního filmu, dostupné online: <www.dokweb.net>, [cit. 21. 8. 2019].

53) Rozhovor s Hanou Křepelkovou Rezkovou vedla Magda Španihelová, 3. 5. 2019. Rozhovor s Andreou Prenghyovou vedly Lucie Česálková a Magda Španihelová, 17. 5. 2019.

54) Lucie Králová, „Head and Stomach". Formát masterclass jako východisko pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby: Současné trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podání decision makerů z televizí veřejné služby z Dánska, Švédska a České republiky. *Iluminace* 28, 2016, č. 4, s. 61–95.

55) Rozhovor s Vítem Klusákem vedl Siarhei Samusevich, 9. 1. 2019. Rozhovor s Pavlem Štinglem vedl Adam Jurenka, leden 2019. Rozhovor s Janou Hádkovou vedla Hana Pololáníková, 14. 2. 2019. Rozhovor s Josefem Císařovským vedl Adam Jurenka, únor 2019. Rozhovor s Bernardem Šafaříkem vedla Marie Padevětová, březen 2019.

IDF tak pro filmové tvůrce představoval ideologicky naprosto jinou instituci než MFDF Ji.hlava — zprostředkovával kontakty na velké zahraniční instituce dokumentárních filmů, hovořilo se o rozpočtech, finančním plánování, mezinárodním potenciálu a srozumitelnosti. Tutory workshopů byli kromě režisérů a producentů také zástupci televizí a festivalů, sales agenti, filmoví distributoři, zatímco festival v Jihlavě dále utvářel, prohluboval a popularizoval ideu (ideologii) autorského dokumentu a režiséra dokumentárních filmů coby bytostného autora-umělce-filozofa. Přesto se v obecném náhledu jednalo o velmi synergickou spolupráci mnohovrstevnatě rozvíjející různorodé činitele a vazby v ekosystému dokumentárního filmu.

Vliv a konkrétní přínos industry aktivit výrazně poznamenala globální finanční krize v roce 2008, která rozmělnila sílu do té doby dominantní skupiny vlivných západoevropských televizí. Jednotliví zástupci televizí v rámci institucionálních restrukturalizací přicházejí o možnost přímého rozhodování (vstupu do koprodukce, předkup filmových práv), a vybrané projekty musí předkládat vedení k odsouhlasení. Možnost získat koprodukční vklad na základě pitchingové prezentace se v dnešním industry prostředí jeví již jako anachronismus. Tento aspekt potvrzují také režiséři či producenti dokumentárních filmů, kteří se aktivit IDF účastnili. Jako velmi funkční se ale stále jeví konzultační servis mezinárodních expertů a spolu s tím vytváření profesní networkingové sítě. Mnoho tvůrců pozitivně kvituje cizelování námětu a režijního postupu, který musejí absolvovat před mnoha filmovými profesionály. Směřuje to k ujasnění si námětu, detailnímu promyšlení konceptu i struktury a rozpracování argumentace.[56)]

Velkou devízou IDF je také jeho koncepční založení jako mezinárodní regionální platformy. IDF se postupně stalo lokálně velmi důležitou institucí dokumentárního filmu střední a východní Evropy. Nejenže vytváří provázanou síť filmových tvůrců, producentů, festivalů a dalších institucí dokumentárního filmu, ale je také zprostředkovatelem dokumentární tvorby regionu. Účastníky veškerých svých aktivit vybírá na základě konkurzu. IDF tak působí jako regionální dramaturg a filtruje projekty, které odpovídají profilu jeho zaměření (mezinárodní potenciál a srozumitelnost filmů). V rozhodování komise se projevují také individuální preference jednotlivých členů, osobní vazby i vkus, což se může odrážet v upřednostňování určitých autorů či filmových námětů. Pro celou řadu filmových profesionálů, především ze západní Evropy a Severní Ameriky, představuje IDF nástroj, jak se vyznat a utřídit velké množství obsahu dokumentárních filmů. V tomto aspektu vliv IDF a podobných institucí bezpochyby roste.

V roce 2012 IDF přesouvá většinu svých páteřních industry aktivit do Prahy.[57)] Pod názvem East Doc Platform nadále pořádá industry program pro filmové profesionály, avšak již při festivalu Jeden svět. Koncepce ani zaměření aktivit IDF se tím nijak výrazně neproměňují.

MFDF Ji.hlava však přišel o prestižní sekci pro filmové profesionály a skupinu důleži-

56) Rozhovor s Lindou Jablonskou vedla Marie Padevětová, březen 2019. Rozhovor s Tomášem Bojarem vedla Barbora Venclová, 19. 12. 2018.

57) Tento přesun byl motivován kapacitními limity regionálního města Jihlava, ale také personálními důvody. O limitech Jihlavy se diskutovalo již dříve — Srov. Vít Janeček, Festival přerostl svůj květináč. Úvodník *Literárních novin*, říjen 2006. Dále viz Jan Kolář, Jihlavské pitchování — odvrácená strana festivalu dokumentů. *Cinepur* 2010, č. 67, s. 6–9.

tých zahraničních hostů, kteří do Jihlavy z pracovních důvodů jezdili. Festival tak vyvíjí vlastní profesionální sekci — networkingové programy (Emerging Producers, Visegrad Accelerator) i podpůrné aktivity filmů v produkční a postprodukční fázi (Jihlava Film Fund). Ve stejném roce vzniká mezinárodní wokrshop DocIncubator, který zakládá Andrea Prengyová, někdejší spoluzakladatelka IDF, která z personálních důvodů původní organizaci opustila. Program zaměřený na postprodukci dokumentárních filmů poskytuje detailní konzultace filmům ve fázi hrubého střihu a zaměřuje se také na koncepci marketingové kampaně k uvedení filmu.

Industry prostředí se tak (i díky personálním neshodám) rozvíjí, přibývá networkingových platforem, podpůrných projektů produkce i post-produkce i různorodých distribučních možností (Vedle DAFilms.com, trhy East Silver, Kinedok). Došlo k zaplnění prostoru a multiplikaci podobných aktivit a workshopů. Prostředí dokumentárního filmu je nasyceno možnostmi. Žádná jiná oblast české kinematografie nemá tolik podpůrných aktivit a dílčích institucí.

MFDF Ji.hlava nadále představuje hlavní a dominantní festivalovou platformu pro dokumentární film v ČR, ačkoli Jeden svět dramaturgií sekce Česká soutěž vytváří rovnocenný prostor pro (také premiérové) uvedení snímků domácí produkce na českém festivalu i trhu. Tradice jihlavského festivalu jako nonkonformní kritické platformy s kreativní dramaturgií, kde se o filmech diskutuje a kde dochází k blízkému setkávání mezi (kritickými) diváky a tvůrci, nadále přetrvává. Pro mnoho tvůrců představuje jihlavská událost obligátní domácí přehlídku a prostor setkání s kolegy i veřejností. Pro část dokumentaristů se jedná nadále o natolik dramaturgicky vyhraněnou přehlídku, že je jim a jejím filmům nedostupná. S rozvojem industry prostředí a nabytím znalostí mezinárodního festivalového okruhu a dostupností mezinárodních platforem českému dokumentu dnes filmaři o svých filmech neuvažují pouze lokálně. Pokud upřednostňují festivalovou distribuci svého díla, přizpůsobují své kroky k premiérovému uvedení na některém ze zahraničních filmových festivalů dokumentárních filmů (Lipsko, IDFA, Berlinale aj.). Nelze zpochybňovat regionální důležitost MFDF Ji.hlava a jejích ostatních, tzn. mezinárodních soutěžních (i nesoutěžních) sekcí na festivalové mapě střední a východní Evropy, nicméně zdá se, že čeští filmaři ji vnímají převážně jako domácí přehlídku s českým publikem bez extenze světového kontextu a bez ambice dalšího mezinárodního zviditelnění.

MFDF Ji.hlava, nebo spíše trojice jeho představitelů — Marek Hovorka, Petr Kubica a Andrea Slováková, zaujímá v ekosystému dokumentárních institucí velmi specifické postavení, neboť spolu s festivalem reprezentují celou řadu dalších institucí, pevně či volněji spojených s jihlavským festivalem (DOKrevue, Centrum dokumentárního filmu, Česká radost v českých kinech, DAFilms.cz či dnes již bývalá producentská skupina Petra Kubici v ČT, pedagogické působení Kubici na FAMU apod.). Rodová příbuznost mezi různorodými aktivitami podporujícími či propagujícími dokumentární film poukazuje na silné jednostranné vazby na dominantní instituci a s tím spojené jednotné názorové stejně jako dramaturgické směřování a personální preference. Jestliže Marijke de Valck charakterizuje filmový festival jako sebereferenční, sebeudržující a sebeposilující síť,[58] reprezentanti

58) Marijke De Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007, s. 208.

MFDF Ji.hlava velmi umně tuto síť expanzivně roztáhli, a to do celého prostředí dokumentárního filmu v České republice. Ekosystém institucí dokumentárního filmu kultivuje mnoha pozitivními kroky, na druhou stranu je systém zasažen jednostrannou ideologií, určitými personálními vazbami, estetickým i politickým názorem. Dominantní síla propojených institucí v systému posouvá vnímání dokumentárního filmu (styl, formát) i náplň práce dokumentaristy, kdy je prezentována výhradně jako umělecké poslání, nikoli jako umělecko-řemeslná profese. Vzhledem k výraznému napojení na KDT FAMU spolu formují další generaci nových dokumentaristů. Vychovají si autory filmů, jimž poté poskytnou prostor pro prezentaci, a následně i distribuční podporu. Systém je natolik provázaný, až se spojuje v uzavřený kruh.

Ekosystém institucí dokumentárních filmů v ČR je prostředím malé profesní komunity uvnitř malé národní kultury, z čehož vyplývají elementární atributy systému. Jednak je to (pochopitelná) závislost na státním financování kinematografie a klíčové roli veřejnoprávního vysílatele a jejich kondici, a zároveň patologický nezájem politické reprezentace o oblast audiovize.[59] V dynamicky se proměňujícím mediálním prostředí je zapotřebí flexibilního přenastavování se vnějším podmínkám. Nemožnost posunu fungování či dopadu filmových a televizních institucí může v budoucnu představovat velké omezení pro kinematografickou i mediální tvorbu. Česká televize tak nemůže vytvářet původní obsah jen pro internet, neboť zákon dovoluje vyrábět pořady jen k televiznímu vysílání, Státní fond kinematografie zase ze své legislativní podstaty podporuje výhradně kinematografická díla, tzn. filmy mířící do kinodistribuce. V době křížení žánrů a mizení hranic formátů, nástupu crossplatformových a participačních projektů může tento mediální anachronismus představovat výrazné omezení. Potřebné právní úpravy ale vyžadují politickou vůli vnímat proměny mediálního prostředí a rozumět potřebám kinematografie.

Dalším atributem je právě ono malé profesní prostředí, velká personální provázanost lidí pracujících pro dokumentární film. Multiplikace rolí, které v systému jedinci nabírají, je dvojsečná. Pozitivem je možnost vzájemné podpory a pomoci, spojit se v jednotné vizi a aktivně proměňovat prostředí dokumentárního filmu, vyživovat networkingovou síť, utvářet pevnější napojení jak na domácí, tak mezinárodní publikum i profesní komunitu. Na druhou stranu osobní vazby a postoje mohou prostředí ohýbat právě personálními preferencemi. Jsou to jako dostředivé a odstředivé síly působící najednou. Ekosystém institucí dokumentárního filmu tak balancuje mezi pomáháním a nadržováním, mezi vzájemnou spoluprací a využitím.

Celý systém propojuje podobný princip grantového režimu, kdy se o projekty soutěží již od raného stádia vývoje. Péče institucí o filmové projekty začíná velmi brzy, načež pak většinou následují aktivity návazné podpory. Již nestačí být jen filmovým festivalem, ale je zapotřebí tvůrcům nabídnout také následný distribuční servis. A podobné je to u dalších institucí. Recipročně filmoví tvůrci daleko koncepčněji přemýšlí o konkrétním zacílení filmu a distribučním okruhu, čemuž přizpůsobují své aktivity během natáčení i v postprodukci. V obecném náhledu se tak vytváří velmi participativní prostředí založené na spolupráci a komunikaci. Oproti minulým dekádám dnes tvůrci (či producenti jejich filmů) více využívají profesní networkingové sítě, což je dáno především evolucí industry pro-

59) Týká se především filmové a televizní tvorby; nikoli zpravodajství a dalšího mediálního obsahu.

středí v České republice, množstvím programů, větší obeznámeností se vzdělávacími programy, lepší jazykovou vybaveností a obecně větší znalostí celkového mezinárodního profesního prostředí.

Společným milníkem uplynulých deseti let pro většinu klíčových subjektů dokumentárního filmu byl (shodou okolností) rok 2012, kdy došlo k výrazným proměnám, posunům, přesunům i zrodu. Ekosystém institucí dokumentárního filmu je momentálně zasíťovaný, stabilizovaně fungující systém spoluzávislosti a spolukonstituce.

Státní fond kinematografie

Studie vznikla v rámci výzkumného projektu Současný český dokumentární film, podpořeného Státním fondem kinematografie.

Citované filmy

Česká soda (různí autoři, 1993–1997), *Český sen* (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004), *Em a On* (Vladimír Michálek, 2011), *Erotic Nation* (Peter Begányi, 2009), *Gen* (různí autoři 1993, 1994, 2001, 2002), *Generace Singels* (Jana Počtová, 2011), *Genus* (různí autoři, 1995–1996), *Hry prachu* (Martin Mareček, 2001), *Chrámy těla* (Ivan Pokorný, 2010), *Ketové* (Milan Maryška, 1992), *Mezi světlem a tmou* (Jan Špáta, 1990), *Miluj bližního svého* (Olga Sommerová, 1990), *Nebe, peklo* (David Čálek, 2010), *Nexus* (José Maria Forqué, 1994), *Nonstop* (Jan Gogola, 1999), *Nový Hyperion* (Karel Vachek, 1992), *Obětovaný národ* (Milan Maryška, 1992), *Oko — pohled na současnost* (různí autoři 1992–1996; 1999–2000), *Proměny přítelkyně Evy* (Drahomíra Vihanová, 1990), *Řekni mi něco o sobě…* (Helena Třeštíková, 1992, 1994, 1996), *Venku* (Veronika Sobková, 2011), *Zachraňte Edwardse* (Dagmar Smržová, 2010), *Zánik Československa v parlamentu* (Pavel Koutecký, 1993), *Ztracená dovolená* (Lucie Králová, 2006), *Ženy pro měny* (Erika Hníková, 2004).

Magda Špánihelová (1984) působí na Katedře filmových studií. Zabývá se převážně zobrazováním těla, intermediálním průnikům tance a filmu (publikace *Screen dance: tělo pro kameru*, 2010), sportem ve filmu, ale také současným středoevropským dokumentárním filmem. (Adresa: magda.spanihel@gmail.com).

SUMMARY

Ecosystem of Czech Documentary Film Institutions

Patterns of Cooperation and Usage

Magda Španihelová

The aim of this paper is to uncover the system of actors who have shaped the environment of Czech documentary film and its transformation over the last ten years. These are major institutions such as television, The Czech Film Fund, festivals and institutions dedicated to the education of film professionals. The ecological perspective gives insight into individual aspects as well as the overall system. From this perspective, different parallels with life, relationships and sustainability in nature are emerging, which are becoming a tool for analyzing relationships in the media world. The ecosystem study of documentary film institutions relies on research into the environment through individual actors that are active in the system, are involved in a network of collaborative and exploitation relationships, provide direct insight into the environment and can determine its specificities and capture transformations (directors, producers, television or educational platforms). Through the method of oral history, we examined the relationship of respondents to individual institutions, whether and how they perceive them, how they (together) communicate, what constitutes their experience with them, and how it develops and changes, what are the reasons and tools of change. The picture of the environment of documentary film was constructed from interviews with actors and an analysis of a system of mutual relations.

klíčová slova: dokumentární film, instituce, mediální ekologie, Česká televize, Státní fond kinematografie, filmové festivaly

keywords: documentary cinema, institutions, media ecology, Czech Television, The Czech Film Fund, film festivals

Jitka Lanšperková

Začátek nové éry

Utváření stabilního zázemí dokumentární produkce pro kina v ČR

Ve veřejné diskuzi o už poněkolikáté se obrozující české kinematografii je sousloví „rozkvět českého (nejen) dokumentárního filmu" stále častěji skloňovaným. Texty s tímto nádechem se vynořují převážně v období konání Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary — o to hojněji, čím více českých filmů se objeví v některé ze sekcí tohoto festivalu. V polovině roku 2017 vyšla v *Cinepuru* anketa o současném stavu domácí tvorby,[1] kde zástupci filmového průmyslu povětšinou kladně hodnotili institucionální zázemí i připravenost českých producentů, a naopak postrádali ambice a kvalitní znalost filmového řemesla českých tvůrců.[2] Česká filmová kritika potom stále pátrá po „nové nové české vlně", po filmech přesahujících dosavadní stav české kinematografie, po filmech plných ambicí uspět nejen u nás, ale třeba i na zahraničních festivalech, nebo ještě lépe v zahraničních televizích. Na otázku, zda se jedná pouze o dojem, nebo těmto tvrzením nasvědčují i různá fakta, respektive zda to takto vnímají i sami producenti dokumentárních filmů, hledá odpověď předkládaná studie. Jejím úkolem je pomocí statistických dat a rozhovorů přímo s producenty dokumentárních filmů analyzovat současné produkční zázemí pro dokumentární film.

Abychom tak mohli učinit, musíme se nejprve podívat na období před restrukturalizací Státního fondu pro podporu kinematografie, tedy před rokem 2012. Na první pohled je patrné, že dokumentární film na události po roce 1989 zareagoval podstatně rychleji než film hraný — ten totiž postupně našel útočiště jak ve veřejnoprávní televizi, tak v nově vznikajících komerčních televizních stanicích, na kterých se stal dlouhodobě závislým. Majoritním producentem dokumentárních filmů zůstala a stále zůstává Česká televize,[3]

1) Lukáš Skupa, Český film na dobré cestě… *Cinepur* 22, 2017, 112 (20. 7.), s. 40–51.

2) Anketa byla součástí tematického celku s titulem „České filmové obrození?", kde se objevil také rozhovor s Václavem Kadrnkou, držitelem Křišťálového globu za film Křižáček.

3) Do koprodukce dokumentárních filmů několik let vstupovala také komerční televize HBO Europe. Avšak televizní kanály určené přímo dokumentárnímu filmu, jako Prima ZOOM, se do koprodukcí nepouští.

avšak výrazná generace vycházející z FAMU v druhé polovině 90. let[4] začala v této době budovat vlastní zázemí pro dokumentární tvorbu. Vznikly dvě zcela klíčové instituce — Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava (1997) a Institut dokumentárního filmu (2001) —, které v jisté kooperaci začaly kultivovat české dokumentární prostředí a otevírat jej okolním zemím zejména střední a východní Evropy. MFDF Ji.hlava společně s IDF postupně začaly organizovat workshopy a konference s mezinárodní účastí zaměřené na různé fáze vzniku dokumentárního filmu — od vývoje námětu a hledání koproducentů přes školení začínajících producentů a nabízení filmů distributorům až po hledání nových forem alternativní distribuce. Později se tyto dvě instituce osamostatní, byť spolu nadále spolupracují. V roce 2002 vzniklo České filmové centrum, jehož hlavním úkolem je propagovat český film (včetně toho dokumentárního) v zahraničí. Díky pozvolné evropské integraci začaly do České republiky v roce 2002 proudit i další finanční prostředky z programu MEDIA (přesněji dílčího programu nazvaného Kreativní Evropa), fondu Eurimages a fondů Evropského hospodářského prostoru a Norska. Po několika letech soustavného nátlaku filmové obce, aby česká kulturní politika více zohledňovala specifika filmového průmyslu, se podařilo prosadit reformaci Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie na Státní fond kinematografie, který se stává samostatnou jednotkou státní správy a od roku 2012 nespadá pod Ministerstvo kultury České republiky.[5] SFK na podporu dokumentárního filmu ve všech třech stadiích produkce — vývoj, výroba, distribuce včetně propagace — uvolňuje stále vyšší částky. Z počátečních 18 milionů korun na vývoj a výrobu dokumentárního díla v roce 2014 se v roce 2017 dostává téměř na dvojnásobek — 33 milionů korun.[6] Důvodem je samozřejmě ustálení a navýšení rozpočtu SFK, který od roku 2016 činí 300 milionů korun.

Dokumentární filmy se tak v posledních pěti letech začaly výrazně prosazovat i v nabídce tuzemských kin. Podle údajů zveřejněných Unií filmových distributorů tvoří počet premiér českých dokumentárních filmů zhruba 30 % celkové kinonabídky českých filmů.[7] Bezpochyby vzniká mnohem více samostatných celovečerních dokumentárních filmů než v 90. a 00. letech, je však nutné myslet i na fakt, že kina hrají mnohem více filmů než kdy jindy, a to zejména díky rychlému rozmachu digitalizace. Důkazem, že i distributoři si tuto skutečnost uvědomují, může být zdánlivá drobnost v každoročních statistikách Unie filmových distributorů. V roce 2012 se totiž poprvé začínají odlišovat premiéry dokumentárního filmu od premiér filmů jiných druhů, byť ne vždy přesně.[8] Jedná se o velice důle-

4) Přičemž je třeba mít na paměti, že 90. léta byla jakýmsi odrazovým můstkem pro současný stav české kinematografie. Šlo o dobu hledání nového systému, ČT bojovala o svoji pozici vzhledem ke vznikajícím komerčním celoplošným televizím, tehdejší Fond kinematografie dokumentární produkci téměř ignoroval (ani systém rozdělování podpory nebyl přesně definován) a další platformy podporující dokumentární produkci teprve začínaly vznikat.

5) Zákon č. 496/2012 Sb., o audiovizuálních dílech a podpoře kinematografie a změně některých zákonů (zákon o audiovizi).

6) V roce 2013 neexistovala výzva určená na vývoj či výrobu dokumentárního filmu odděleně, a tak dokumentární filmy soupeřily v nevyrovnaném boji s filmy hranými ve stejné výzvě.

7) Srov. UFD statistiky.

8) Podle Ing. Pecky z UFD se tak začalo dít na základě rozhodnutí producentů/distributorů daných filmů, které je motivované především udělováním různých cen pro dokumentární díla na filmových festivalech, kde je často podmínkou zařazení do soutěže právě premiéra v kinech. Rozhovor s autorkou 8. 2. 2018.

žitý krok, poněvadž tou dobou zanikají *Výroční zprávy o české kinematografii ministerstva kultury* i *Filmové ročenky* Národního filmového archivu, což do značné míry narušuje kontinuitu souhrnných informací o českém filmu, existující už od 30. let 20. století. Navíc, jedním z hlavních kritérií SFK pro udělení podpory dokumentárnímu filmu je jeho kinematografický potenciál, tedy primární určení pro kina.[9)]

Zdá se, že stojíme na začátku nové éry, která přeje dokumentárnímu filmu v kinech, a to díky relativně stabilnímu a historicky unikátnímu institucionálnímu zázemí, které není řízeno výhradně státem, ale také samotnými filmaři i lidmi přicházejícími z jiného než státního sektoru. Cílem této studie bude zhodnotit současnou situaci na poli produkce dokumentárních filmů určených pro kinodistribuci z hlediska samotných producentů. Nabízí se několik klíčových otázek spjatých se současnou pozicí producentů českého dokumentárního filmu: a) jakou roli hraje nynější poměrně stabilní institucionální zázemí v produkčních strategiích; b) jakou úlohu plní největší koproducent dokumentárních filmů Česká televize; c) zda se zvyšuje zájem producentů uvádět své dokumentární filmy v kinech. Klíčovou otázkou pak je, zda se stabilizace kulturních subvencí pro českou kinematografii (osamostatnění SFK a výše každoroční podpory kolem 300 milionů korun) významně podepisuje na zvýšení počtu dokončených dokumentárních filmů a jejich následných kinopremiér a jestli producenti mění své strategie v přímé závislosti na vývoji jejich žádostí o podporu u SFK či jiných institucí.

Tento text vychází z mé diplomové práce *Produkční strategie dokumentárního filmu v Česku v letech 2012–2016*, jež byla obhájena v září 2018 na Masarykově univerzitě v Brně.[10)] Vzhledem k nesčetným teoretickým úvahám o podstatě dokumentárního filmu a také vzhledem k současnému trendu mazání hranic mezi fikční a dokumentární tvorbou se pro účely této práce budeme muset spokojit s tou nejjednodušší (byť stále problematickou) definicí, že dokumentární film vychází z reality/žitého světa skutečných lidí, která/ý může a nemusí být různou měrou ovlivňován/a režisérem-dokumentaristou. Rozhodujícím (i když možná poněkud alibistickým) faktorem, zda daný film je, či není vnímán jako dokumentární pro účely této studie, je to, jak sám produkční subjekt své dílo vnímá a zda jej vědomě za dokumentární označí.[11)]

Zkoumaný vzorek tvořilo 41 produkčních subjektů a 89 dokumentárních filmů, které byly uvedeny v českých kinech. Rok 2012 je zvolen jako počáteční kvůli restrukturalizaci Státního fondu kinematografie a rok 2016 jako konečný z důvodu nutného časového odstupu (práce vznikala v letech 2017–2018). Ke zkoumání českého dokumentárního prostředí, jež poslouží jako odrazový můstek pro identifikaci jednotlivých produkčních strategií zaměřených na konkrétní dokumentární filmy, využívám metodu produkční analýzy. Inspiruji se zejména formativní prací Johna T. Caldwella *Production Culture* (2008), založenou na zúčastněném pozorování při realizaci natáčení, polostrukturovaných rozhovorech s členy filmového štábu, rozboru přidružených paratextů a ekonomicko-průmyslové

9) *Výroční zpráva 2014* (2015). Praha: Státní fond kinematografie, s. 25. Dostupné online: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/informace/Vyrocni_zprava_SFK_2014_v1.0.pdf>, [cit. 10. 5. 2019].

10) Jitka Lanšperková, *Produkční strategie dokumentárního filmu v Česku v letech 2012–2016*. Magisterská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita 2018.

11) Viz tamtéž.

analýze.[12] Průzkum českého producentského prostředí zaměřeného na dokumentární film bude konkrétně stát na třech pilířích — ekonomicko-průmyslové analýze, zkoumající především způsoby financování na základě veřejně dostupných zdrojů (např. výsledky rozhodování o grantových výzvách) a pramenů pocházejících z interní komunikace mezi jednotlivými subjekty podílejícími se na vzniku dokumentárního filmu (typicky rozpočty a harmonogramy); analýze přidružených textů všech tří kategorií, které Caldwell nabízí,[13] s přihlédnutím k rizikům, jež s sebou studium těchto dokumentů nese (zaujatost, snaha propagovat sebe sama apod.); a polostrukturovaných rozhovorech s aktéry filmového průmyslu, typicky s producenty, dokumentaristy a zástupci institucí podporujících vznik dokumentárních filmů v ČR. Zúčastněné pozorování součástí analýzy nebude, jelikož předmětem výzkumu není důkladné poznání vnitřních mechanismů fungování produkční kultury jako takové, nýbrž užší poznání a pochopení producentských strategií a faktorů, které producentské uvažování ovlivňují. Avšak vzhledem k tomu, že jsem v době svého studia absolvovala několikaměsíční stáž garantovanou projektem FIND,[14] jejímž hlavním výstupem byla detailní výzkumná zpráva založená právě na metodě zúčastněného pozorování, budu se ve svém výzkumu také opírat o zjištění z této zprávy vyplývající.

Produkční subjekty byly pro účely diplomové práce i tohoto textu rozděleny do několika skupin na základě následujících čtyř faktorů:

1) **Počet vyprodukovaných dokumentárních filmů uvedených v kinech v letech 2012 až 2016**. Firmy, které vyprodukovaly dva a více dokumentárních filmů v kinech, jsou označovány číslem 2, ostatní pak nesou označení 1.
2) **Typ produkce vzhledem ke skladbě portfolia**, zda subjekt produkuje výhradně dokumentární filmy (typ A), nebo produkuje i jiná díla jako hrané filmy, seriály, videoklipy apod. (typ B).
3) **Rok založení firmy.** Zde je důležité, jestli produkční subjekt vznikl před rokem 2010 (včetně) či později. Dochází tak k rozdělení na produkční firmy s dlouholetou tradicí (označené symbolem +) a na ty mladé a často progresivnější (označené symbolem –).
4) **Návštěvnost v kinech**. Vyskytne-li se v textu označení produkčního subjektu symbolem *, pak se jedná o produkci, jejíž film či filmy zaznamenaly ve sledovaném období nadprůměrnou návštěvnost, tedy více než 5 500 diváků.

Výsledky svého výzkumu rozčleňuji do čtyř kapitol: a) stav dokumentárního filmu po roce 2000; b) výsledky analýzy statistik SFK; c) pozice producentů mezi institucemi; d) vztah producentů dokumentárních filmů k divákům.

---

12) John Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008.

13) a) „fully embedded deep texts", tedy interní a veřejnosti zcela nepřístupné texty, rituály a skutečnosti (zápisy ze schůzek, emailová komunikace mezi jednotlivými členy tvůrčího týmu apod.); b) „semi embedded texts", tedy poloveřejné texty sloužící k interní komunikaci mezi firmami či organizacemi (formuláře, grantové žádosti, rozpočty aj.); c) „publicly disclosed", tedy texty určené veřejnosti (tiskové zprávy, prohlášení, publikované rozhovory, samotné filmy apod.) viz tamtéž, s. 123–125.

14) Film INDustry Internship Project nabízel v letech 2012–2014 jedinečné příležitosti propojení teorie s praxí prostřednictvím studentských stáží nejen v českých produkčních společnostech a dalších institucích podporujících kinematografii. Jednalo se o unikátní podporu konkurenceschopnosti absolventů filmových studií a zároveň zpřístupnění nového druhu zpětné vazby pro praktikující profesionály. Srov. dostupné online: <http://www.projectfind.cz/?q=o-projektu>, [cit. 12. 5. 2019].

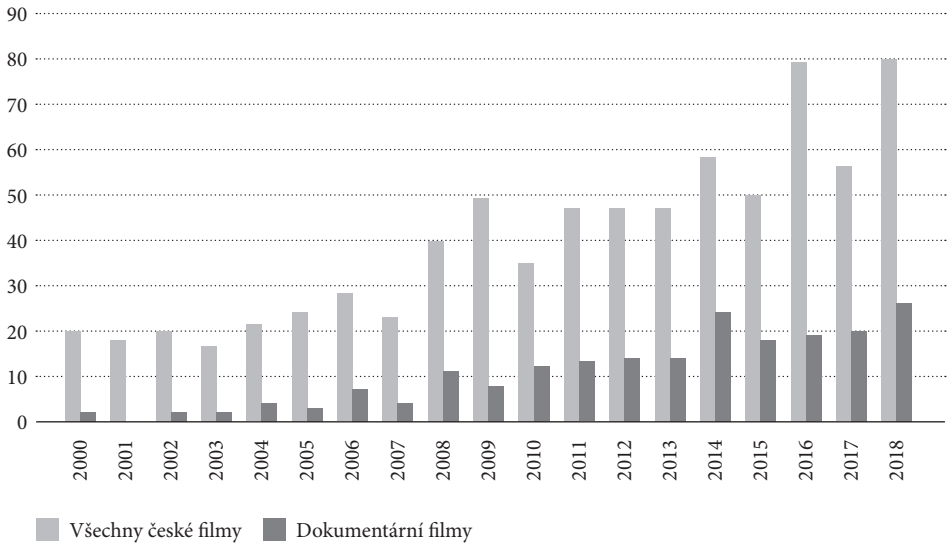
Český dokumentární film po roce 2000 v číslech

Od začátku roku 2000 do konce roku 2018 bylo do českých kin uvedeno celkem 758 českých filmů, z čehož více než čtvrtina (202) byly filmy dokumentární. Vývoj uvádění českých filmů v českých kinech ilustruje Graf 1.

Jak je vidět, poměr počtu premiér dokumentárních filmů k těm hraným není nijak výrazný až do roku 2010, kdy dokumenty poprvé tvoří více než třetinu všech českých premiér (skokový nárůst lze sledovat i v letech 2006 a 2008). Další větší nárůst najdeme v roce 2014, kdy z 58 premiér je 41 % (tedy 24) premiér filmů dokumentárních. Takový výkyv zapříčinily celkem tři nové skutečnosti: jednak společný projekt MFDF Ji.hlava a produkční společnosti Verbascum „Česká radost v českých kinech", který do kin přivedl o pět dokumentárních filmů více, než nabízela klasická distribuce, dále zvýšená alokace prostředků SFK na podporu distribuce kinematografického díla a v posledku dokončení a distribuce Fondem podpořených filmů v roce 2012.

Rok 2014 tak může být označen jako „první sklizeň" Státního fondu kinematografie. V tomto roce rozdělil SFK[15] celkem 1 573 034 korun[16] mezi šest filmů na podporu jejich distribuce (Trabantem až na konec světa, Olga, Magický hlas rebelky, Gott-

Vývoj počtu premiér českých filmů v kinech v letech 2000 až 2018



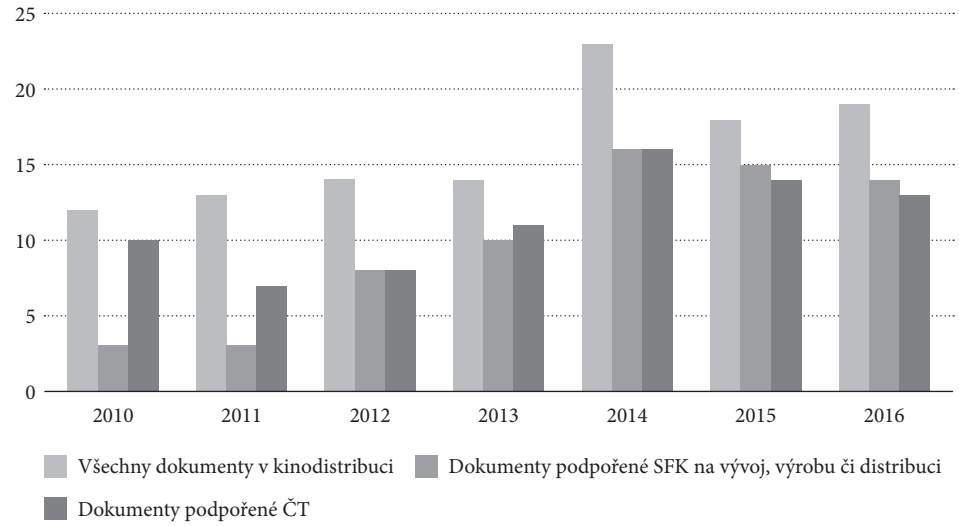
Graf 1 — Zdroj: Statistiky Unie filmových distributorů

15) Zdrojem veškerých částek a počtů filmů uvedených v této kapitole jsou výroční zprávy Státního fondu kinematografie, není-li uvedeno jinak.

16) SFK tento rok udělil na podporu distribuce českých filmů celkem 6 467 084 korun, z čehož 24,3 % putovalo k filmům dokumentárním. Výzva není rozdělena podle typu filmu, jako tomu je například u výzvy na výrobu či vývoj.

land,[17] Století Miroslava zikmunda a Plán[18]). Pro srovnání, v roce 2013 byla tato podpora udělena třem dokumentárním filmům (DK, Hoteliér, Zuzana Michnová — jsem slavná tak akorát) ve výši 440 000 korun a celková alokace v tomto okruhu byla téměř třikrát menší než v roce 2014.[19] Do kin byly také uvedeny snímky, které obdržely navýšenou podporu výroby[20] v roce 2013 (Návrat Agnieszky H., Eugéniové, Sametoví teroristé a Gottland), a další čtyři filmy, které obdržely podporu na výrobu od SFK v roce 2013 (Olga, Magický hlas rebelky, Století Miroslava Zikmunda a Felvidék. Horná zem). Projekt Česká radost v českých kinech byl podpořen částkou 650 000 korun z výzvy pro podporu distribučních projektů, aby uvedl do kin filmy, jež soutěžily o titul nejlepší český dokumentární film uplynulého roku v sekci Česká radost na MFDF Ji.hlava (Pirátské sítě, K oblakům vzhlížíme, Adopce: konkurz na rodiče, Jáma, Lovu zdar!). Zajímavé je, že se této výzvy účastnily převážně produkční subjekty, nikoli distributoři, což může být známkou toho, že druzí jmenovaní považovali distribuci dokumentárních filmů za rizikovou, ne-li ztrátovou. Rada SFK také konstatovala, že produkční

Podíl dokumentárních filmů podpořených SFK v kinodistribuci



Graf 2 — Zdroj: Výroční zprávy Státního fondu kinematografie z let 2010–2016

17) Film Gottland pětice režisérů z FAMU nebyl z vůle producentů zařazen do oficiální distribuce, protože nutprodukce jako jedna z prvních produkčních společností využila způsobů alternativní distribuce, kdy se film nedostane do kin, ale bude promítán na různých místech, která nejsou původně určena k projekcím. Nicméně premiéra filmu v letním kině na Nákladovém nádraží Žižkov v Praze byla i tak nahlášena Unii filmových distributorů, která tak film zařadila do souhrnu filmových premiér za daný rok.

18) Plán je jediným filmem, který SFK v minulosti nepodpořil v žádné z výzev.

19) SFK tento rok udělil na podporu distribuce českých filmů celkem 2 880 000 korun, z čehož 15,3 % putovalo k filmům dokumentárním.

20) Jedná se o dorovnání jednokorunových dotací z roku 2012.

subjekty nemají dostatek zkušeností s distribučními strategiemi a že jejich žádosti často postrádaly detailně zpracované rozpočty a strategie.[21)]

Podíl dokumentárních filmů podpořených SFK v kinodistribuci v letech 2010–2016 ilustruje Graf 2.

Je nezpochybnitelné, že SFK je vedle České televize nenahraditelným a cenným pilířem české (nejen) dokumentární kinematografie. Díky jeho existenci (zde bereme v úvahu především období od roku 2012) se každoročně zvyšuje počet filmů uváděných v českých kinech a zejména pak podíl dokumentárních filmů, který se od roku 2010 pohybuje s mírnými výkyvy kolem 30 %. SFK ve sledovaných letech podpořil o dva dokumentární filmy více než Česká televize. Bez podpory SFK, ČT nebo HBO Europe se do kinodistribuce dostalo devět snímků.[22)]

Samozřejmě musíme brát v úvahu i fakt, že díky digitalizaci je v posledním desetiletí mnohonásobně snazší filmy vyrábět a promítat je v kinech, než tomu bylo kdykoliv v historii. Tato skutečnost se také podepisuje na raketovém růstu z 20 českých premiér v roce 2000 na 79 českých premiér v roce 2016. Jinými slovy, lze konstatovat, že česká kinematografie po třiceti letech konečně stojí na prahu tolik vytoužené doby nezávislé tvorby s relativně dostatečným finančním zázemím, které poskytuje nový Státní fond kinematografie.

Státní fond kinematografie a jeho výzvy

Státní fond kinematografie vznikl v roce 2012 z tehdejšího Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie České republiky, čímž získali producenti dokumentárních filmů nejstabilnější podmínky od zániku Krátkého filmu. Až na jednu výjimku (zástupce skupiny producentů ze skupiny 2A–*) se oslovení producenti shodli, že bez podpory SFK si již nedovedou svoji práci představit. Konkrétních možností podpory existuje několik: producenti o ni mohou žádat ve výzvě na vývoj dokumentárního filmu, výzvě na výrobu dokumentárního filmu a ve výzvě na distribuci dokumentárního filmu. Pro ilustraci v Grafu 3 uvádím počet filmů podpořených SFK v jednotlivých výzvách v letech 2012–2016.

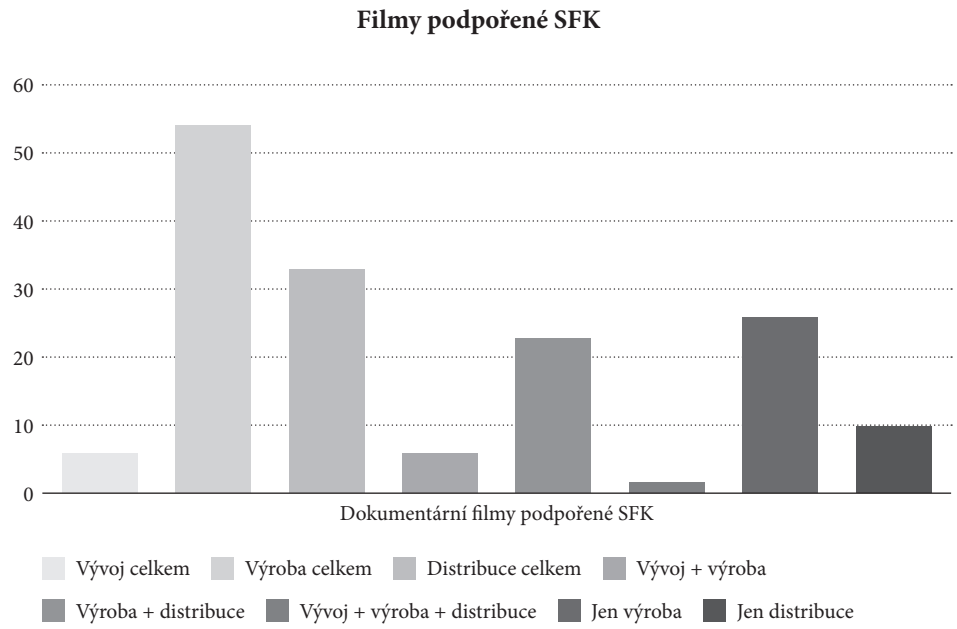
Výzva na vývoj dokumentárního filmu

Výzva na vývoj dokumentárního filmu je tou nejméně využívanou ve sledovaném období — využilo ji jen šest snímků,[23)] z čehož pouze dva (Gottland a Normální autistický film) zužitkovaly všechny tři okruhy určené dokumentárnímu filmu. Hlavním důvodem je fakt, že vývoj dokumentárního filmu nelze specifikovat tak, jako je tomu u hraného díla,

21) *Výroční zpráva 2014* (2015). Praha: Státní fond kinematografie, s. 25. Dostupné online: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/informace/Vyrocni_zprava_SFK_2014_v1.0.pdf>, [cit. 13. 5. 2019].

22) Tajemství podzemní továrny v Chebu, Tomorrow Will Be Better, 5 pravidel, Bohumil Hrabal „Takže se stalo, že…“, Lovu zdar!, Mánes na vodě, Akcept, Finále, Všichni mají pravdu? Karel Floss a ti druzí.

23) Dva nula, Filmová lázeň, Gottland, Normální autistický film, Pirátské sítě a Ztracen 45.



Graf 3 — Zdroj: Autorka na základě údajů ze SFK

kde vzniká přesný scénář, storyboardy, kamerové zkoušky, casting atp. U filmu dokumentárního do této fáze spadají v závislosti na tématu nejčastěji rešerše, výzkum v archivech, hledání hlavních protagonistů, cestování po lokacích, tvorba námětu, režisérské explikace, četné diskuze v tvůrčím trojúhelníku režisér–producent–dramaturg, účasti na různých workshopech typu dok.incubator a další. Pokud vzniká samotný scénář uzpůsobený konkrétnímu dokumentárnímu filmu, pak přichází až v další fázi výroby.

Pro producenty ze skupiny 2A je charakteristické, že do fáze vývoje zařazují také získávání dostatečných financí pro realizaci. Jiní, především ze skupiny 1A, ale začínají natáčet už ve chvíli, kdy není zcela jasné, zda se film podaří zafinancovat, a to proto, že často mohou získat další koproducenty až po předložení prvních natočených obrazů. Nejčastěji (celkem u šesti respondentů) se však v rozhovorech objevovala formulace, že vývoj je fáze, která má zajistit, aby dokumentární film opravdu vznikl, a tudíž jej nelze podcenit.

U oslovených producentů lze vysledovat jisté protichůdné úvahy o tom, zda dokumentární film vývoj potřebuje, či nikoli. Zatímco jeden zástupce skupiny 2B+ tvrdí, že dokumentární film podle knižní předlohy podporu ve fázi vývoje nevyžaduje, jelikož námět je již daný knihou samotnou. Při detailnějším pohledu na všechna díla uvedená v kinech ovšem najdeme minimálně jedno, Gottland, které podporu na vývoj získalo a k ní přidalo ještě oba zbývající okruhy. O producentech tohoto typu by se navíc dalo předpokládat, že díky zkušenostem s hranými filmy jsou si vědomi důležitosti fáze vývoje.

Specifická je vývojová fáze taktéž u filmů časosběrných, kde je podle producentů možné tuto fázi minimalizovat na případné rešerše a začít rovnou točit, a tudíž přejít rovnou do fáze výroby a eventuálně podat žádost na SFK v této oblasti. Vývoj tématu totiž ukáže až samotný čas a události, které s sebou přinese.

U producenta typu 2A+ se také objevil názor, že udělat efektivní vývoj dokumentárního filmu není vůbec nic jednoduchého a málokdo to v Česku umí (podle producentů 2A+ i 2A−* v tomto vyniká dokumentarista Miroslav Janek).[24] Za jednu z příčin byla označena také FAMU, která podle zástupce skupiny 2A+ „úplně neumí přemýšlet a naslouchat tomu, jak by bylo nejlepší dané téma zachytit a co se k němu nejlépe hodí".[25]

Velkou roli také hraje vztah producenta s režisérem-dokumentaristou, který vyžaduje oboustrannou důvěru. Je totiž rozdíl mezi napsáním pracovního námětu pro zachycení umělecké vize a námětu, jenž musí přesvědčit případné podporovatele vznikajícího dokumentu, aby jej podpořili. Podle některých producentů (zástupců skupin 2B, 2A i 1A) je tedy velmi důležité, aby tyto dva vrcholy pomyslného tvůrčího trojúhelníku uměly najít společnou řeč a vzájemně si důvěřovaly. Svůj podíl na tom má i schopnost režiséra-dokumentaristy pracovat s dramaturgickými poznámkami, což podle rozhovorů není nic automatického. Neznamená to slepé přijímání či odmítání udílených dramaturgických rad, ale naopak dovednost rozlišit, co je pro film opravdu vhodné a co ne. Dobrý producent na toto dokáže režiséra připravit a v jeho rozhodnutích ho podporovat.

Výzva na výrobu dokumentárního filmu

SFK spolufinancoval ve sledovaném období celkem 54 filmů (61 % všech filmů uvedených v kinech) v oblasti výroby, přičemž na šesti z nich se Fond finančně podílel už ve stadiu vývoje. Jedná se o zásadní okruh, bez něhož by zřejmě nevznikla ani polovina filmů, jež byly promítány v kinech.

Filmy, které nebyly podpořeny Fondem v oblasti výroby, jsou především filmy televizní, které „přerostly" do tvaru vhodného pro kina, případně se jedná o filmy studentské (např. Všichni mají pravdu? Karel Floss a ti druzí nebo Ocelové slzy), o jejichž uvedení do kin se významně zasadil MFDF Ji.hlava. Další skupinou Fondem nepodpořených dokumentů jsou pak díla tzv. nezávislá, tedy vzniklá bez podpory SFK i České televize: v tomto případě jde o filmy 5 pravidel, Akcept, Bohumil Hrabal: „Takže se stalo, že…", Mánes na vodě, Tajemství podzemní továrny v Chebu a Tomorrow Will Be Better.

Je to právě tato výzva, která je stěžejní pro vznik všech dokumentárních filmů, především pak pro speciální typ dokumentu časosběrného. Podle většiny dotazovaných producentů, kteří již časosběrný film dokončili, je vítána jakákoli pomoc ze strany SFK či MK ČR, jež otevírá další možnosti pro spolupráci s některou z televizních stanic. Oproti jiným typům dokumentárních filmů, které jsou například omezeny určitým časem, místem či událostí, časosběrnému dokumentu stačí i drobnější podpora v delších časových intervalech, protože za pár dalších měsíců či let se situace může vyvinout jiným směrem a dílo může (ale i nemusí) získat na atraktivnosti pro své podporovatele. Jinými slovy, u časosběrného filmu je časový úsek pro zajišťování financování mnohem širší a delší než u jiných typů dokumentů.

24) Mimo jiné režisér jednoho z nejúspěšnějších dokumentárních snímků daného období — Normálního autistického filmu.

25) Rozhovor 2A+ s autorkou dne 18. dubna 2018.

Výzva na distribuci českých filmů a podporu distribučních projektů

Výsledky této výzvy se mohou zdát překvapivé. Celkem obdrželo dotaci SFK v oblasti distribuce 33 snímků, avšak jen něco málo přes dvě třetiny tvoří filmy podpořené už v oblasti výroby, resp. vývoje. Fond se tak zaměřil i na filmy, které o dotaci buď nežádaly, nebo na ni nedosáhly. V tomto případě se jedná o díla, jež vznikla původně jako televizní a potenciál pro kina projevila až v pozdější fázi výroby, nebo o díla studentská, jejichž autoři/producenti se rozhodli film do kin dotlačit za každou cenu.

Vznik tohoto dotačního okruhu bezesporu posílil distribuci dokumentárních filmů. Účelem této výzvy ale bylo podpořit především distributory, kteří se často obávali dokumentární filmy nakupovat kvůli velmi špatně odhadnutelným tržbám a návštěvnosti.[26] Nicméně těmi, kdo se o tuto podporu začali ucházet jako první (k překvapení samotného SFK),[27] byli sami producenti. Mezi nimi totiž ve sledovaném období panovalo přesvědčení, že jejich filmy nikdo nechce a nedokáže se jim věnovat tak, jak by bylo třeba. Důsledkem potom bylo, že se některé produkční subjekty začaly věnovat tzv. přímé distribuci[28] a v radikálnějších případech se začaly vertikálně integrovat, tedy vytvářet si vlastní promítací prostory, aby získaly nové možnosti pro uvádění vlastních dokumentárních filmů — konkrétně se to týká snímků, které podle všech subjektů využívajících této praktiky potřebují individuální proaktivní přístup (např. speciální marketingovou kampaň či vybudování speciálního prostoru projekce), jejž běžná distribuční firma není schopna. Nejvýraznějšími projekty tohoto typu jsou společnost Mimesis Jana Macoly, která si na podzim roku 2015 otevřela vlastní kino v centru Prahy (Kino Pilotů), a společnost nutprodukce, která taktéž v roce 2015 vybudovala vlastní promítací prostor v Praze-Holešovicích (Krutónpolis), kde uváděla jak filmy ze své produkce, tak i tituly hrané či animované. Čeští producenti tak poměrně rychle a pružně následovali dění v zahraničí, kde je přímá distribuce doporučována nezávislým producentům jako nejefektivnější možnost, byť velmi ekonomicky i logisticky náročná — internet překypuje různými příručkami, jak přímou distribucí na svém filmu vydělat.[29] Přímá distribuce je taktéž podporována různými tuzemskými institucemi, které pořádají workshopy o distribuci filmů přímo pro producenty, například seminář „Jak prodat film" organizovaný časopisem *Cinepur*, workshopy v rámci programu East Doc Platform či úžeji zaměřená Konference Fascinace věnovaná distribuci experimentálního filmu, kterou pořádá MFDF Ji.hlava.

Přímá distribuce však není u českých producentů úplnou novinkou. Mezi průkopníky této strategie lze řadit Pavla Štingla, který po roce 2000 svoje filmy sám distribuoval na DVD přes svou firmu K2. Podobně i Richard Němec vedle své produkční společnosti Ver-

26) *Výroční zpráva 2014* (2015). Praha: Státní fond kinematografie, s. 25. Dostupné online: <http://fondkinematografie.cz/assets/media/files/informace/Vyrocni_zprava_SFK_2014_v1.0.pdf>, [cit. 13. 5. 2019].

27) Tamtéž.

28) V anglickém jazyce je užíván termín *self-distrubution*. Viz Susan Margolin, Jon Reiss, *Indepedent Documentary Distribution in Turbulent Times*. Dostupné online: <https://www.documentary.org/feature/independent-documentary-distribution-turbulent-times>, [cit. 13. 5. 2019].

29) Srov. dostupné online: <http://www.indiewire.com/2016/09/how-to-self-distribute-documentary-age-of-champions-christopher-rufo-keith-ochwat-1201721813/> nebo <https://www.moviemaker.com/archives/mm_guide_2018/self-distribution-mm-guide-2018/>, [cit. 13. 5. 2019].

bascum založil v roce 2009 svoji vlastní distribuční firmu Verbascum Imago, určenou především k distribuci dokumentárních filmů.

V distribučních výzvách se zpočátku objevují jména zavedených distributorů jako Aerofilms, Artcam, Asociace českých filmových klubů, Bontonfilm (ten jako jediný výrazněji až v roce 2016) či Cinemart spíše ojediněle. Teprve až dva roky po zavedení této výzvy se jí distributoři začínají výrazněji účastnit, a to i v oblasti hraného filmu. Tento jev lze vysvětlit tím, že distributoři zkrátka nebyli zvyklí na tento typ příjmu a chvíli trvalo, než se na takovou strukturální změnu dokázali adaptovat a o podporu na distribuci zažádat. Lze také říct, že se ve výzvách objevuje méně hraných filmů, než by se vzhledem k poměrům dokumentárních a hraných filmů v kinech dalo očekávat. V čem však dokumentární film exceluje, jsou výzvy pro podporu distribučních projektů, kde většinu žadatelů tvoří instituce věnující se primárně dokumentům jako IDF, Doc.Air (dnešní DAFilms), Jihlavský spolek amatérských filmařů (dnešní DOC.DREAM) nebo Člověk v tísni (Jeden svět). Teprve až za nimi jsou početné projekty zaměřené na krátký film nebo tematické soubory několika snímků. Projektové výzvy se také mimo jiné účastní i filmové festivaly jako Jeden svět či MFDF Ji.hlava s projektem Česká radost v českých kinech.

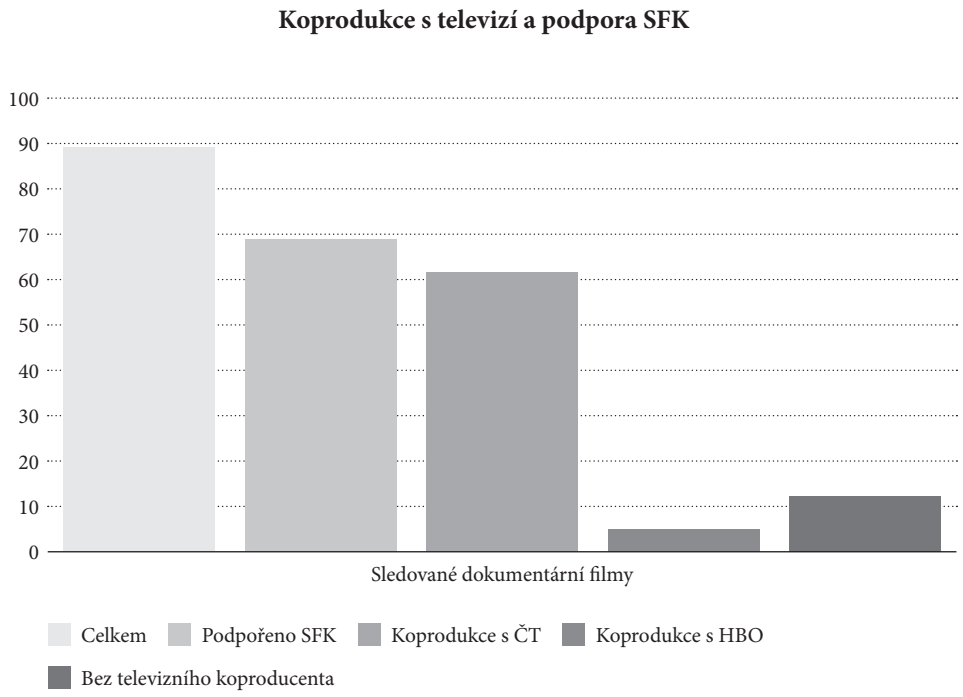
Televize vs. Státní fond kinematografie

Jak již bylo řečeno, Česká televize už od 90. let platí za největšího koproducenta českých dokumentárních filmů. Přesto není vztah producentů ke koprodukcím s ČT bezvýhradně pozitivní. Graf 4 ilustruje počty dokumentárních filmů podpořených ČT, HBO Europe a SFK v letech 2012–2016.

Je patrné, že SFK a ČT společně podpořily zhruba dvě třetiny všech dokumentárních filmů, které v daném období vznikly. Na čtrnácti filmech (16 %) se podílela pouze ČT a na jedenácti filmech (12 %) pouze SFK. HBO Europe jako druhá televizní stanice, která v Česku aktivně podporuje dokumentární film, se podílela na pěti filmech (5,5 %), z nichž všechny zároveň získaly dotaci z některého dotačního okruhu SFK. Role SFK a ČT jsou však poněkud odlišné — momentálně nastavené tak, aby se spíše vzájemně doplňovaly.

Z rozhovorů s producenty až na výjimky vyplývalo, že podpora ze strany SFK a ČT je pro vznik dokumentárního filmu stěžejní. Nejčastěji pak úspěch u Státního fondu kinematografie usnadňuje vyjednávání o spolupráci s ČT, potažmo s HBO Europe. Z tvrzení většiny respondentů ze skupiny A vyplývá, že pokud ČT váhá, zda do projektu vstoupí, respektive zda vznikne „jen" televizní film, nebo i film pro kina, tak vyčkává, jestli bude předkládaný projekt úspěšný nejdříve u SFK. Podle Přemysla Martinka a Terezy Czesany Dvořákové (oba bývalí členové Rady SFK, Czesany Dvořáková v letech 2013–2015, Martinek v letech 2015–2018) si je Fond své úlohy gatekeepera vědom. SFK se nicméně snaží vést s ČT diskuzi a najít v tomto společnou řeč tak, aby se případné riziko nedokončení či nedofinancování Fondem podpořeného projektu podařilo minimalizovat.[30] Martinek však dodává, že situace se stále vyvíjí a posouvá kupředu. Kvůli naprosto odliš-

30) Jindřich Keil, My vám dáme, až vám dá Fond. Dostupné online: <http://www.dokrevue.cz/festivalovy-blog/rocnik-2015?page=2>, [cit. 15. 5. 2019].



Graf 4 — Zdroj: Statistiky SFK, Česká televize, Filmový přehled

ným strukturám obou institucí bude ovšem potřeba na vzájemné spolupráci ještě dlouho pracovat.[31)]

Ve stejném rozhovoru Martinek rovněž obhajuje pozici ČT jako hlavního producenta dokumentárních filmů, přičemž zdůrazňuje, že tato televizní stanice uskutečňuje především svoji úlohu veřejnoprávního média. Tím pádem se soustředí výhradně na své diváky a zcela logicky neklade důraz na filmy s univerzální sdělností a ambicemi uspět v zahraničí — ČT totiž neplní a ani nemůže plnit funkci distributora.[32)]

Producenti ze skupiny 2A také zdůrazňovali, že Česká televize o podpoře rozhoduje v porovnání s Fondem pomaleji a z hlediska termínů méně předvídatelně. Zatímco u Fondu jsou termíny rozhodnutí předem dány, vyjednávání s ČT může podle respondentů trvat i rok a půl.

Koprodukce s ČT se neomezuje pouze na finanční vklad, častěji nabízí i jiné aspekty spolupráce s producenty. Podle některých respondentů ze skupin A i B je velkou devízou této instituce fakt, že je ochotná v rámci svého koproducentského vkladu poskytnout archivní materiály bez úplaty — pro mnohé se jedná o nepostradatelnou součást spolupráce s ČT. Druhým důležitým aspektem je tzv. věcné plnění, kdy ČT filmařům poskytne například natáčecí techniku či střižnu. Nicméně ne vždy se jedná o techniku, kterou daná

31) Martin Svoboda, Šest let podpory nejen dokumentárního filmu. Dostupné online: <http://www.dokrevue.cz/clanky/sest-let-podpory-nejen-dokumentarniho-filmu>, [cit. 15. 5. 2019].
32) Tamtéž.

díla potřebují, a producenti tak využijí vlastní zdroje. Věcné plnění potom samozřejmě může nabývat mnoha podob, od bezúplatného zapůjčení televizních archivů přes barterové plnění až po zajištění PR daného filmu a podobně.

Často se ve výpovědích oslovených producentů objevovalo i konstatování, že Česká televize do koprodukovaných snímků příliš nezasahuje a víceméně nechává tvůrcům volnou ruku (to samozřejmě neplatí v případě výsledné stopáže, která je ve většině případů přesně daná, pokud má být film odvysílán na některém z programů ČT).

ČT vs. HBO Europe

Vzhledem k počtům koprodukovaných filmů oběma stranami je jasné, že HBO Europe je vnímáno jako exkluzivní partner, s nímž do jednání nevstupuje každý. V počátcích pobočky HBO pro střední Evropu[33] se tato televizní stanice profilovala spíše jako majoritní producent a vlastník vysílacích práv,[34] ke koprodukcím se otevírá až o něco později. Průkopníkem ve spolupráci s touto kabelovou televizí byla společnost nutprodukce s filmy Velká noc, Jáma a FC Roma, na niž pak navázaly endorfilm, Cinema Arsenal a Evolution Films. Několik dalších firem ze skupin 2B– a 2A–* by s HBO Europe rádo spolupracovalo, přičemž významnou roli pro ně hrají osobní vztahy a snaha HBO Europe podílet se na výsledném díle dramaturgicky a producentsky výrazněji, než má ve zvyku ČT.

Určitá vyhraněnost vůči HBO jistě pramení už z podstaty samotné televize. Jedná se o nadnárodní společnost, která má po celém světě několik poboček a současně se zaměřuje i na lokální tvorbu. Tím se pro mnohé producenty otevírají možnosti, jak dostat film do zahraničí (v případě HBO Europe se pak jedná především o Slovensko, Polsko, Maďarsko, Bulharsko, Rumunsko, Moldavsko a země bývalé Jugoslávie). Je však potřeba podotknout, že zahraniční ambice nemá ani polovina sledovaných produkčních společností (mezinárodní koprodukce se jim až na výjimky, jako je skupina 2A–*, jeví jako účelová a nepřirozená, shodují se však na tom, že záleží především na tématu daného filmu).

Produkční společnosti v současné době vnímají HBO Europe jako poněkud větší autoritu než ČT, což se projevuje i v nastavení dané spolupráce. HBO Europe je často respektovaným partnerem, kterého dle slov producentů, již s HBO Europe spolupracovali, není radno znepokojovat či mu udávat záminku k názorovým sporům. Pro producenty se jedná o kvalitního a především prestižního partnera, který může výslednému filmu zaručit jiný druh diváka a individuálnější přístup vzhledem k poměru koprodukovaných filmů ČT a HBO Europe. V nastavení spolupráce je podle producentů se zkušeností s HBO Europe klíčové ujasnit si role tak, aby byl hlas HBO Europe při strategických rozhodnutích blízký rovnocennosti. Přístup producentů k HBO Europe lze na základě získaných odpovědí hodnotit jako velmi taktický a obezřetný, zejména v porovnání s přístupem k ČT, která se na pomyslném žebříčku prestiže nachází níže.

V čem je však ČT výjimečná, je podpora studentských filmů, především filmů studentů FAMU. Všechny tvůrčí producentské skupiny zaměřené na dokumentární tvorbu a pu-

33) Původní název pobočky zněl HBO Central Europe, v roce 2012 došlo k přejmenování na HBO Europe.

34) Hana Třeštíková, *Producent českého časosběrného dokumentárního filmu*. Magisterská diplomová práce. Praha: FAMU 2010.

blicistiku pod vedením kreativních producentů Petra Kubici, Dušana Mulíčka, Aleny Müllerové, Lenky Polákové a Martiny Šantavé dávají prostor i těmto snímkům. Mezi producenty se nejvíce mluvilo o dvojici Kubica–Müllerová, která během svého působení aktivně vybírala[35] studentské filmy nejen z FAMU (ale nejčastěji z ní) a po důkladném rozpracování je nabízela na programových radách. Studenti tak získávali nejen možnost většího zázemí (zapůjčení natáčecí techniky, prostor, střižny a zejména již zmiňované filmové archivy), ale především další rádce a partnery na cestě za svými často debutantskými počiny.

Producent mezi institucemi

Až na jednoho producenta (2A–*), který si dokáže představit produkci dokumentárního filmu bez přispění SFK, se všichni ostatní přikláněli k tomu, že bez podpory SFK je prakticky nemožné udělat dokument s potenciálem pro kina. Sama televize na to podle dotázaných nestačí: přestože se dokumentární tvorba mimo ČT často označuje za nezávislou, ukazuje se, že je tomu úplně jinak. Čeští producenti jsou závislí na podpoře ze SFK, s čímž souvisí i nutnost udržet vlastní firmu v přívětivé rovině životaschopnosti. Všichni producenti potvrdili, že se sami neživí výhradně produkcí dokumentárních filmů, ale zároveň pracují i na jiných projektech, které nemusí bezpodmínečně souviset s audiovizuální tvorbou — například jsou členy různých komisí, pracují jako radní, vyvíjejí projekty v rámci vzdělávání či filmové distribuce nebo typicky pracují na několika projektech najednou (někdy se jedná i o pět projektů v různých fázích s různými přestávkami). Někteří producenti (1A– i 2A) však dodávali, že situace u režisérů může být v tomto jiná, a ne tak okleštěná. Dobří a spolehliví režiséři se podle producentů mohou živit pouze tvorbou dokumentárních filmů, což však vyžaduje jistou dávku sebeovládání a umírněnosti.

Vztah k divákům

Otázka, kdo je divákem či konzumentem výsledného díla, nenechává žádného z tvůrců chladným, a producenti dokumentárních filmů nejsou výjimkou. Téměř všichni oslovení zástupci však přiznávají, že je pro ně spíše než divák samotný podstatnější sdělení jejich filmu a také zda mu divák dokáže porozumět. O to důležitější je pro ně potom správně zvolená metoda zpracování daného tématu.

Produkční subjekty (ze skupiny A o něco důrazněji) jsou nastaveny tak, aby vyprodukovaly co nejlepší výsledný tvar, aby jejich film fungoval sám o sobě a dokázal sdělení předat těm, co se na něj přijdou podívat. Klíč k diváckému ohlasu, ať už v jakémkoli měřítku, tak podle většiny oslovených napříč všemi skupinami producentů spočívá právě v kvalitě výsledného filmu a kvalitě zpracování daného tématu. Cílem tak přestává být nalákat diváky do kin, nýbrž předat všem příchozím nějaké sdělení.

35) Působení Petra Kubici v České televizi skončilo na jaře 2019, proto minulý čas.

V případě, že producenti pracují na autorském dokumentu, tedy pokud je většina tvůrčích rozhodnutí s důvěrou přenechána režisérovi, pak pro ně přichází divák v úvahu až v době postprodukce — například podle producenta 2A−* vstupuje divák výrazně do hry až v době střihu. Další ze skupiny 2A+ a 1B− zase zdůrazňují, že je sice potřeba na diváka myslet, ovšem výsledný film by se konečnému divákovi neměl bezvýhradně přizpůsobovat.

U zpovídaných ze skupiny 2A−* se objevila i značná sebeuvědomělost — v tom smyslu, že se už v době vývoje vypořádají s tím, že jejich film má úzké téma a do kina na něj přijdou pouze zainteresovaní, a film navzdory tomuto omezení dokončí.

Další část produkčních subjektů ze skupiny 2B+*, které neusilují o přímou distribuci či vertikální integraci, pak detailní úvahy o přilákání diváků do kin nechává z velké části na distributorovi. Pro ně práce víceméně končí odevzdáním filmu distributorovi, jenž potom vymýšlí, jak film dále komunikovat.

Na otázku, co považují za úspěch svého filmu, většina dotazovaných odpovídala, že jsou to diváci v kinech. Návštěvnost, která je pro tyto producenty uspokojivá, se pohybuje kolem 3 000 až 5 000 diváků. Průměrná návštěvnost za sledované období je však podle statistik získaných od UFD 5 510 diváků na film, přičemž nadprůměrnou návštěvnost zaznamenalo celkem 21 % uvedených filmů.[36] Z takového uvažovaní je vidět jednak skromnost producentů, ale také nižší ambice, které producenti dávají najevo. Zdá se, že si producenti kladou nižší cíle, než jakých je možné v českých podmínkách dosáhnout. Takové uvažování může být záměrné, aby producenti předešli případným zklamáním či ušetřili náklady na distribuci, dalším faktorem mohou být nedostatečné prostředky pro distribuci obecně. V takovém případě se dá předpokládat, že s novým systémem podpory distribuce, kterou ke konci sledovaného období začali využívat i sami distributoři, se tyto cíle mohou zvyšovat.

Distribuce

Ve sledovaném období 2012–2016 lze identifikovat dva výrazné přístupy produkčních subjektů k distribuci dokumentárního filmu: a) přímou distribuci; b) přenechání díla distributorovi. Svého distributora má minimum televizních filmů — u těch se jedná spíše o pár speciálních uvedení v kině.

Společnosti, které distribuují filmy samy za sebe, se tak stávají téměř vertikálně integrovanými (nemají vlastní kina). K takovému kroku je vedla určitá nevraživost distributorů k dokumentárním filmům, jelikož se nejedná o nijak mimořádně výdělečné odvětví — slovy jednoho z takových producentů typu 2A−*: „Nikdo to nechtěl dělat, tak jsme to začali dělat sami.“[37] V případě těchto produkčních subjektů je nutné o distribuci uvažovat

36) Jsou to filmy Trabantem do posledního dechu, Zkáza krásou, Století Miroslava Zikmunda, Šmejdi, Trabantem až na konec světa, Cesta vzhůru, Hledá se prezident, Magický hlas rebelky, Mallory, Lucie: Příběh jedný kapely, Stále spolu, Věra 68, Váňa, Bratříček Karel, nový život, Normální autistický film, Soukromý vesmír, Olga, Takovej barevnej vocas letící komety.

37) Rozhovor s autorkou ze dne 4. dubna 2018.

už v době vývoje a výroby filmu. Podle zástupců této kategorie je distribuce klíčovým faktorem oslovení diváka, doplňujícím zmiňovanou dvojici tématu a metody předání sdělení, proto je důležité zvolit správně její formu. Takových existuje bezpočet: například snímek Gottland se promítal v improvizovaných pop-upových kinech, jež byla vybudována v prostorách odkazujících k tématům filmu (Letecké muzeum v Olomouci, Baťovy budovy ve Zlíně, Nákladové nádraží Žižkov atp.). Obvyklejším způsobem je pak doprovázení projekce filmu debatou s protagonisty, tvůrci nebo odborníky na zpracované téma.

Produkční subjekty, které přenechávají svá díla již zavedeným distribučním společnostem, nejčastěji spolupracují s firmou Aerofilms, která stojí za celkem 27 % uvedených filmů v kinech, včetně dvou nejnavštěvovanějších filmů sledovaného období — Trabantem do posledního dechu (73 967 diváků) a Zkázy krásou (57 071 diváků). Z deseti nejnavštěvovanějších filmů jich celkem šest distribuovala právě firma Aerofilms, dalšími dvěma nejčastějšími distribučními společnostmi jsou Artcam (devět distribučních titulů) a Cinemart (osm distribučních titulů). Z výpovědí jednotlivých producentů se dá Aerofilms charakterizovat jako ta nejodvážnější společnost, jež připravuje distribuční strategie přímo na míru jednotlivým filmům. Dle slov jednoho z producentů typu 2A–*: „Do těch filmů jdou především srdcem". Na druhou stranu má tato firma vyšší nároky na kvalitu dokumentárního filmu a jeho potenciál něco divákům sdělit.

Producenti, kteří s distributory spolupracují, získávají oproti vertikálně integrovaným společnostem a společnostem s přímou distribucí výhodu v podobě tzv. minimálních garancí (tedy finanční nevratné zálohy ještě před premiérou), se kterými lze počítat při sestavování rozpočtu. Naopak společnosti s přímou distribucí zůstávají výhradními vlastníky promítacích práv, není-li v koprodukčních smlouvách uvedeno jinak.

Kino vs. televize vs. online portály

Producenti se shodují, že uvedení jejich filmu v televizi dokáže přivést několikanásobně více diváků než distribuce v kinech. Televizní divák ovšem není pro většinu produkčních subjektů tak zajímavý, protože je pokládán za diváka neangažovaného. Často může jít o lidi, kteří jsou zvyklí televizi v danou dobu sledovat a v době vysílání dokumentárního filmu na něj narazili náhodou. Producenti si tak obecně více váží diváků v kinech, k čemuž také směřují své kroky.

Někteří si také uvědomují, že odvysílání jejich filmu v televizi dokáže generovat mnohonásobně větší dopad na veřejný diskurs skrze recenze, včetně amatérských komentářů na internetu (producenti nejčastěji zmiňovali Česko-Slovenskou filmovou databázi).

Přestože dnešní doba bývá označována za dobu internetovou, producenti nijak výrazně neuvažovali o různých VOD platformách. Jen velmi málo z nich zmínilo, že jejich film je dostupný na portále DAFilms, přičemž se jednalo o producenty studentských filmů nebo subjekty, již nezvolili vhodnou distribuční strategii pro kina nebo nezískali grant na distribuci od SFK.

Filmové festivaly

Pro producenty je součástí distribuce bez výjimek i účast na filmových festivalech, kterou pokládají za vyhovující start jak pro distribuci domácí, tak i pro uvádění v zahraničí. Většinou upřednostňují prestižnější festivaly, mezi něž řadí Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary, německé Berlinale, DOK Leipzig a holandský festival IDFA, který označují za ten nejdůležitější. Podíváme-li se na programy jednotlivých festivalů, lze říct, že ambice uvést svůj film na některém z nich jsou možná trochu nepřiměřené. V letech 2012–2016 byly na Berlinale uvedeny dva české dokumenty (Sametoví vrazi [2014] a Danielův svět [2015]), IDFA uvedla taktéž dva snímky (Soukromý vesmír [2012] a Stále spolu [2014]) a zároveň dala prostor i minoritní české koprodukci Hypermarket Filmu V paprscích slunce (2015). Českým dokumentům dává největší prostor německé DOK Leipzig, kde se prezentovalo celkem osm filmů — Soukromý vesmír (2012), Pevnost a Vojta Lavička nahoru a dolů (2013), Velká noc a Olga (2014), Nebezpečný svět Rajka Dolečka (2015) a Normální autistický film (2016), stejně jako v Holandsku zde byl uveden snímek V paprscích slunce.

Producenti, kteří se věnují i dění mimo Evropu (tedy zástupci z typologických skupin 2B+, 2B1* a 2A−*), potom zmiňují ještě Mezinárodní filmový festival v Torontu (zejména v souvislosti s každoroční účastí sales agentů kabelové televize Netflix) a taktéž kanadskou událost HotDocs — ani na jednom z nich však žádný český dokument ve sledovaném období uveden nebyl.[38] Pro producenty také hraje velkou roli místo, kde bude mít jejich film světovou premiéru, v případě některých zavedených jmen (například Heleny Třeštíkové) je možnost světové premiéry rozhodující pro výběr festivalu.

Z českých festivalů se pak po MFF Karlovy Vary producenti nejčastěji soustředí na MFDF Ji.hlava a na další dva dokumentární festivaly Jeden svět a Academia Film Olomouc, přičemž tyto jsou považované za akce spíše lokálního charakteru a určené především tuzemským divákům. MFDF Ji.hlava rezonuje více kvůli příležitostem k networkingu a setkávání s lidmi z branže, kteří do Jihlavy pravidelně jezdí. V rozhovorech se často objevovaly pozitivní reakce na program Emerging Producers, na nějž producenti vzpomínají jen v tom nejlepším. Zdá se, že MFDF Ji.hlava tak pro producenty v porovnání s dalšími událostmi podobného charakteru představuje spíše velmi dobrou příležitost k budování sociálního kapitálu než vhodný start pro distribuci jejich filmu, mají-li ambice jej uvádět výrazně i v zahraničí. U dvou zástupců ze skupiny B se objevila také kritika, že se jedná o přílišnou „FAMU líheň", což lze vysvětlit tím, že na FAMU vzniká nejvíce tzv. autorských dokumentárních filmů, na které se MFDF Ji.hlava zaměřuje.

Producenti, zejména ti věnující se přímé distribuci, také zdůrazňovali, že účast na jakémkoli festivalu je sice dobrá i vhodná, ale je třeba dbát na to, že takový status filmu má krátkodobou životnost — filmu údajně poslouží jen půl roku až rok.

Vzhledem k popsanému postoji producentů k mezinárodním koprodukcím, které jsou vnímány jako něco šroubovaného, neuniverzálního a nevhodného, je překvapující, jak producenti dbají na to, aby byl jejich film uveden na některém z prestižních zahraničních festivalů. Tento jev lze vysvětlit tím, že mezinárodní koprodukce vyžaduje jiný druh zapo-

38) V minulosti však byly na těchto kanadských festivalech uvedeny časosběrné dokumenty Heleny Třeštíkové.

jení produkčního subjektu: v případě distribuce již není nutný vklad zahraničního partnera, který by tak podstupoval značné riziko, není-li si jistý tématem daného dokumentárního filmu. Podle jednoho z producentů ze skupiny 1B– může v tomto případě fungovat i lokální příběh globálního charakteru, například dokument o Alzheimerově nemoci, kde je sice ústřední postavou Čech, ale rozebíraná nemoc je známá celému světu. Zdá se tedy, že distribuce v zahraničí je pro producenty důležitější a v mnoha ohledech i přínosnější než pracná a často velmi komplikovaná mezinárodní koprodukce.

Závěr

Na základě analýzy produkčního prostředí lze konstatovat, že dominantní strategií producentů je věnovat se svému filmu ve fázi vývoje (byť část producentů tvrdí, že vývoj buď nedělají, nebo mu věnují podstatně méně času, podle povahy konkrétního snímku) a ve fázi výroby, k jejímuž konci však do hry vstupuje distributor a film přebírá ke komunikaci divákům. Druhou, méně frekventovanou strategií, přesto různými mechanismy podporovanou, je přímá distribuce a její intenzivnější forma vertikální integrace, kdy si produkční subjekt zřídí vlastní promítací prostor. Ukázalo se, že ani jedna ze strategií není primárně určena typem budoucího produktu. Je však možné konstatovat, že nejčastěji se strategie distributora jako dobrého partnera objevuje u čistě koprodukčních snímků a strategie přímé distribuce pak u filmů studentských.

Čeští producenti si až na výjimky uvědomují, že jsou závislí na institucích veřejné podpory, které často nadřazují spolupráci s Českou televizí, zejména proto, že v mnoha případech je kooperace s ČT nepřímo podmíněná podporou ze SFK. Na druhou stranu by producenti rádi spolupracovali s HBO Europe, přičemž jsou si vědomi možných vyšších nároků, které si tato nadnárodní společnost klade (svoji roli tu sehrávají také osobní sympatie s lidmi z HBO Europe). Oproti ČT, která se dokumentárnímu filmu věnuje podstatně více a univerzálněji, tu totiž není tolik na výběr, s jakým dramaturgem či producentem pracovat.

V rozhovorech jsem se trochu překvapivě nesetkala s žádnými náznaky toho, že by producenti své filmy přizpůsobovali požadavkům některé z podpůrných institucí. Pro producenty dokumentárního filmu je totiž tím nejdůležitějším prvkem právě téma a jeho zpracování, čemuž svoji práci uzpůsobují.

Podobně lze říct, že těžiště vztahu producentů k divákům leží rovněž především ve zpracovávaném tématu. Sami producenti jsou si vědomi, že je pro ně častokrát důležitější vytvořit svoji výpověď o daném tématu než svůj film přizpůsobovat potenciální cílové skupině.

Ambicí předkládané práce není obsáhnout celou typologii producentských strategií — k tomu by bylo potřeba provést mnohem důkladnější a časově náročnější výzkum, zejména v oblasti rozhovorů s producenty, které by bylo vhodné rozdělit na menší tematické celky, popřípadě některé z rozhovorů zopakovat. Otevírá se tu tak prostor pro navazující práci, jejímž cílem by mohlo být obsáhnout právě producentské strategie i na delším časovém úseku.

Citované filmy

Adopce: konkurz na rodiče (Alice Nellis, 2014), *Akcept* (Jan Hubáček, 2015), *Bohumil Hrabal: „Takže se stalo, že…"* (Oliver Malina-Morgenstern, 2015), *Bratříček Karel* (Krystyna Krauze, 2016), *Cesta vzhůru* (David Čálek, 2015), *Danielův svět* (Veronika Lišková, 2013), *DK* (Bára Kopecká, 2012), *Dva nula* (Tomáš Bojar, 2012), *Eugéniové* (Pavel Štingl, 2014), *FC Roma* (Tomáš Bojar, Rozálie Kohoutová, 2014), *Felvidék. Horná zem* (Vladislava Plančíková, 2014), *Filmová lázeň* (Miroslav Janek, 2014), *Finále* (Paľo Korec, Dušan Miko, 2013), *Gottland* (Věra Čakányová, Petr Hátle, Rozálie Kohoutová, Lukáš Kokeš, Klára Tasovská, 2014), *Hledá se prezident* (Tomáš Kudrna, 2015), *Hoteliér* (Pavel Abraham, 2013), *Jáma* (Jiří Stejskal, 2014), *K oblakům vzhlížíme* (Martin Dušek, 2012), *Křižáček* (Václav Kadrnka, 2017), *Lovu zdar!* (Jaroslav Kratochvíl, 2014), *Magický hlas rebelky* (Olga Sommerová, 2014), *Mallory* (Helena Třeštíková, 2015), *Mánes na vodě* (Vladimír Škultéty, 2016), *Nebezpečný svět Rajka Dolečka* (Kristýna Bartošová, 2015), *Největší přání* (Olga Špátová, 2015), *Normální autistický film* (Miroslav Janek, 2016), *Nový život* (Adam Oľha, 2015), *Olga* (Miroslav Janek, 2014), *Pevnost* (Lukáš Kokeš, Klára Tasovská, 2012), *Pirátské sítě* (David Čálek, 2014), *Plán* (Benjamin Tuček, 2013), *Sametoví teroristé* (Peter Kerekes, Ivan Ostrochovský, Pavel Pekarčík, 2014), *Show!* (Bohdan Bláhovec, 2013), *Soukromý vesmír* (Helena Třeštíková, 2014), *Stále spolu* (Eva Tomanová, 2015), *Století Miroslava Zikmunda* (Petr Horký, 2016), *Šmejdi* (Silvie Dymáková, 2013), *Tajemství podzemní továrny v Chebu* (Miloš Pilař, Jana Pilařová, 2013), *Takovej barevnej vocas letící komety* (Václav Kučera, 2014), *Tomorrow Will Be Better* (Martin Přívratský, 2016), *Trabantem až na konec světa* (Dan Přibáň, 2014), *Trabantem do posledního dechu* (Dan Přibáň, 2016), *Velká noc* (Petr Hátle, 2013), *Všichni mají pravdu? Karel Floss a ti druzí* (Helena Všetečková, 2016), *Zkáza krásou* (Helena Třeštíková, Jakub Hejna, 2016), *Ztracen 45* (Josef Císařovský, 2013), *Zuzana Michnová — jsem slavná tak akorát* (Jitka Němcová, 2015).

Jitka Lanšperková je doktorandkou na Ústavu filmu a audiovizuální kultury na FF MU v Brně. Několik let působila jako editorka žurnálu pro dokumentární film *dok.revue* (2015–2019) a editorka *Klauzurní knihy FAMU* (2016–2018). Spolupracuje také na filmových festivalech pro děti a mládež Start Film a Juniorfest. (Adresa: jitka.lansperkova@gmail.com).

SUMMARY

The Beginning of a New Era

Creating a Stable Background of Documentary Production for Cinemas in the Czech Republic

Jitka Lanšperková

This text focuses on the results of a study of production strategies of documentary films shown in cinemas in Czech Republic from 2012 to the 2016. The year 2012 is determined as the beginning of the monitored period because at that time the new Czech Film Fund was established; therefore, the state support of film industry was finally stabilized.

The analysis revolves around the relationships Czech production companies and producers have with all the (mostly public) institutions dedicated to documentary production, such as Czech Film Fund, Czech Television, and HBO Europe. For this purpose, a method based on semi-structured interviews with producers, economic/industrial analysis, and contextual analysis of documents dealing with the production process of Czech documentary films was applied.

Based on the analysis, it is possible to declare that Czech producers are dependent on the Czech Film Fund — only one of the producers could imagine how to make a film without its support. HBO Europe is perceived as a more respected partner for coproduction than the Czech Television and all the producers are aware of possible higher demands related with the cooperation with HBO Europe. Crucially, the producers realize that the most important thing is the film's subject matter, and therefore they do not adjust it to the requirements of the respective institutions, or even to potential spectators.

klíčová slova: dokumentární film, produkční analýza, produkční strategie dokumentárního filmu, Státní fond kinematografie

key words: documentary film, production analysis, production strategy of documentary film, The Czech Film Fund

Lucie Česálková

Umírněná diverzita

Český dokumentární film mezi platformami

V srpnu roku 2018 označil americký časopis *Time* dokumentární film „nejžhavějším žánrem léta“,[1)] s odkazem na všeobecně se zvyšující zájem diváků a konkrétně několik titulů, které se již v prvních měsících svého uvedení zařadily do první třicítky nejnavštěvovanějších dokumentů evidovaných od roku 1982 na Box Office Mojo. Snímky Won't You Be My Neighbour o Fredu Rogersovi, moderátorovi populárního dětského pořadu Mister Rogers' Neighborhood, s nímž od 60. let vyrůstalo několik generací Američanů, RBG, životopis soudkyně Nejvyššího soudu Spojených států, Ruth Bader Ginsburgové, a Tři blízcí neznámí o odlišných životních cestách jednovaječných trojčat narozených v 60. letech v New Yorku následovaly do konce roku 2018 do této třicítky ještě tituly Free Solo o horolezci Alexi Honnoldovi a They Shall Not Grow Old — film, v němž Peter Jackson pomocí digitálních technologií znovuoživil archivní snímky z první světové války.[2)] Filmy tohoto typu, označované také jako „dokumentární blockbustery“ či „high-end“ dokumenty, platí v publicistickém, ale i profesionálním diskursu za důkazy vitality dokumentárního průmyslu a stoupající obliby dokumentárního filmu jako žánru. Popularita vysokorozpočtových životopisů či portrétů výjimečných (amerických) osobností, stejně jako filmů populárních režisérů (zde Peter Jackson) nicméně představuje jen jednu vrstvu komplikovaného pole současných dokumentárních médií.

Takovéto filmy se vždy těšily velké oblibě a jejich nedávný úspěch ovlivnily trendy typické především pro velké západní mediální průmysly, jako jsou Spojené státy americké či Kanada. O tzv. dokumentárním boomu se s různými rupturami hovoří dlouhodobě: od úspěchu Tenké modré čáry Errola Morrise (1988) a filmu Roger a já Michaela Moorea (1989) na konci osmdesátých let přes zevšednění určitých aspektů dokumentární estetiky

1) Stephanie Zacharek, How Documentaries Became the Hottest Genre of the Summer. Dostupné online: <https://time.com/5375692/summer-documentaries/>, [cit. 17. 6. 2019].

2) Jako součást „dokumentárního boomu“ roku 2018 byl chápán také úspěšný britský film McQueen o originálním módním návrháři Alexandru McQueenovi. Filmy uvádím v originálním názvu v případech, že ještě nebyly uvedeny v české distribuci s českým názvem (jako Tři blízcí neznámí, Free Solo a McQueen).

díky snímku Záhada Blair Witch (1999) až k éře let 2001 až 2004, kdy vznikly globální dokumentární hity jako Ptačí svět (2001), Bowling for Columbine (2002) či Mlha války (2003).[3] Thomas Austin v této souvislosti uvádí také film Český sen, který se distribuoval v deseti zemích a dosáhl tak ve své době rekordního úspěchu coby zástupce malé východoevropské kinematografie.[4] Podle Austina je tzv. dokumentární boom zčásti diskursivním fenoménem, na jehož konstrukci se do značné míry podílejí média tím, jak přebírají publicitu vytvářenou vlastním dokumentárním průmyslem. Nepopiratelnou roli podle něj od konce devadesátých let hraje zvětšující se aktivita sales agentů a zvýšený důraz na marketing dokumentárního filmu, v některých případech navázaný na popularitu výrazné tvůrčí osobnosti (Michael Moore). Vedle toho však Austin připomíná, že se s nástupem digitálních technologií také významně mění též forma dokumentárních filmů a mění se i jejich obsah, když zásadní roli začíná hrát tzv. narativní háček,[5] tedy kontroverzní či jinak atraktivní aspekt příběhu, který film prodává.

Boom dokumentárního filmu na počátku nového milénia tedy ovlivnily především nové marketingové a distribuční strategie, často navázané již na vývoj díla[6] a posilující viditelnost dokumentárního filmu ve stále fragmentárnějším mediálním prostoru. O nezávislý sektor produkce dokumentárního filmu se také stále významněji začaly zajímat mediální konglomeráty a ovlivňují jej svými praktikami.[7] Tyto tendence nepozbyly na významu a jsou stále důležitou součástí dění v dokumentárním průmyslu posledních několika let, aniž by však vytěsnily konvenční nástroje dokumentárního trhu: přepsaly význam festivalů coby primárních výkladních skříní a příležitostí k obchodování, popřely roli televizí jako zásadních koproducentů a vysílatelů dokumentárního obsahu a vytlačily mnohem početnější, jakkoli méně viditelnou vrstvu úzkoprofilovějších dokumentů často lokálního významu.[8] S nezanedbatelnou dynamikou současně do procesu proměny vztahů v dokumentárním průmyslu vstoupil také internet a kultura participativní tvorby a sdílení obsahu.

Kate Nashová, Craig Hight a Catherine Summerhayesová tuto novou rovinu dokumentární kinematografie, nejčastěji dostupnou online, označují jako „post-filmový a post-televizní dokument" a charakterizují ji jako vznik nového „prostředí, ve kterém digitální technologie, režimy, platformy a infrastruktury nabízejí potenciál pro nové způsoby konceptualizace dokumentárních projektů a nové možnosti, jak se ‚publikum' (jako divák, navigátor, uživatel nebo spolupracovník) může do těchto forem zapojit".[9] Dokumentární film v tomto prostředí nabývá nových forem a formátů, mění se způsoby jeho tvorby, vý-

3) Thomas Austin, *Watching the World. Screen Documentary and Audiences*. Manchester: Manchester University Press 2008, s. 12–13.

4) Tamtéž, s. 13.

5) Austin zde navazuje na známou teorii „high-concept filmu", v níž Justin Wyatt označil jako tři klíčové faktory, které ovlivňují atraktivitu filmu (selling points / prodejní body), a tedy i možnosti jeho marketingu, „the hook" (viz v hlavním textu), „the book" (knižní předloha či jiné produkty, které film může adaptovat a které mohou být prodávány před jeho vznikem) a „the look" (snadno komodifikovatelný vizuál). Pro dokumentární film je podle Austina klíčový pouze první aspekt, neboť druhé dva nelze u filmu non-fikčního typu tak snadno rozvíjet. Tamtéž, s. 17. Srov. Justin Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press 1994, s. 20–22.

6) Důraz na tento trend lze sledovat i v tréninkových a vzdělávacích programech filmových profesionálů.

7) Austin, c. d., s. 17.

8) K proměnám dokumentární kinematografie viz např.: Thomas Austin – Wilma de Jong (eds.), *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. Berkshire: McGill Open University Press 2008.

roby, zprostředkování i spotřeby. Podle Jona Doveyho dokument v „online ekologii" charakterizuje konektivita, interaktivita a relacionalita, funguje v sítích, které tvoří různí (noví) aktéři, mimo lidí primárně software a hardware.[10] I vlna „dokumentárního boomu", kterou sledujeme v posledních letech, je těmito procesy ovlivněna, neboť dokumentaristiku velkých národních kinematografií významně usměrňují aktuální strategie online televizí a VOD platforem a jejich ochota investovat do nákladných produkcí. Během festivalu Sundance na počátku roku 2019 Netflix zakoupil pozdějšího vítěze Ceny diváků, snímek Knock Down the House o čtyřech vlivných amerických političkách současnosti, za rekordních 10 milionů dolarů, tedy částku označovanou jako historicky nejdražší nákup v oblasti nonfikčního filmu. Potvrdil tím taktiku nastolenou již roku 2017, kdy, podobně jako Amazon a Hulu, nakupoval za v dokumentárním průmyslu nevídané částky na trzích festivalů Sundance, Tribeca a HotDocs. Jak naznačují nejnovější výzkumy, zasahuje vliv těchto hráčů poměrně zřetelně do všech vrstev dokumentární kinematografie. Dokumentaristika stále platí i v Severní Americe za finančně podhodnocené povolání, jímž je jen obtížné se uživit, a i z tohoto důvodu například ve Spojených státech amerických filmoví profesionálové spatřují jako nejperspektivnější cestu budoucí tvorby práci na celovečerních dokumentech pro online distribuci.[11] Dobré distribuční uplatnění bylo u dokumentárního filmu vždy velmi problematické a nové možnosti zvyšují ochotu produkcí riskovat a vyvíjet náročnější projekty. Zvětšující se zájem o dokumentární filmy u kanadských filmových diváků je opět připisován větší dostupnosti těchto filmů mimo kina, zejména prostřednictvím streamovacích služeb, jako jsou právě Netflix, Hulu či Amazon. V Kanadě má ostatně Netflix jeden z nejvyšších podílů na národním trhu a země je jeho druhým klíčovým teritoriem po USA.[12]

Pozice velkých dokumentárních trháků a role VOD jako velkých nákupčích dokumentárních filmů se formovaly postupně. V širší perspektivě lze sledovat tendence posilování dokumentárního filmového trhu již více jak jednu dekádu zpátky.[13] Meziroční nárůst celkového počtu vyrobených dokumentárních filmů je dlouhodobě patrný i v Evropě[14]

9) Kate Nash – Craig Hight – Catherine Summerhayes (eds.), *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. Palgrave Macmillan 2014.

10) Jon Dovey, Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation. In: K. Nash – C. Hight – C. Summerhayes (eds.), c. d., s. 11–32.

11) Caty Borum Chattoo – William Harder, *The State of the Documentary Field. 2018 Study of Documentary Professionals*. Dostupné online: <https://www.documentary.org/sites/default/files/images/articles/CMSI_Study_web.pdf>, [cit. 17. 6. 2019].

12) Široké výzkumy zaměřené na diváctví dokumentárního filmu se uskutečňují jen sporadicky. Systematickou pozornost této problematice věnuje kanadský festival dokumentárních filmů Hot Docs. Po průzkumu z roku 2014 provedl další srovnávací výzkum v roce 2018: Hot Docs 2018 Documentary Audience Research. Dostupné online: <http://assets.hotdocs.ca.s3.amazonaws.com/doc/HD18_Doc-Audience-Report_rev1.pdf>, [cit. 17. 6. 2019]. Studie z roku 2014 viz: *Learning from Documentary Audiences: A Market Research Study*. Dostupné online: <https://www.hotdocs.ca/i/learning-from-documentary-audiences>, [cit. 17. 6. 2019]. Ke strategiím Netflixu na dílčích národních trzích viz Ramon Lobato, *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. New York: NYU Press 2019.

13) Mezi lety 2001 až 2004 se ztrojnásobil prodej DVD s dokumentárními filmy. Podobně i Netflix se již kolem roku 2004 začal intenzivně zajímat o diváky dokumentárních filmů a nabízet dokumenty některých amerických televizí. Srov. Pat Aufderheide, The Changing Documentary Marketplace. *Cineaste* 30, 2005, č. 3, s. 24–28, zde s. 25.

14) Yearbook 2018/2019. Key Trends. European Audiovisual Observatory 2019, s. 10. Dostupné online:

a souvisí s masivnějším pronikáním digitálních technologií do různých sfér dokumentární kinematografie, rozšířením VOD služeb na internetu a zrodem nových formátů, jež k prezentaci dokumentárního díla využívají primárně webové rozhraní.[15] Tyto impulzy znamenaly rozrůznění dokumentárních formátů, zvětšily možnosti distribučního uplatnění dokumentárního filmu a posílily atraktivitu dokumentárního trhu. Podle zpráv European Audiovisual Observatory je pak dokumentární film v Evropě dlouhodobě jediným druhem, který na VOD cirkuluje ve větším množství než v kinech.[16] Craig Hight již v roce 2008 v souvislosti s novými možnostmi, které dokumentárnímu průmyslu přinesla internetová, digitální éra, psal, že „vztah dokumentárního filmu a digitálních technologií znamená rozsáhlou a trvalou proměnu fundamentálních aspektů dokumentární kultury".[17] Podobně jako každá technologická změna znamenal posun k digitálnímu dokumentu rozrůznění žánrů a forem, rozrůznění pole aktérů v rámci dokumentárního průmyslu a formování nových modelů kreativní spolupráce napříč obory.

Vedle nových způsobů výroby a distribuce tradičních lineárních dokumentů zejména prostřednictvím VOD služeb či online televizí vytvářejí digitální a síťová média nové formáty využívající fragmentární mediální formy a nové praktiky a koncepty mediace.[18] Vývoj a výroba interaktivních dokumentů, webových dokumentů, VR/AR dokumentů či dokumentárních počítačových her současně proměňuje vymezení tradičních profesí podílejících se na vzniku dokumentárního obsahu, když buď předpokládají tvůrce, jehož zkušenosti překračují několik disciplín naráz, anebo vyžadují, aby se na digitálním vyprávění podíleli filmaři spolu s novináři, vědci, vývojáři, programátory, grafiky, webovými designéry a podobně. [19] Otevírání se novým způsobům vyjádření, vznik nových platforem výroby, distribuce i sledování dokumentárního filmu a redefinice spolu-tvorby v mnohem

<https://rm.coe.int/yearbook-keytrends-2018-2019-en/1680938f8e>, [cit. 17. 6. 2019]. Podle studie zůstal v roce 2017 objem filmové produkce stejný jako v roce 2016, přičemž zatímco fikční filmy zaznamenaly meziroční pokles o 1,1 %, dokumentárních filmů bylo o 2,7 % více. Oproti roku 2013 se pak dokumentárních filmů vyrábí o 17,9 % více.

15) Od roku 2008 začínají po celém světě vznikat nejrůznější programy finanční podpory či profesionální vzdělávací aktivity zaměřené na interaktivní dokumenty (webové dokumenty, i-docs, cross-platform dokumenty, dokumentární počítačové hry apod.).

16) Christian Grece, *How do films circulate on VOD services and in cinemas in the European Union? A comparative analysis*. European Audiovisual Observatory 2016. Dostupné online: <https://rm.coe.int/native/09000016807835be>, [cit. 17. 6. 2019]. *Yearbook 2016. Key Trends*. European Audiovisual Observatory 2017. Dostupné online: <https://rm.coe.int/native/090000168093b723>, [cit. 17. 6. 2019]. EAO rozlišuje ve svých analýzách jako „druhy" fikční film, dokumentární film a animovaný film, v angličtině tyto kategorie označuje ne zcela přesně „genres" a porovnává jejich oběh v kinech a na VOD. Tento pohled tedy neregistruje jiné, v online prostředí rozšířené druhy, například pornografii.

17) Craig Hight, The Field of Digital Documentary: a Challenge to Documentary Theorists. *Studies in Documentary Film* 2, 2008, č. 1, s. 3.

18) Andrew Murphie, Making Sense, the Transformation of Documentary by Digital and Networked Media. *Studies in Documentary Film* 8, 2014, č. 3, s. 188–204.

19) Katerina Cizek a William Uricchio ve své práci o spolu-tvorbě v současných mediálních průmyslech hovoří o tzv. anti-disciplinaritě či post-disciplinaritě jako o přístupech překračujících běžné dělení na tradiční disciplíny i interdisciplinaritu coby postup vytvářející pouze zóny kontaktu tradičních disciplín. Mluví o tzv. „třetím prostoru", charakteristickém pro ty typy praktik, které by byly limity disciplín potlačeny či zneviditelněny. Katerina Cizek – William Uricchio, et al., *Collective Wisdom. Co-Creating Media within Communities, across Disciplines and with Algorithms*. MIT PubPub 2019. Dostupné online: <https://wip.mitpress.mit.edu/collectivewisdom>, [cit. 17. 6. 2019].

intenzivnějším sepětí s profesionály jiných oborů než kdykoli dřív, podobně jako jakákoli výraznější změna v dějinách médií, znejistilo hegemonii tradičních dominantních hráčů na dokumentárním trhu, jimiž byly veřejnoprávní televize. Jak nicméně poznamenává Graeme Turner:

> S tím, jak přibývá platforem, formátů, produkčních center a distribučních systémů, je zcela zřejmé, že přesná konfigurace zkušeností s (digitální) televizí bude u jakéhokoli národa nebo regionu výsledkem složité souhry mezi řadou specifických faktorů — a pouze jeden z nich bude technologický. (…) Ačkoli digitalizace televizních platforem a způsobů šíření obsahu se rozvíjí po celém světě, není žádná jistota (ani pravděpodobnost), že tatáž technologie bude mít na všech těchto místech stejné důsledky.[20)]

Změny, k nimž v posledních letech v dokumentární kinematografii dochází, přepisují institucionální strukturu dokumentárního průmyslu a zavedené praktiky pouze do určité míry. Noví aktéři inovují, stejně jako využívají ustavených rámců, tradiční aktéři reagují na podněty online prostředí a snaží se jim přizpůsobit. Společná je jim snaha vyhovět sílící poptávce po faktuálním audiovizuálním obsahu v důsledku zvyšující se dostupnosti přenosných zařízení a mobilních dat, možnosti sdílení na sociálních sítích, větší atraktivitě zpráv a statusů s vizuální složkou a postupného rozšiřování funkcionalit sociálních sítí, jako je přehrávání videa, živé vysílání, titulkování videí pro tiché sledování apod. Tradiční audiovizuální média jako veřejnoprávní televize či komerční televize přesouvají svůj obsah na internet a dovolují tak divákovi vystoupit z lineárního toku televizního vysílání. Podobně i dříve ne-audiovizuální média jako tisk a rozhlas rozvíjejí svoje webové portály a nově nabízejí audiovizuální obsah často dokumentárního či faktuálního charakteru, o totéž se snaží také webové zpravodajské portály.[21)] Dokumentární obsah se tak multiplikuje a rozprostírá na množství platforem, aby zasáhl větší skupiny potenciálních diváků a prohloubil svůj dosah.[22)] Online televize a VOD platformy reagují na zvětšující se fragmentarizaci publika personalizací obsahové nabídky pomocí algoritmů, nefungují vždy ryze jako distribuční okna, ale mnohdy samy produkují. Velké množství svého originálního obsahu vytvářejí v inspiraci tradičními médii, včetně veřejnoprávních, a do značné míry tak od nich vedle stylových postupů a estetiky přejímají řadu jejich funkcí.

V důsledku těchto nových dynamik tak v dokumentární kinematografii můžeme sledovat dvě komplementární tendence. Za prvé jde o tendenci k sbližování dokumentaristiky a tištěné i online publicistiky a žurnalistiky, jejímž výsledkem mohou být například hybridní formáty, nejčastěji na pomezí vlogu a reportáže. Za druhé jde o tendenci k radikálnějšímu vymezení kreativního dokumentu, a to jednak v tradicionalistickém duchu

20) Graeme Turner, Convergence and Divergence: The International Experience of Digital Television. In: James Bennett – Niki Strange (eds.), *Television as Digital Media*. Durham – London: Duke University Press 2011, s. 36.

21) Srov. strategie listů *The Guardian*, *New York Times* a dalších: Lucie Česálková, Krátký webový dokument je svébytný umělecký druh. Rozhovor s Charliem Phillipsem. *Iluminace* 28, 2016, č. 3, s. 129–132.

22) Gillian Doyle, Multi-platform Media and the Miracle of the Loaves and Fishes. *Journal of Media and Business Studies* 12, 2015, č. 1, s. 49–65.

coby lineárního uměleckého díla určeného primárně pro sledování v kinech, jednak v duchu kreativního využití nových technologií VR/AR dokumentu, webového dokumentu, dokumentárních počítačových her a podobně. Vznik nových platforem a formátů vytváří hybridní mix strategií, praktik a funkcí starších a nových médií a dokumentární kinematografie je tak souběžně konfrontována jak s ustavováním nových mediálně průmyslových hegemonií, tak s rozšiřováním pole díky demokratizačnímu potenciálu internetu (novými impulzy, které do systému přinášejí noví aktéři, s průniky profesních zkušeností při kreativní spolupráci, stíráním hranic amatérské a profesionální tvorby, s možnostmi participativní tvorby apod.).

V tomto textu sleduji, jak výše zmiňované procesy probíhaly a probíhají v českém prostředí. V nejobecnějším rámci mne zajímá, jak českou dokumentaristiku ovlivnily digitální technologie, především vznik nových distribučních kanálů na internetu a možnosti participativních médií. Na základě rozhovorů s aktéry dokumentárního průmyslu, analýzy participativní roviny konkrétních dokumentárních filmů/projektů a analýzy strategií výroby a programování online televizí rozebírám, do jaké míry nové trendy skutečně „zahýbaly" dokumentaristikou v České republice a vedly k diferenciaci obsahu a praktik. Zaměřuji se proto především na míru otevřenosti a propustnosti mezi tradičními aktéry a institucemi dokumentárního průmyslu a novými aktéry či vedlejšími obory, zkoumám způsoby spolupráce a spolutvorby na projektech digitálního dokumentu, to, zda a jak se mění profesní komunita zaměřená na dokumentární tvorbu, a to, jak tyto nové impulzy a praktiky ovlivňují pojetí toho, co je profesní komunitou chápáno jako „dokumentární". Pracuji přitom s tezí, že situaci v českém „digitálním dokumentu"[23] ovlivňuje lokální tradice dokumentární tvorby a pozice trhu malé národní kinematografie v širším rámci globálních mediálních průmyslů. V jednotlivých podkapitolách uvádím situaci v ČR do kontextu obecnějších zahraničních trendů a vysvětluji ji na tomto pozadí.

Prověřená participace: crowdsourcing a crowdfunding

Internet a digitální technologie zásadně proměnily publikum a způsoby spotřeby audiovizuálního obsahu. Dnes již nesčetněkrát citovaná fráze o „lidech dříve známých jako publikum" zvýraznila roli participace jako klíčové činnosti umožněné prostřednictvím internetu a přepsala roli publika z pasivního konzumenta (consumer) na aktivního spolutvůrce (prosumer). Platformy uživatelsky generovaného obsahu jako YouTube či agregátory obsahu typu Storyfi rozšířily možnosti amatérského sdílení stejně jako vytváření kolektivních narativů sestávajících z množství hlasů a perspektiv.[24] I z perspektivy dokumentaristiky se tak otevřela možnost vytvářet nová díla, ať už střihové dokumenty či webové koláže z uživatelských videí formou crowdsourcingu.[25] Crowdsourcing je nejčastěji chá-

23) Srov. Craig Hight, c. d.

24) David Philip Green – Simon Bowen – Jonathan Hook – Peter Wright, Enabling Polyvocality in Interactive Documentaries through Structural Participation. *Interactive Design Methodologies*, May 6–11, Denver, s. 6317–6329.

25) Ramaswami Harindranath, Online Crowd-sourced Documentary and the Politics of Veridicality and Autority. *Studies in Documentary Film* 8, 2014, č. 3, s. 179–187. Česky viz web dokrevue.cz Týž, Online dokumenty

pán jako participativní online aktivita, v níž jednotlivec, instituce, nezisková organizace nebo firma oslovují prostřednictvím otevřené výzvy širokou skupinu online publika k tomu, aby jim dobrovolně pomohla s řešením určitého problému (úkolu).[26] Obě skupiny se na této aktivitě podílí s vidinou určitého prospěchu. Na straně oslovujícího jde především o to, nalézt řešení, na které by sám, s vlastními (lidskými) zdroji nepřišel, na straně online publika jde o škálu možných uspokojení od finanční odměny, dosažení společenského uznání, posílení sebevědomí, rozvoje osobních dovedností či uspokojení ze spolupráce, kterou konkrétní uživatel vnímá jako důležitou. V umělecké sféře se online crowdsourcingem rozumí praxe, která využívá internet jako platformu participace, díky níž je možné zapojit publikum do tvorby uměleckého díla, aniž by mu stály v cestě ekonomické, kulturní a společenské překážky.[27] Výsledek pak reprezentuje jak individuální perspektivy a umělecké cítění jednotlivých účastníků, tak kolektivní imaginaci.

Nejčastější formou participace na dokumentárních online projektech je nahrávání vlastního video obsahu. Výsledné dílo se tak zásadně odlišuje od lineárních dokumentárních narativů svou fragmentární formou a otevřenou strukturou.[28] V českém prostředí je prozatím ojedinělým příkladem participativního/kolaborativního dokumentárního projektu 1968: Rekonstrukce okupace[29] režiséra Jana Šikla. Šikl ve spolupráci s koproducentem filmu, Českou televizí, zapojil diváky do spolupráce na připravovaném dokumentárním filmu o reflexi okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968. Na webové stránce projektu zveřejnil ukázky z archivních amatérských záběrů a umožnil divákům nejprve komentovat jednotlivé ukázky, identifikovat konkrétní místa a zobrazené lidi, sdílet vzpomínky a vzájemně se doplňovat. Vybraní účastníci těchto diskuzí byli následně osloveni jako sociální herci, kteří účinkují ve výsledném dokumentárním filmu. Publikum se tak zapojuje jako nositel kolektivní paměti, díky němuž je možné decentralizovat hledisko a rozšířit dosavadní výklad událostí okupace perspektivou „obyčejných" lidí z regionů. Výsledkem této spolupráce je lineární dokumentární film určený k distribuci v kinech a na televizních obrazovkách. Přestože projekt popisuje jako možnost zapojit také amatérské záběry vybraných komentujících účastníků, web neumožňuje videa bezprostředně nahrávat. Publikum tedy výsledné dílo ovlivňuje v tradiční roli vybraných mluvčích / sociálních herců, zdrojů archivního materiálu a také budoucích diváků filmu, zatímco interaktivní internetová platforma slouží spíše než výslednému dílu vývoji, PR a marketingu.[30] Pomáhá při výzkumu a rešerších, rozšiřuje možnosti oslovení a hledání postav při castingu, dovoluje pracovat s budoucími diváky chystaného filmu, navodit základní povědomí o díle dlouho před jeho vznikem, budovat zájem diváků, stimulovat je-

vytvářené formou crowdsourcingu a politika důvěryhodnosti a autority. Dostupné online: <http://www.dokrevue.cz/clanky/online-dokumenty-vytvarene-formou-crowdsourcingu-a-politika-duveryhodnosti-a--autority>, [cit. 17. 6. 2019].

26) Daren C. Brabham, *Crowdsourcing*. Cambridge: MIT Press 2013, s. 2–3.

27) Srov. Ioana Literat, The Work of Art in the Age of Mediated Participation: Crowdsourced Art and Collective Creativity. *International Journal of Communication* 6, 2012, s. 2962–2984.

28) Podrobněji viz Sandra Gaudenzi, Strategies of Participation: The Who, What and When of Collaborative Documentaries. In: K. Nash – C. Hight – C. Summerhayes (eds.), c. d., s. 129–148.

29) Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/specialy/rekonstrukce-okupace#/o-projektu>, [cit. 17. 6. 2019].

30) Srov. mimo jiné projekt 18 Days in Egypt, v němž se uživatelé stávali spolutvůrci a spoluvypravěči příběhu.

jich očekávání a z hlediska celkové producentské strategie také komunikovat dokumentární projekt na více platformách.[31] Zapojení publika je tedy v případě 1968: Rekonstrukce okupace relativně pasivní, nedialogické a směřuje k předdefinovanému konvenčnímu formátu. Prostřednictvím participativní platformy měli diváci/uživatelé možnost sdílet specifické vzpomínky či znalosti, zvýšila se diverzita hlasů zastoupených v dokumentární výpovědi, hranice mezi profesionální a amatérskou/laickou sférou však zůstaly zachovány. Česká televize tímto způsobem nicméně zvýšila povědomí o projektu a rozptýlila jej na další platformy.

Projekt 1968: Rekonstrukce okupace dokládá, že čeští dokumentaristé pracují s participativními možnostmi internetu prozatím nikoli jako s novým nástrojem kolaborativního vyprávění, ale především jako s nástrojem marketingové a finanční strategie. O tom svědčí i široká míra dokumentárních projektů ucházejících se o podporu formou crowdfundingu. Přestože Daren C. Brabhan nepokládá crowdfunding za crowdsourcing, protože se podle něj jedná primárně o „skupinovou investici" či „distribuované financování",[32] v určitých aspektech jde o podobné aktivity. Obě předpokládají účast heterogenního online publika, na obou se publikum účastní s podobnými motivacemi. Klíčovým rozdílem je druh aktivity, jímž se publikum zapojuje. Crowdfunding je primárně nástrojem hledání alternativních způsobů financování dokumentárního díla a od publika vyžaduje jiný druh aktivity než crowdsourcing, konkrétně tedy finanční přispění. Motivace publika k účasti však mohou být v obou případech podobné. Ačkoli při crowdfundingu publikum nesdílí s tvůrcem projektu svůj talent, dovednosti či znalosti, ale „pouze" peníze, i zde se jedná vedle vlastního finančního výtěžku také o možnost, jak jiným způsobem a na jiných platformách zpřístupnit projekt, a to ještě před tím, než vznikne výsledné dílo, a umožnit publiku na projektu participovat, byť jen na emocionální úrovni. Jak ostatně tvrdí James G. Webster, když charakterizuje prostředí digitálních médií jako trh pozornosti, uživatelé v digitálním světě nejsou nikdy pasivní.[33]

Podobně jako nástup internetu byly i crowdsourcing a crowdfunding chápány jako modely, které povedou k přeuspořádání společensko-ekonomických vztahů, neboť umožní přístup ke zdrojům i těm aktérům, kteří z různých důvodů stojí mimo zavedené institucionální struktury, pokud se jim podaří originálním způsobem zaujmout publikum. Tyto optimistické vize nicméně nereflektovaly potenciální šíři nabídky a psychologii publika, které se ve stále fragmentárnějším poli bude chovat spíše konzervativně a bude se primárně zajímat o důvěryhodnost projektu. V případě crowdfundingu chápou uživatelé svůj příspěvek i v případě malých částek doslova jako investici. Doufají, že své peníze použili dobře, a jejich základní obavou jsou pochybnosti o tom, jak budou získané prostředky využity.[34] Důležitou roli pro ně proto hraje důvěra v projekt a jeho tvůrce a často tedy nepodpoří projekty, o nichž nebo o jejichž tvůrcích slyší poprvé. Získat odměnu je pouze

31) Důležitým aspektem takovéto strategie je nicméně udržování dlouhodobě pravidelné aktivity a komunikace s uživateli, k čemuž v případě projektu 1968: Rekonstrukce okupace nedošlo, vlastní platforma zůstala po iniciační fázi neaktualizována o další informace o dění v projektu.

32) Daren C. Brabhan, c. d., s. 39.

33) James G. Webster, *The Marketplace of Attention. How Audiences Take Shape in a Digital Age*. Cambridge: MIT Press 2014, s. 146.

34) Liz Gerber – Julie Hui, Crowdfunding: How and Why People Participate. In: Jérôme Méric – Isabelle Maque

jedním střípkem komplexu motivací, které podporu formou crowdfundingu podmiňují. Podle Liz Gerberové a Julie Huiové „lidé podporují snahy, které jsou konzistentní s jejich identitou nebo s identitou, k níž aspirují".[35] Odměna tak může být pouze doprovodným (a mnohdy symbolickým) potvrzením jejich potřeby pomoci druhým, stát se součástí komunity či podpořit „správnou věc". I z tohoto důvodu je pro crowdfunding klíčové šíření prostřednictvím sociálních sítí. Podporovatelé jednají na základě doporučení přátel a možnost podpořit projekt i sdílením na sociálních sítích umocňuje jejich pocit, že se stávají součástí imaginární komunity. Mary Elizabeth Luka definuje čtyři stupně odloučení mezi žadatelem a podporovatelem v crowdfundingové kampani dokumentárního filmu a za pomoci této škály ukazuje, že většina kampaní těží z již dříve vytvořených sítí známostí. Až tři čtvrtiny podporovatelů podle ní mají na tvůrce projektu silnou vazbu v tom smyslu, že jej znají buď osobně, nebo tak, že autorovu tvorbu dlouhodobě sledují nebo se identifikují jako jeho fanouškové.[36] V důsledku toho crowdfunding do značné míry spíše utvrzuje socio-ekonomické struktury a kulturní hierarchie, spíše než aby je pomáhal překračovat.

V českém prostředí se klíčovou platformou crowdfundingových kampaní stal portál hithit.com, kde do června roku 2019 žádalo o podporu 90 projektů dokumentárních filmů — z toho polovina úspěšně a polovina neúspěšně.[37] Dokumentární projekty mezi filmovými projekty převládají a ty nejúspěšnější z nich („Tady Havel, slyšíte mě" a „V síti") také patří mezi celkově nejúspěšnější projekty[38] podpořené na hithitu.[39] Sledujeme-li, jak možnosti crowdfundingu diverzifikovaly spektrum aktérů, kteří vytvářejí dokumentární filmy, a spektrum dokumentárního obsahu, odhalíme několik paralelních tendencí. V první řadě velmi silnou skupinu úspěšných projektů výrazných tvůrců dokumentárního filmu, nejčastěji pak životopisů známých osobností, anebo na témata vnímaná jako společensky palčivá a aktuální. Portrétní zaměření na známé osobnosti či výrazná sociální tematika pak pomohly i méně známým dokumentárním tvůrcům — hodnotu projektu zde zvyšoval kulturní či sociální status filmované osobnosti (Filip Topol) nebo iniciátora v pozadí (Petr Třešňák): Mezi nejúspěšnější projekty životopisného či portrétního rázu patřil například zmiňovaný film Pavla Jančárka o Václavu Havlovi, dále snímek Olgy Sommerové o Jiřím Suchém, snímek Jitky Němcové Nechte zpívat Mišíka, ale i Takovej

– Julienne Brabet (eds.), *International Perspectives on Crowdfunding: Positive, Normative and Critical Theory.* Bingley: Emerald Publishing 2016, s. 37–64.

35) Tamtéž, s. 55.

36) Mary Elizabeth Luka, Modes, Flows and Networks: the Promise of Crowdfunding in Documentary Filmmaking and Audience Development. In: Robert de Fillippi – Patrik Wikström (eds.), *International Perspectives on Business Innovation and Disruption in the Creative Industries. Film, Video and Photography*. Cheltenham – Northampton: Edward Elgard Publishing 2014, s. 144–176.

37) Projekt Nástroj války měl kampaně dvě, jednu neúspěšnou, jednu úspěšnou.

38) „Úspěšným projektem" v kontextu podkapitoly o crowdfundingu míním takový, který dosáhl požadované částky, a jeho „úspěšnost" dále hodnotím podle míry přesáhnutí této částky a množství přispěvatelů. Všechna data jsem čerpala z portálu hithit.

39) Plánovaný film Tady Havel, slyšíte mě, jejž režisér a producent Petr Jančárek hodlá uvést v listopadu roku 2019, vybral na počátku roku 2019 částku 1 520 033 Kč z požadovaných 400 000 Kč od 1 471 lidí. Projekt Víta Klusáka a Barbory Chalupové, V síti, rovněž teprve v postprodukci, vybral během května a června 2019 částku 3 012 923 Kč z požadovaných 850 000 Kč od 4 576 lidí.

BAREVNEJ VOCAS LETÍCÍ KOMETY o Filipu Topolovi režiséra Václava Kučery. Úspěšné projekty reflektující výrazné společenské problémy pak byly například filmy Víta Klusáka V SÍTI o sexuálních predátorech na internetu (připravovaný spolu s Bárou Chalupovou) a SVĚT PODLE DALIBORKA o neonacistovi Daliborovi K. či snímek DĚTI ÚPLŇKU režisérky Veroniky Stehlíkové a iniciátorů Petry a Petra Třešňákových, který je součástí širších snah o zkvalitnění povědomí o autismu a podpory rodin pečujících o autistické děti.

Vedle životopisných a společenských filmů (které jsou ovšem v menšině) tvoří silnou skupinu úspěšných projektů žádajících o podporu na hihitu ty, jejichž výstupem má být mimo jiné cestopisný (expediční) nebo sportovní dokument. Dokumentární film v tomto případě zpravidla tvoří jen jednu z linií referování a sdílení zážitků z cesty či ze sportovního výkonu prostřednictvím sociálních sítí a jeho vznik podporují fanouškovské skupiny cestovatelů či konkrétních sportů či sportovců (snowboarding, surfing). Tyto dokumenty nevstupují do oficiální distribuce, ale obíhají v alternativních distribučních okruzích navázaných na prostředí zájmových skupin, které jejich vznik podpořily (cestovatelské přednášky, sportovní akce), dále pak na sociálních sítích a na internetu. Film je v tomto případě jedním ze způsobů vyjádření určitého tématu, které je dále komunikováno nejčastěji formou webové stránky, blogu, vlogu, fotografií a příspěvků na sociálních sítích. Snímek vzniká s cílem zachytit výjimečné cestovatelské či sportovní výkony, popularizovat tyto typy aktivit a v neposlední řadě také aktivizovat publikum — budovat a rozšiřovat fanouškovskou základnu pro konkrétního autora či produkci (např. web freeride.cz stojící za podpořenými projekty SURF MOVIE a NEVER TOO LATE).

V crowdfundingu ostatně není peněžitý zisk jediným benefitem kampaně. Žadatelé kampaně organizují také proto, aby posílili povědomí o díle a jeho tématu, vytvořili si nové sítě kontaktů a publika, ověřili si, že je po tématu společenská poptávka a svým způsobem také získali mandát jej realizovat.[40] V případě cestopisných a sportovních filmů je rozšiřování fanouškovské základny klíčovou součástí dlouhodobé marketingové strategie blogerů či správců zájmových portálů, jejímž cílem je v éře monetizace blogování propagovat obsah na různých platformách. Film se tak stává součástí „síťovaného já“[41] blogerů — známých osobností cestovatelského nebo sportovního světa, a na rozdíl od projektů filmových profesionálů nemusí být v tomto případě nutně jádrem celé akce, ale mnohdy pouze vedlejším výstupem širších aktivit, které natočení filmu velmi často předcházely a směřují k oslovení publika na množství platforem. Jak v případě životopisných a společenských dokumentů, tak v případě tohoto žánru nejčastěji uspějí již známí autoři disponující dostatečným sociálním kapitálem. Jsou schopni projekt vedle crowdfundingu zafinancovat i z jiných zdrojů (koprodukcí, podporou SFK, v případě cestovních a sportovních filmů díky sponzorům) a mají stálou fanouškovskou komunitu. Možnost budovat publikum a rozšiřovat obsah na více platforem chápou jako vedlejší produkt crowdfundingu stále

40) Srov. Liz Gerber – Julie Hui, c. d. Vytváření crowdfundingové kampaně je velmi silně vázané na sociální kapitál, jejž kampaň může pozvednout, ale také potlačit. Nejčastějšími obavami, které žadatelé o podporu uvádějí, jsou (vedle obav z toho, zda dostojí závazku času a kapacit, které kampaň vyžaduje) pocit selhání, neschopnost zaujmout a strach z veřejně exponovaného neúspěchu.

41) Deepti Ruth Azariah, Beyond the blog: The networked self of travel bloggers on Twitter. *PLATFORM: Journal of Media and Communication* 4, 2012, č. 1, s. 63–78.

častěji také profesionální dokumentaristé, když jako součást projektu pojímají vzdělávací či popularizační aktivity, pořádání přednášek a diskuzí s filmem apod.

Kreativní potenciál uživatelů internetu nicméně český dokumentární film takřka nevyužívá. S participací publika pracuje primárně marketingově a využívá již existujících sítí známostí. Nejúspěšnější kampaně realizované v českém prostředí se opírají o známé aktéry (autory, iniciátory) a známé, významné či populární téma (osobnost, problematika, aktivita). Metoda participativního financování dokumentárního filmu potvrzuje stávající kulturní preference: stabilizuje roli významných aktérů české dokumentaristiky a dlouhodobou diváckou oblibu sportovních a cestopisných dokumentů, nově vznikajících častěji v amatérských podmínkách. Tento žánr našel díky možnostem digitálních technologií, online distribuce a sociálních médií novou podobu jako součást fanouškovské kultury navázané na sportovní a cestovatelská dobrodružství a multiplikující obsah spjatý s konkrétním projektem na množství platforem. I zde nicméně uživatelé častěji participují na projektech etablovaných osobností či zájmových skupin a potvrzují jejich pozici v současné kultuře.

Interaktivní dokument jako vzdělávací platforma

Projekty interaktivního dokumentu v České republice nevytvářejí tradiční filmové produkční společnosti.[42] Výjimku tvoří stále ještě vyvíjené projekty „Zapomenutá válka", interaktivní webový dokument o konfliktu na východní Ukrajině, a „Malaria 1983", dokumentární počítačová hra inspirovaná autobiografickou knihou a deníky Michala Gibody, jenž v roce 1983 jako pracovník Parazitologického ústavu ČSAV odjel na pracovní pobyt do československé nemocnice v Kambodži.[43] K aktivním tvůrcům interaktivního faktuálního obsahu naopak patří Česká televize a tým Charles Games, sestávající z výzkumníků a studentů Univerzity Karlovy. Oba tyto subjekty nicméně do oblasti interaktivních formátů pronikly několik let poté, co se webové dokumenty, i-docs, dokumentární počítačové hry a podobně rozšířily po celém světě a byly uváděny též na domácích festivalech (Jeden svět, MFDF Ji.hlava), a vytvořily jen několik málo děl tohoto typu. Česká televize tak v posledních dvou letech přišla s mezinárodně ceněnými projekty Dukla 61 a Toto století, Charles Games vyvinulo hru Atentát 1942, která se stala Českou hrou roku 2017 a Nejlepší výukovou hrou festivalu Games for Change 2018, a v současné době pracuje na hře „Svoboda 1945". Centrum dramaturgie nových médií České televize i Charles Games se opírají o zázemí programátorů, vývojářů a specialistů na herní design[44] a jejich aktivi-

42) O rozšíření dokumentárního filmu na více platforem a aktivizaci publika se pokusil projekt Andrey Culkové Cukr blog / Sugar blues, jenž na svých webových stránkách pomocí datavizualizace ukazoval některé z problematických aspektů konzumace cukru a vybízel diváky ke spolupráci na kampani Sugar kills. O interaktivní dokument v pravém slova smyslu se však nejednalo. Viz: dostupné online <www.sugarbluesfilm.com>, [cit. 17. 6. 2019].

43) „Zapomenutou válku" Zdeňka Chaloupky vyvíjí společnost Pink, „Malarii 1983" Petra Salaby Produkce Radim Procházka.

44) Centrum stojí mimo jiné za rozjezdem webu decko.cz, doprovázejícího dětský kanál Déčko, pro nějž stále vyvíjí nový (interaktivní) obsah. K jeho dalším projektům patří dále portál artzóna doplňující vysílání ČT art.

ty patří ke způsobům, jimiž tradiční instituce — veřejnoprávní média a univerzity či vědecko-výzkumné ústavy — reagují na změny, které přinášejí digitální média, trend přesouvání obsahu na internet a vznik nových platforem šíření a sdílení obsahu.

Pro veřejnoprávní televize představují digitální technologie jednu z klíčových výzev posledních let. Ve snaze vyjít vstříc fragmentarizovanému publiku a jeho způsobům spotřeby obsahu a konkurovat on-demand službám rozvíjejí veřejnoprávní televize specializované kanály, webové portály a sociální sítě.[45] Lineární vysílání se stává jen jedním z typů uspořádání obsahu, které veřejnoprávní televize nabízejí — z vysílatelů se tak stávají poskytovateli veřejnoprávního obsahu.[46] Vytváření obsahu, který by byl personalizovaný, interaktivní, snadno vyhledatelný, vhodný ke sdílení, prohlížení v mobilních zařízeních a on-demand, nicméně znamená také přeuspořádání významů veřejnoprávních hodnot v digitální éře.[47] Česká televize na tyto trendy reaguje velmi pomalu, a to solitérními projekty, které se neopírají o širší online strategii či koncepci pro interaktivní faktuální obsah a které nevyužívají možností, jež online obsahu nabízí konektivita sociálních médií.

Interaktivní dokumentární projekty ČT jsou zaměřeny na popularizaci novodobých českých dějin a jejich prostřednictvím se televize snaží dostát dvěma z principů veřejnoprávnosti, jimiž jsou reflexe národní kulturní identity a tvorba kvalitního inovativního obsahu. ČT je zde nicméně inovativní primárně vůči sobě samé, méně již vůči zbytku online světa. Interaktivní dokument Dukla 61 vznikl v návaznosti na stejnojmenný dvoudílný televizního film Davida Ondříčka o neštěstí na dole Dukla v Havířově v roce 1961. Propagace projektu aktivně pracovala s diskursem autenticity, zdůrazňovala důkladnost rešerší scenáristy Jakuba Režného a snahu o „opravdovost" v režijním přístupu Davida Ondříčka. Diskurs autenticity pak dovolil přenést dílo také na další platformy — film se vedle lineárního vysílání dostal na ivysílání a doprovodil jej také zmiňovaný interaktivní dokument a specializovaný interaktivní web pojmenovaný „Scenáristův stůl" a dovolující nahlédnout do konkrétních textů (příruček, slovníků, novinových výstřižků, vzpomínek, poznámek a videí natočených s pamětníky). Scenárista Jakub Režný pak spolu s režisérkou Bárou Kopeckou spolupracoval také na dvoudílném dokumentárním filmu Černé zlato, jenž na jedné straně ukazuje každodennost horníků, na straně druhé pak havířovskou událost reflektuje v kontextu důlních tragédií na Ostravsku. V tomto smyslu tedy interaktivní dokument pomohl prezentovat téma v různých pořadech a formátech, vytvořit i originální online obsah a pokusit se tak téma přiblížit širší skupině diváků. Samotný interaktivní dokument představuje na časové ose dění na povrchu a pod zemí v době tragédie, a to pomocí dokumentárních záběrů a pamětnických výpovědí. Krátká videa jsou naroubována na poměrně jednoduché animované rozhraní, které umožňuje přehrání a návrat na základní osu. Inovativnost celého projektu tedy nespočívá ve funkcionalitách interaktivního dokumentu, ale v koordinaci množství výstupů v rámci jednoho projektu, když ČT využila rozsáhlý výzkum na jedno téma k rozprostření téhož příběhu/tématu do různých for-

45) José van Dijk – Thomas Poell, Making Public Television Social. Public Service Broadcasting and the Challenges of Social Media. *Television and New Media* 16, 2015, č. 2, s. 148–164.

46) James Bennett – Niki Strange, The BBC's Second Shift Aesthetics. Interactive Television, Multiplatform Projects and Public Service Content for a Digital Era. *Media International Australia* 2008, č. 126, s. 106–119.

47) Srov. Mary Debrett, *Reinventing Public Service Television for the Digital Future*. Bristol – Chicago: Intellect 2010.

mátů a na více platforem (hraný film, dokument, interaktivní dokument, webová prezentace).

Projekt Toto století připravila Česká televize v souvislosti s výročním rokem 2018 a ve spolupráci s Ústavem pro studium totalitních režimů a projektem Paměť národa. V tematických sekcích tak reflektuje klíčové okamžiky českých dějin uplynulého století. Využívá při tom primárně vlastních pořadů a archivních záběrů, dále pak pamětnických výpovědí, které vznikly pro Paměť národa. Jedná se tedy o archiv či databázi videí a televizních záběrů roztříděných podle jednotlivých etap dějin a dílčích témat, k nimž je dále připraveno osm metodických materiálů pro učitele. Portál se drží „výroční" logiky a profiluje svou návaznost i periodizaci dle osmičkových výročí. Z hlediska uživatelských funkcionalit jde o poměrně jednoduchý web dovolující čistě procházet jednotlivými sekcemi a přehrávat jednotlivá videa. Česká televize zde uživatelům nenabízí ani možnost participace, ani diváka nevtahuje do konkrétního příběhu. Toto století tedy přistupuje k národním dějinám jako vzdělávající kurátor a vizuálem i funkcemi připomíná spíše virtuální galerii, v níž ČT recykluje starší televizní obsah a nabízí strukturovaný a metodicky okomentovaný archiv záběrů dokumentujících politický, ekonomický, kulturní i společenský život někdejšího Československa a následně České republiky. Toto století i Dukla 61 kladou důraz na vzdělávací a informativní hodnoty, spíše než na zábavu, nicméně z hlediska online strategií i aktuálních trendů v digitálním vyprávění patří ke konzervativním projektům.

Digitální kultura proměnila také roli univerzit a vědecko-výzkumných center ve společnosti. Z univerzit coby producentů lidských zdrojů a producentů poznání šířeného tradičními akademickými kanály stojících vždy vedle průmyslu se stávají aktivní hráči, kteří sami vytvářejí kreativní centra, mediální laboratoře a huby na pomezí teorie a praxe, a tedy i nezávislí producenti mediálního obsahu. Tomuto posunu pomáhají i zdroje grantové podpory, iniciující spolupráci mezi univerzitním a průmyslovým sektorem a vybízející k tvorbě obsahu, který bude mít přímý dopad na veřejnost. Jedním z takových výstupů mohou být například interaktivní weby rozvíjející faktuální obsah, virtuální galerie s výukovými prvky či faktuální počítačové hry. Nejčastější jsou historicky zaměřené weby (Ústavu pro soudobé dějiny, Ústavu pro studium totalitních režimů apod.), jejichž klíčovou funkcionalitou je podobně jako u Tohoto století prohlížení. Na faktuální počítačové hry se zaměřuje zmiňovaná skupina Charles Games. Stojí na spolupráci vědců z Filozofické a Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy a Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky a vyvíjí konkrétně vzdělávací hry s historickým obsahem. I Charles Games, podobně jako Česká televize při naplňování veřejnoprávních hodnot v digitálním prostředí, využívá k naplnění zmiňovaných výzev interaktivní přístup k výkladu národních dějin pomocí nových technologií. Její dosud jediný dokončený projekt, Atentát 1942, je adventurou, jejímž primárním narativem je pátrání po osudech hráčova dědečka, který byl zatčen gestapem. V souladu se vzdělávacím posláním hry hráč v průběhu řešení hlavního úkolu (zjistit důvod dědečkova zatčení a jeho roli v rámci atentátu na Heydricha) poznává dílčí okolnosti každodenního života v protektorátu Čechy a Morava. Hra představuje strukturovanější a promyšlenější kombinaci stejných materiálů jako v Dukle 61: fragmentárních videí a obrazů (rozhovorů, animace, deníkových záznamů). Důrazem na konkrétní postavy a příběh v herním prostředí nicméně nabízí imerzivnější a z hlediska poznání efektivnější zážitek.

S ohledem na to, že zde v případě Dukly 61 a Tohoto století nerozebíráme příklady, ale veškeré aktivity ČT na poli interaktivního dokumentu, je patrné, že tato instituce na výzvy participační kultury a konektivních médií reaguje zdrženlivě. Přestože se díky těmto projektům ČT ze standardní praxe lineárního vysílání přesunula k tvorbě originálního faktuálního obsahu pro web, učinila tak rozrůzněním formátů, nikoli kreativním digitálním vyprávěním ani využitím logiky sociálních médií. Primárním nástrojem ČT se i v tomto případě stalo lineární vysílání, ivysílání a webové stránky pořadu a standardní nástroje navazování nových a starých pořadů na webu v rámci tematických algoritmů.

Mezi lineární televizí a YouTube: faktuální programování internetových televizí

Jednou z klíčových odlišností, jež internet nabídl divákům, je časově nespecifické sledování — umožnil jim konzumovat audiovizuální obsah mimo časový program určený dříve lineární televizí. Catherine Johnson definuje online televizi jako „službu umožňující sledovat editorsky vybraný audiovizuální obsah za pomoci zařízení, která lze připojit k internetu".[48] Dokumentární či obecně faktuální obsah tvoří nezanedbatelnou součást internetových televizí. Přestože je webové prostředí obecně chápáno jako otevřené inovacím a experimentům s novými způsoby digitálního vyprávění, upozaďovaným tématům i neznámým autorům,[49] v českém kontextu se internetové televize ve vztahu k faktuálnímu obsahu projevují inovativně jen v určitých ohledech. K aktivním tvůrcům původního faktuálního obsahu patří v ČR internetové televize Mall.tv a Televize Seznam.[50] Obě tyto televize diverzifikují spektrum aktérů dokumentárního průmyslu a faktuální obsah využívají k rozrůznění či zvětšení objemu své nabídky. Současně do jisté míry redefinují pojetí dokumentárního obsahu s ohledem na vlastní obchodní modely, strategie sociálních a konektivních médií a vztah k veřejnoprávním hodnotám.

Obchodní modely internetových televizí jsou nejčastěji založené na předplatném, reklamě a obsahovém marketingu (product placementu či sponzorovaných pořadech), případně různých kombinacích těchto praktik.[51] Mall.tv a Televize Seznam pracují s modelem kombinujícím reklamu a obsahový marketing, přičemž Televize Seznam využívá svých vazeb na PPC reklamní systém Sklik.cz, v případě Mall.tv jde o přímé propojení internetových obchodů společnosti Mall Group (Mall.cz, Košík.cz, CZC.cz aj.) s audiovizuálním obsahem Mall.tv. Internetové televize současně důsledně analyzují chování svých diváků (uživatelů), aby mohly na základě uživatelských dat personifikovat svou nabídku. Rozhraní tak uživateli uspořádávají na míru a nabízejí mu další videa na základě jeho

48) Catherine Johnson, *Online TV*. London – New York: Routledge 2019, s. 1.

49) Aymar Jean Christian, *Open TV: Innovation beyond Hollywood and the Rise of Web Television*. New York: New York University Press 2018.

50) Televize Obbod přejímá dokumentární filmy z kinodistribuce a za poplatek je nabízí na internetu (ve vztahu k dokumentu tedy funguje podobně jako VOD portály dafilms či aerovod). Playtvak.cz, původně spadající pod mediální skupinu Mafra a v roce 2018 přejmenovaný na iDnes Kino, se v ČR stal ve své době prvním zprostředkovatelem formátu Slow TV v českém prostředí. Na jiný faktuální obsah se nicméně nesoustředí. V současnosti formát Slow TV od Playtvak.cz převzala Mall.tv.

51) Srov. např. David Waterman – Ryland Sherman – Sung Wook Ji, The Economics of Online Television: Industry Development, Aggregation, and "TV Everywhere". *Telecommunications Policy* 37, 2013, č. 9, s. 725–736.

předchozích výběrů. Podobně i reklamu vázanou na tato videa dokážou díky těmto informacím přesněji cílit. Mimo sféru fikčního filmu patří k obsahu, který na sebe dobře umožňuje vázat reklamu, videa na pomezí populárně-naučného a lifestyle formátu (zejména gastronomicky, sportovně či cestovatelsky laděné cykly).[52] Právě tyto často hybridní formáty tvoří objemově většinu nabídky obou zmiňovaných internetových televizí. Potřeba monetizovat obsah vede obě internetové televize také vstříc logice sociálních sítí — dostupnost obsahu on-demand, otevřené propojení obsahu s reklamním sdělením (nejen formou product placementu) a flexibilita velmi krátkých formátů, které by se v lineárním vysílání neuplatnily, umožňuje snazší sdílení a posiluje možnost rozsáhlejšího a rychlejšího oběhu videí. Podle Doroty Vašíčkové a Petra Szczepanika Stream.cz v případě svého fikčního obsahu, zejména pak satirické tvorby, směřoval k naplňování veřejnoprávních hodnot.[53] Televize Seznam tuto tendenci promítla primárně do své publicistické praxe, když v souvislosti se sílící poptávkou po audiovizuálním zpravodajském obsahu, na niž odpovídají jak tištěná média, tak rozhlas či projekt DVTV, posílila zpravodajské, publicistické a reportážní formáty typu rozhovorů, duelů, komentářů, zpráv apod. Obě televize dále pokračují s pořady zabývajícími se různými aspekty veřejného prostoru (cykly Janka Rubeše a Adama Gebriana), aktuálními sociálními problémy (pořady Jakuba Klingohra) či národní historií (Jiří Padevět).

Ve vztahu k dokumentárnímu obsahu tak na českých internetových televizích můžeme sledovat dvě komplementární tendence. Předně jde o sbližování internetových a lineárních televizí. Televize Seznam, nový projekt slučující internetové projekty Stream.cz a Seznam zprávy, vedle internetu směřuje k modelu lineárního vysílání terestrických[54] televizí, posiluje svou publicistickou větev a řadu těchto svých pořadů připravuje v podobném duchu jako lineární televize a s ambicí naplňovat veřejnoprávní principy. Internetové televize primárně pracují s kratšími formáty, v případě reportáží, publicistiky a populárně-vědeckého obsahu nicméně není krátký formát jejich výhradní výsadou. ČT se pak v případě publicistiky snaží o aktivní přítomnost pořadů na internetu a sociálních sítích, tedy mimo lineární vysílání. I přesto, že ČT lpí na tradičních dokumentárních oknech v rozmezí 26 a 52 minut, tvoří krátká videa součást jejích komponovaných pořadů. Funkcionality webových stránek pořadů České televize se pak u těchto pořadů přizpůsobují trendu spotřeby krátkých formátů na mobilních zařízeních, když ČT na svém webu umožňuje sledovat delší pořady, které obsahují zřetelně ohraničené části, rozděleně.[55] Například Reportéři ČT, pořad zahrnující v stopáži 45 minut vždy tři reportáže, nabízí na webu možnost přehrání celého dílu, ale také dílčích kapitol. V případě obsahu internetových televizí lze naopak tvrdit, že čím více se obsah blíží lineární televizi, je délka větší (Zmlsané dějiny, Dělníci života, Zvláštní vyšetřování), čím více se blíží YouTube,

52) Viz například (překrývající se) kategorie pořadů na Mall.tv: „Cestování a dobrodružství", „Vaření a jídlo", „Věda a vzdělávání".

53) Srov. Dorota Vašíčková – Petr Szczepanik, Web TV as a Public Service: The Case of Stream.cz, the East Central European Answer to YouTube. *Media Industries* 5, 2018, č. 2, s. 69–91.

54) Terestrické je digitální televizní vysílání přes pozemní vysílače.

55) Například Reportéři ČT, pořad zahrnující v stopáži 45 minut vždy tři reportáže, nabízí na webu možnost přehrání celého dílu, ale také dílčích kapitol. Podobně je tomu u dalších reportážních či publicistických pořadů.

tedy například v případě krátkých profilů osobností, populárně-vědeckých videí apod., je délka kratší. Současně se tedy internetové televize inspirují na YouTube a u globálních VOD služeb, pracují s influencery, jejichž potenciál vzešel z YouTube a směřují k personalizaci nabídky pro přihlášené uživatele. Stream.cz[56] a později i Mall.tv založily v případě faktuálního obsahu svou strategii na přejímání úspěšných formátů a osobností jak z lineárních televizí a z médií, tak z YouTube. Angažovaly tváře dříve známé z novin, televize, rozhlasu (Jindřich Šídlo, Sabina Slonková, Jiří Kubík, Lucie Výborná, Josef Klíma), populární vlogery (Janek Rubeš, Petr Jan Juračka) a vytvořily často nové formáty vycházející z konceptů tradičních pořadů s výrazným moderátorem/průvodcem, avšak uzpůsobené logice YouTube. Na Mall.tv tak například Petr Jan Juračka pokračuje v popularizaci vědy a fotografování formou velmi krátkých videí, jako na svém YouTube kanále, avšak se signifikantní grafikou, pravidelněji a s možností spolupracovat s dalšími členy štábu. Mezi oběma těmito televizemi současně vznikla specifická diverzifikační kontinuita, když ze Streamu, transformujícího se v Televizi Seznam, spolu s šéfproducentem Lukášem Záhořem odešly mnohé klíčové osobnosti a své cykly v mírně obměněné formě dále připravují na Mall.tv (Roman Vaněk, Adam Gebrian, Jakub Klingohr, jejichž nové pořady i názvem připomínají staré, viz např. Klingohrovi Dělníci života navazující na Dělníky smrti a Dělníky duše).

Druhou tendencí jsou okrajové snahy Televize Seznam i Mall.tv o experimentování s možnostmi dokumentárního formátu v internetovém prostředí. Namísto interaktivních platforem nicméně vycházejí z tradičnějších modelů, které uzpůsobují internetu, podobně jako například zahraniční tištěná média na svých webech. Mall.tv tak například ve vlastní produkci vytvořila pětidílný „časosběrný" dokument Tadeáše Daňka Uprchlická vlna, který v dvacetiminutových dílech představuje několik uprchlíků, kteří v roce 2016 zahájili svou cestu do Evropy. V roce 2018 se pak k těmto postavám vrací a představuje jejich aktuální situaci. Rozvíjí tak pro internet typický seriálový formát s faktuálním obsahem, avšak namísto rychlého zpravodajství se pokouší o časosběr. Televize Seznam dlouhodobě vysílá pořad investigativních reportérů Jiřího Kubíka a Sabiny Slonkové Zvláštní vyšetřování. Pořad označovaný jako „dokumentární detektivka" pro Seznam zprávy produkuje společnost Hypermarketfilm a autorsky se na něm podílí tvůrčí tým okolo Víta Klusáka a Filipa Remundy. První díl byl odvysílán v říjnu roku 2016, v novém programovém schématu Televize Seznam je nasazen v úterý v hlavním vysílacím čase. Zvláštní vyšetřování, jež v žánru blízkém doku-reality zviditelňuje pozadí pátrání reportérů, jejich diskuze, telefonáty, logiku uvažování, patří k profilovým projektům této televize, když s jeho uvedením stoupá počet návštěv portálu Seznam. Internetové televize pole dokumentárních a faktuálních formátů rozšiřují o nové hybridní druhy, jež na jedné straně uzpůsobují populární formáty lineárních televizí potřebám internetu (a do podobné role staví výrazné osobnosti z tradičních médií), na straně druhé čerpají osobnosti a obsahovou a formální inspiraci z českých YouTube kanálů. Stále tedy nabízejí primárně lokální témata a lokální perspektivu, odpovídající možnostem domácího trhu.

56) K podrobnějšímu vývoji Stream.cz, který není předmětem tohoto textu, viz diplomová práce: Dorota Vašíčková, *Stream.cz a jeho originální seriálová tvorba*. Bakalářská práce. Praha: FF UK 2017. Dále Dorota Vašíčková – Petr Szczepanik, c. d. V roce 2018 odešlo kreativní jádro Stream.cz, spjaté s šéfproducentem Lukášem Záhořem, do nově vznikající Mall.tv. Stream.cz se současně stal součástí nové Televize Seznam.

Umírněná prostupnost, umírněná diverzita

Ačkoli v roce 2018 padl divácký rekord návštěvnosti i u českého dokumentárního filmu, jednalo se spíše o výjimku než o důkaz širšího „dokumentárního boomu". Planetu Česko Mariana Poláka vidělo jen v kinech více jak 94 tisíc diváků a film získal i řadu ocenění. Potvrdil tak dlouhodobou popularitu přírodovědných wild-life dokumentů a platnost dříve zmiňovaných aspektů „high-concept" dokumentu. Film uspěl nejen kvůli ojedinělým záběrům české přírody, ale také proto, že měl funkční „narativní háček", a proto, že producent a distributor nepodcenili distribuční a marketingovou strategii. Obecně však lze české prostředí označit ve vztahu k novým trendům za konzervativní. Z rozhovorů s režiséry-dokumentaristy, které vznikly v rámci projektu Současný český dokumentární film,[57] vyplynulo, že jakožto tvůrci nevnímají nástup digitálních technologií jako zásadní předěl ve své práci. Přestože každá nová filmová technika nabízí nové možnosti, dokumentaristé jsou zvyklí techniku měnit v návaznosti na technologický pokrok tak rychle, že není možné současně vždy proměňovat rutiny natáčení, střihu a postprodukce. Digitální technologie tak v jejich pohledu nabízejí spíše možnost dalšího distribučního uplatnění filmu. Tuto možnost českým dokumentaristům v českém prostředí nabízí (vedle specifických případů jako ivysílání České televize a HBO Europe) především specializovaný, kurátorsky vedený portál dafilms.cz, vymezující své zaměření na „festivalové" dokumentární filmy, dále dokumentárně nespecifické portály jako aerovod.cz, vázaný na distribuční společnost Aerofilms, voyo.cz televize Nova, digitální televize UPC TV, služby iTunes Store či iTunes TV společnosti Apple či internetová televize Obbod. Zaměříme-li se však na vlastní tvorbu, jen minimum režisérů má zkušenost s díly pro web či se spoluprací s internetovými televizemi. Tento trend potvrzuje i obecnější závěry výzkumu současného evropského dokumentárního filmu.

Situaci evropských dokumentárních kinematografií prozatím velcí mediální hráči typu Netflix ovlivňují jen nepřímo, optikou dokumentaristů nicméně současný stav nejlépe vystihují obavy z ekonomické udržitelnosti produkce.[58] Evropský dokument se v celkovém úhrnu potýká především s problémem škrtů v rozpočtech ze strany tradičních dominantních producentů či koproducentů, jimiž jsou veřejnoprávní televize.[59] Tlak na opravdu silnou alternativu v podobě státní podpory přitom prozatím zůstává oslyšen. Evropští dokumentaristé formulují klíčové výzvy své profese z ekonomického hlediska jako: „roztrou-

57) Výzkumný projekt podpořený Státním fondem kinematografie, v jehož rámci byly zrealizovány rozhovory s aktéry českého dokumentárního průmyslu, z toho 30 s režiséry-dokumentaristy, s ohledem na vyvážené zastoupení mužů a žen, tvůrců různých generací, zkušeností a zázemí.

58) Viz první výzkumná zpráva z projektu Media and Society: „European Documentary in a Changing Media Landscape", na němž spolu s European Documentary Network spolupracuje Vrie Universiteit Brussel. Autorkami první zprávy jsou Eline Livémont a Willemien Sanders. Dostupné online: <http://www.edn.dk/fileadmin/user_upload/PDF/Documents/Media_and_Sciety_Research_Results_DocSalon_2019.pdf>, [cit. 17. 6. 2019].

59) Podrobněji například k situaci ve Velké Británii viz Anna Zoellner, Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television Production. *Mass Communication & Society* 12, 2009, č. 4, s. 503–536. Inge Ejbye Sørensen, Crowdsourcing and Outsourcing: the Impact of Online Funding and Distribution on the Documentary Film Industry in the UK. *Media, Culture and Society* 34, 2012, č. 6, s. 726–743.

šené příjmy", „podceněné rozpočty", „obchodovatelnost nad umění", „monetizace filmů", „nedostatek profesionalizace", „přeplněný trh", „narušené systémy finanční podpory".[60] Existenci dokumentárního prekariátu potvrzuje statistika, podle níž takřka dvě třetiny (64 %) dokumentárního průmyslu v Evropě tvoří společnosti s jedním až pěti stálými zaměstnanci. Čeští dokumentaristé shodně hovoří o dokumentární tvorbě jako o problematickém živobytí, v jehož rámci je obtížné se uživit výhradně autorskou tvorbou, pozitivně naopak reflektují fungování Státního fondu kinematografie coby stabilního a transparentního zdroje financování.[61] Přesto je podle nich dokumentární tvorba dlouhodobě nepřesně nahlížena jako svým způsobem nízkonákladová, byť mnohé projekty, například (ale nejen) hybridní filmy na pomezí dokumentu a fikce, vyžadují vyšší rozpočty. Takový pohled pokládají z hlediska dokumentární kinematografie za neudržitelný nejen proto, že v dnešní době vysokorozpočtové dokumenty poutají pozornost domácích diváků v kinech i na zahraničních VOD platformách a formují tak jejich očekávání. Je patrné, že nutnost vydělávat si prací na větším množství projektů současně či prací v různých profesích (vedle vlastní režie nejčastěji pedagogickou či dramaturgickou praxí) pak české režiséry vede také k citlivějšímu rozlišování mezi tvorbou, kterou pokládají za vlastní („autorskou"), a tvorbou „na zakázku". Ekonomické hledisko se odráží také v tom, že označení „televizní" dokument bývá používáno v pejorativním smyslu výhradně v souvislosti s prací pro Českou televizi. Práce pro televizi HBO Europe je naopak vnímána jako „neteleviz-ní", spjatá s uměleckými hodnotami a prestižnější, protože je lépe ohodnocená. Tato disproporce je o to markantnější s ohledem na skutečnost, že režiséři spolupráci s HBO Europe komentují jako méně autonomní a naopak více ovlivněnou zásahy ze strany televize. Nedostatečné ekonomické zázemí, hojný fenomén samoproducentství[62] a nerentabilita[63] dokumentaristiky posilují výraznou pozici „autorského" dokumentu a podporují relativně konzervativní postoj k novým formátům a možnostem spolupráce. Takové projekty se jeví jako riskantní, vyžadující (nové) nestandardní obchodní modely. Klíčovým výstupem českých dokumentaristů tak stále zůstávají lineární dokumentární filmy určené pro kina či televize. Přestože tedy k diverzifikaci obsahu dochází v českém prostředí prozatím jen okrajově, je zřetelné, že s faktuálním obsahem pracuje stále více aktérů, kteří jej uzpůsobují svým potřebám a částečně také redefinují jeho tradiční formáty a funkce.

Jak jsme viděli, nových formátů, které by zásadně redefinovaly koncepci dokumentárního filmu, najdeme v českém kontextu minimum. V digitálním prostředí částečně rozšířila své funkce a činnosti Česká televize a vzešli z něj noví aktéři dokumentární tvorby, zejména internetové televize, kteří zčásti přejímají zavedenou praxi lineárních televizí, zčásti se inspirují praxí UGC a zčásti se pokoušejí i experimentovat. Atraktivita sdílení

60) Srov. citovaná zpráva „European Documentary in a Changing Media Landscape", dostupné online: <http://www.edn.dk/fileadmin/user_upload/PDF/Documents/Media_and_Sciety_Research_Results_DocSalon_2019.pdf>, [cit. 17. 6. 2019], s. 6.

61) Viz poznámka č. 55.

62) Apolena Rychlíková, *Dokument s. r. o.: když si dokumentaristé zakládají filmové produkce*. Diplomová práce. Praha: FAMU 2018.

63) Tyto jevy jsou doložené v celoevropském kontextu, viz zpráva Eline Livémont a Willemien Sanders „European Documentary in a Changing Media Landscape" v poznámce č. 56.

audiovizuálního obsahu na sociálních sítích přivedla k produkci faktuálních videí také tištěná média, rozhlas a zpravodajské weby — na rozdíl od svých zahraničních protějšků však tito aktéři pracují s formátem krátkého faktuálního videa rutinně, opět nejčastěji v inspiraci lineárními televizemi či UGC, nespolupracují s dokumentaristy a nevyvíjejí nové formáty.

Nahlížíme-li situaci perspektivou českých dokumentaristů, potvrzuje se trend, který vyhodnotila jako jeden ze závěrů průběžná zpráva European Documentary Network o situaci v současném evropském dokumentu — tedy malá míra spolupráce profesionálních dokumentaristů s novými (nekonvenčními/netradičními) aktéry a malá míra koprodukcí, a tak i malá míra prostupnosti různých typů praxe. Problematické financování života dokumentárního tvůrce v českém prostředí posiluje tradiční vnímání dokumentaristiky jako tvorby autorského lineárního díla určeného pro kina a podporuje snahy o alternativní financování za pomoci crowdfundingu, jenž současně slouží jako marketingový nástroj pro aktivizaci budoucího publika filmu. Mezi společnosti, které funkčně využívají crowdfunding a současně jsou otevřené spolupracím s netradičními aktéry, patří například Hypermarket film. Pouze výjimečně autoři vyvíjejí dokumentární filmy skutečně jako široce rozkročené projekty, které najdou uplatnění na vícero platformách. Přestože často směřují k vzdělávacímu rozšíření života dokumentárního díla, jedná se zpravidla o besedy s projekcí tradičního dokumentu, tedy nikoli o tvůrčí práci s digitálními platformami a formáty. Právě vzdělávací rozměr dokumentárního díla se v českém prostředí ukazuje jako nejvitálnější pro transpozici do internetového prostředí. Interaktivní či participativní projekty České televize, stejně jako dokumentární počítačové hry společnosti Charles Games pracují s tématy z české historie, která se snaží v nových formátech zatraktivnit. Centrum pro dramaturgii nových médií v ČT nicméně s uživatelem zachází stále relativně pasivně, když mu umožňuje obsah pouze prohlížet a nevyužívá strukturovanějších možností digitálního vyprávění.

Státní fond kinematografie

Studie vznikla v rámci výzkumného projektu Současný český dokumentární film, podpořeného Státním fondem kinematografie.

Lucie Česálková (1983) pracuje jako redaktorka a výzkumná pracovnice Národního filmového archivu. Podílí se na výzkumu spotřební imaginace komunistické diktatury realizovaném Národním muzeem a při Ústavu soudobých dějin AV ČR vede výzkumnou skupinu, jež je součástí mezinárodního projektu Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-World-War II Europe (podpořeno programem HERA). Do rodičovské dovolené působila na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně a jako vedoucí oddělení výzkumu NFA. Dlouhodobě se věnuje dějinám nonfikčního a dokumentárního filmu, kromě množství časopiseckých studií a kapitol v knihách vydala monografii *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let* (NFA, 2014), nejnověji pak s Kateřinou Svatoňovou monografii *Diktátor času. (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky* (NFA — UK FF, 2019). (Adresa: lucie.cesalkova@nfa.cz).

Citovaná díla

1968: Rekonstrukce okupace (Jan Šikl, 2018–2019), *Atentát 1942* (2017), *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), *Černé zlato* (Bára Kopecká, Jakub Režný, 2018), *Český sen* (Vít Klusák, Filip Remunda, 2004), *Dělníci duše* (Jakub Klingohr, 2017), *Dělníci smrti* (Jakub Klingohr, 2015), *Dělníci života* (Jakub Klingohr, 2019), *Děti úplňku* (Veronika Stehlíková, 2017), *Free Solo* (Jimmy Chin, Elizabeth Chai Vasarhelyi, 2018), *Knock Down the House* (Rachel Lears, 2019), *Krvavá léta* (Martin Krušina, Petr Brzokoupil, 2017–), *McQueen* (Ian Bonhôte, Peter Ettedgui, 2018), *Mister Rogers' Neighborhood* (1962–2001), *Mlha války* (*The Fog of War*; Errol Morris, 2003), *Nástroj války* (Tomáš Hoffmann Polenský, 2018), *Nechte zpívat Mišíka* (Jitka Němcová, 2017), *Planeta Česko* (Marián Polák, 2017), *Ptačí svět* (Le Peuple migrateur; Jacques Cluzaud, Michel Debats, 2001), *RBG* (Julie Cohen, Betsy West, 2018), *Reportéři ČT* (Ivan Bareš, Lucie Matějíčka Sehnalová, Bohumír Bouček, 2004–), *Svět podle Daliborka* (Vít Klusák, 2017), *Takovej barevnej vocas letící komety* (Václav Kučera, 2015), *Tenká modrá čára* (The Thin Blue Line; Errol Morris, 1988), *They Shall Not Grow Old* (Peter Jackson, 2018), *Tři blízcí neznámí* (Tim Wardle, 2018), *Uprchlická vlna* (Tadeáš Daněk, 2018), *Won't You Be My Neighbour* (Morgan Neville, 2018), *Záhada Blair Witch* (The Blair Witch Project; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), *Zmlsané dějiny* (Pavel Soukup, 2018–), *Zvláštní vyšetřování* (Filip Remunda, Vít Klusák, 2016–).

SUMMARY

Moderate Diversity
Czech Documentary Film between Platforms

Lucie Česálková

This study explores the transformation of documentary formats and genres through online distribution and participation in the Czech Republic. Based on interviews with the actors of the documentary industry, analysis of the participatory level of specific documentary films (projects) and analysis of production strategies and programming of online television, it analyzes the extent to which new trends truly influenced documentary filmmaking in the Czech Republic. It focuses primarily on the degree of openness and permeability between traditional actors and institutions of the documentary industry and new actors or sub-disciplines, explores ways of collaborating and co-creating on digital documentary projects, whether and how the professional documentary professional community is changing, and how new impulses and practices influence the concept of what is perceived as "documentary" by the professional community. It focuses on three key areas — participatory projects based on crowdsourcing and crowdfunding, interactive documentaries, and online television programming. In general, the study explores the thesis that the situation in the Czech "digital document" is influenced by the local tradition of documentary filmmaking and the market position of small national cinema in the wider framework of global media industries. In the individual subchapters it puts the situation in the Czech Republic into the context of more general foreign trends and explains it against this background.

klíčová slova: dokumentární film, online distribuce, participace, interaktivní dokument, crowdfunding, online televize

key words: documentary film, online distribution, participation, interactive documentary, crowdfunding, online TV

Kateřina Šardická

Jak veřejnoprávní televize experimentuje s reality TV

V evropských televizích se od počátku devadesátých let začaly postupně objevovat nové formáty, které navzdory všem předcházejícím zkušenostem s úspěchem mísily elementy různých žánrů. Důvodů, proč tento trend sílil, bylo několik. Jak píše Milan Kruml, za počáteční změnou stála i únava diváků z přemíry fikce.[1)] Hraná tvorba z hlediska námětů i používané narace stagnovala a celosvětově narážela na nezájem diváků. Náklady na dramatické i komediální fikční seriály navíc rostly a trh se zdál být přesycený. Nové pořady, které televize začaly vyvíjet, byly o poznání levnější než seriály či televizní filmy, a tudíž s sebou nesly menší ekonomické riziko. Většina z nich byla realizována tak, aby je bylo možné vysílat v netradičně dlouhých cyklech s velkým množstvím epizod, některé dokonce denně. Celá tato poměrně různorodá řada nových formátů později dostala označení *reality TV*.[2)]

Reality TV je komplexní pojmenování oblasti primárně zábavných pořadů, které využívají participaci reálných aktérů reprezentujících sebe sama.[3)] Americká analytička Susan Murrayová definuje reality TV jako neskrývaně komerční televizní žánr méně jednotný estetickými pravidly nebo jistotami než spojením populární zábavy se sebevědomým odkazováním na ztvárnění reality.[4)] Právě odvolávání se na autentičnost postav, situací a příběhů je primárním rozdílem od fikční televize a zároveň je největší předností těchto pořadů. Reality TV hraničí s vícero žánrovými teritorii — nachází se někde mezi faktuálností

1) Milan Kruml, Na hranici mezi realitou a fikcí: Docusoapy v nabídce tuzemských televizí. Dostupné online: <http://www.dokrevue.cz/clanky/na-hranici-mezi-realitou-a-fikci>, [cit. 22. 6. 2019].

2) Termín reality TV je všeobecně velmi problémový. Jeho užívání v české i zahraniční literatuře je nekonzistentní a je často (zejména u nás) zaměňován s termínem reality show.

3) Zcela záměrně se text vyhýbá označení reality TV jako žánru, jelikož využívá řadu různých narativních způsobů, jak je v textu dále uvedeno. Tvrdit, že reality TV je formát, je také zavádějící (i když se termín ustanovil v anglofonní praxi). Formát je v televizní praxi již konkrétní pořad s ustálenou podobou, jehož licenci lze koupit nebo prodat. Tak bude tento termín v textu i nadále používán.

4) Susan Murray – Laurie Ouelllette, *Reality TV — remaking television culture*. New York / London: New York University Press 2009, s. 4.

a zábavou, mezi dokumentem a dramatem.[5] Faktuálnost k hranicím pojmu patří díky participaci reálných aktérů, drama pro nutnost dramatické linky a vývoje děje, dokument pro způsob snímání a zábava, protože divákům poskytuje rozptýlení a pobavení současně. Široká škála pořadů, které jako reality TV chápeme, bývá částí kritické obce označována za voyeuristické, laciné či primitivní, vulgární a senzacechtivé.[6] Pro některé formáty toto tvrzení jistě platí více než pro jiné, zejména pro bulvární kontejnerové show typu Big Brother, jež diváky lákají na bizarní (abnormální) aktéry, či soutěže typu Hotel Paradise (TV Prima, 2012), ve kterém se o sledovanost postarala erotika, nevěra a intriky mezi soutěžícími.

Fenomén reality TV má nicméně mnohem delší historii, která je spjatá s dějinami televize jako masového média.[7] Tolik oblíbené talentové show se vysílají v Americe už od konce čtyřicátých let, což dokazuje, že televize se vždy snažily tvořit nabídku, která byla na jedné straně postavena na fikci a na druhé straně na pořadech, v nichž vystupoval obyčejný člověk z ulice. Reality TV nicméně sdílí mj. například specifické observační způsoby snímání s dokumentárním filmem, podobně jako on zachycuje reálné dění a reakce aktérů na ně.[8]

Podle Jakuba Kordy jsou tedy za reality TV zpravidla označovány pořady, které vykazují minimum scenáristické přípravy, zapojují sociální aktéry, z hlediska televizního stylu navazují na tradici dokumentu a akcentují zábavné či dramatické funkce pořadu.[9]

Ani to však není definice, kterou bychom mohli považovat za jednoznačnou. Spousta reality TV formátů naopak pečlivou scenáristickou přípravu vyžaduje (a to zejména v předprodukčních fázích). Nemluvě o tzv. licenčních biblích,[10] stále častěji se do reality TV namísto obyčejných lidí z ulice zapojují celebrity, a tak ani podmínka sociálních aktérů neplatí. Britská akademička Annette Hillová označuje reality TV jako divoký žánr, pře-

5) Annette Hill, *Reality TV — Audiences and popular factual television*. Oxon: Routledge 2005, s. 11.

6) Tyto závěry se povětšinou opírají o výzkum pouze části rozmanitého spektra reality TV, a to zejména pořadů soutěžních, či těch, jež staví své dramatické linky na snaze diváka co nejvíce šokovat a pobuřovat. Více se problematice věnuje např. Lemi Baruh, Publicized intimacies on reality television: An analysis of voyeuristic content and its contribution to the appeal of reality programming. *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 53, 2009, č. 2, s. 190–210.

7) Milan Kruml, *Voyeurské okno k sousedům*. Dostupné online: <http://www.dokrevue.cz/clanky/voyeurske-okno-k-sousedum>, [cit. 22. 6. 2019].

8) Základním rozdílem mezi dokumentem a reality TV je všeobecný předpoklad, že dokumenty veřejnost vnímá jako edukativní, etické a informativní. Snahou dokumentaristů je podnítit určitý veřejný zájem, otevřít debatu, zatímco vyloženě komerční reality TV (a to zejména typ tzv. kontejnerové reality TV, jakým je např. formát Big Brother) zdůrazňuje především zábavu a je považována za lacinou. Jakýsi střet mezi těmito dvěma extrémy pak tvoří kategorie docusoap, která na jednu stranu otvírá tabuizovaná témata, soustředí se na menšiny nebo vyloučené skupiny, na té druhé však myslí na to, že diváka musí bavit (je tedy potřeba přidat drama). Definici docusoap se věnuje např. Stella Bruzzi, Docusoaps. In: Glen Creeber (ed.), *The Television Genre Book*. London: British Film Institute 2001.

9) Jakub Korda, *Úvod do studia televize 2. Faktuální televize a její žánry*. Olomouc: Univerzita Palackéhoi 2013, s. 53.

10) Termín, který označuje soubor všech informací potřebných k výrobě formátu. Jedná se o knihu (nebo jakýsi manuál), která obsahuje klíčové prvky od scénářů či jiných doporučení k obsahu jednotlivých dílů pořadu (podle žánru konkrétního formátu, např. úkolů pro účastníky v případě game show) přes popis typologie protagonistů, doporučení k efektivní výrobě i se vzorovým původním rozpočtem až po autorsky chráněné prvky značky.

devším kvůli nespoutanému prospěchářství a odporu k omezování, jako catch-all kategorii, která v sobě zahrnuje široké množství pořadů o skutečných lidech, žánr pohybující se na pomezí inscenované reality, dokumentárního či informačního filmu a dramatu. Domnívá se navíc, že pojem žánr je v tomto kontextu spíše termínem akademickým.[11] Podle Mishy Kavkové přetrvává zmatek, co vytváří a definuje „reality televizi" jako žánr, částečně kvůli hybriditě formátů, částečně jako výsledek proměnlivé podstaty takových pořadů,[12] což vnímá podobně i Peter Mikuláš, který tvrdí:

> Dnes pod reality TV rozumíme spíše kategorii zastřešující rozličné žánrové podoby televizních komunikátů, které jednak hybridují na tradiční televizní žánry a jednak přinášejí nový prvek ‚reality', čímž těmto žánrům přidávají novou kvalitu. Reality TV není ustálená kategorie, ale právě naopak, je to kategorie neustále hledající svoje možnosti žánrového vyjádření.[13]

Mikulášovo tvrzení je téměř osm let staré a jako jediné pořád platné — reality TV je nestálá a široká skupina pořadů, jejichž přesná definice je komplikovaná. Jak definovat oblast, která se s každým dalším pořadem proměňuje a televize přichází s novými možnostmi, jak realitu ukázat? Na tuto otázku je možné si odpovědět dalšími otázkami: Je to vlastně nutné? Potřebujeme reality TV ukotvit v jasné definici?

V kontextu české televizní praxe, které se tento text má věnovat, považuji za důležitější si ujasnit především to, jak se rozmanitá reality TV tvorba dostala na obrazovky České televize a jakými způsoby naplňuje představy o veřejnoprávním obsahu média. Studie čerpá z osobní empirické zkušenosti nejen ze samotné instituce ČT, ale z prostředí televizní dramaturgie obecně.

S licencí to jde bezpečněji

V České republice dochází k boomu reality TV na obrazovkách komerčních televizí počínaje rokem 2001 a odvysíláním první řady Chcete být milionářem? (Who Wants to Be a Millionaire?). Po úspěchu celosvětově nejznámější soutěže se na obrazovkách komerčních televizí vzápětí objevily velké formáty kontejnerových show jako VyVolení (Való Világ), Big Brother nebo pěvecká Česko hledá SuperStar (Pop Idol). Nákup zahraničních licencí byl pro komerční televize navzdory světovému úspěchu daného pořadu obrovský risk, který se v některých případech vyplatil krátkodobě (první řada VyVolených je dodnes nejsledovanějším pořadem v historii Primy, každý večer k televizním obrazovkám přitáhla v průměru 1,5 milionu diváků)[14] či dlouhodobě (soutěž Chcete být milionářem? se udržela na Nově v prime time po dobu pěti let a Česko hledá SuperStar se pravidelně v různých obměnách vrací dodnes), nebo se nevyplatil vůbec (ve

11) Anette Hill, *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. NY: Routledge 2009, s. 2.
12) Misha Kavka, *Reality TV*. Edinburgh: University Press 2012, s. 3.
13) Peter Mikuláš, *Reality TV*. Bratislava: Iris 2011, s. 21.
14) O pořadu VyVolení. Dostupné online: <https://prima.iprima.cz/vyvoleni-0/o-show>, [cit. 22. 6. 2019].

světě jinak populární formát Big Brother v Česku neuspěl dle očekávání, Nova jej nasadila proti velmi obdobným VyVoleným na Primě, kteří jej ve sledovanosti mnohonásobně převýšili, což mělo za následek stažení Big Brothera z prime time vysílání na podvečer). Sledovanost u převzatých reality TV formátů hraje naprosto klíčovou roli — především proto, že samotný nákup licence v řádu milionů korun se bez patřičně vysoké sledovanosti nevyplatí a investice se nevrátí. Obrovským riskem pro televize bývají formáty, u kterých se kupuje licence na několik řad dopředu. Navzdory velkému počátečnímu finančnímu vkladu je však adaptace zahraničních reality TV formátů pro televize stále menší risk než vývoj vlastního pořadu, neboť tradice u nás není tak dlouhodobá a trh je příliš malý a specifický. Minimálně komerční televize volí osvědčené zahraniční hity (Big Brother, Chcete být milionářem?, Voice, MasterChef, Výměna manželek, Farmář hledá ženu, Robinsonův ostrov, Česko hledá SuperStar, Prostřeno!, Česko Slovensko má talent, Utajený šéf aj.), které uvádějí v hlavních vysílacích časech. Hlavní důvody, proč televize formáty raději nakupují, než vyvíjejí, jsou dva. Prvním je nedostatek financí pro vlastní vývoj pořadů. Tvorba každého pořadu, obzvlášť reality TV, je především o know how. Pro televize je proto mnohem méně riskantní (z finančního i dramaturgického hlediska) zakoupit licenci, u které si tvůrci prošli procesem vývoje a zkorigovali chyby. Vývoj bývá dlouhodobý a nákladný, pro rychlou dynamiku televizního trhu je příliš pomalý, vznikají během něho pilotní díly, jež nakonec skončí bez šance na vysílání jako odepsaný nutný náklad. Druhý důvod spočívá ve vysoké míře rizika u každého nového formátu. Zahraniční formáty představují alespoň nějakou jistotu diváckého úspěchu. Pokud jde o trhy, které jsou s Českou republikou srovnatelné, existuje větší jistota, že se pořad dobře uplatní i na domácím trhu a že bude fungovat.

Česká televize jako vysílatel veřejné služby však zaujímá jiné stanovisko než komerční konkurenti. Jak ve své disertaci píše Kamila Zlatušková, v televizi veřejné služby se dramaturgická zodpovědnost z principu nesmí vázat výhradně na sledovanost pořadu, protože to je přímá cesta ke snižování výpovědní hodnoty pořadu, jeho úrovně i kvality.[15] Veřejnoprávní televize má pak při tvorbě reality TV značně omezené možnosti — nákup zahraničních hitů je komplikovaný, protože pojem (povětšinou mylně používaný ve tvaru reality show) stále konotuje pokleslou zábavu. Milan Kruml však podotýká:

> U žádného formátu na světě není řečeno, zda je určený pro komerční, nebo veřejnoprávní televizi. Rozhoduje vždy pouze míra vkusu a schopností, jak s ním pracovat. Třeba se soutěží Stardance přišla BBC, která platí za vzor televizím veřejné služby. Kdyby tento formát vymyslela Česká televize, strhne se tu obrovský křik. K tomuto dělení ale přispěl i Vladimír Železný, který na tu notu léta hrál a rozděloval filmy na ty pro Novu a pro ČT. To je samozřejmě absurdní. Jestliže máte prestižní televizní stanici, která nabízí kvalitní pořady v kategorii dokument nebo původní televizní film, měla by přicházet i s výjimečnými projekty v oblasti zábavy.[16]

15) Kamila Zlatušková, *Reality TV v ČT: Dramaturgická rozbuška, nebo veřejnoprávní pilíř?* Disertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2017, s. 5.

16) Milan Kruml, Voyeurské okno k sousedům. Dostupné online: <http://www.dokrevue.cz/clanky/voyeurske-okno-k-sousedum>, [cit. 22. 6. 2019].

Počáteční kroky České televize v oblasti tvorby reality TV však nebyly riskantní.[17] Zatímco komerční televize zažívaly boom kontejnerových, soutěžních a talentových show, kde se střídala snaha publikum šokovat, znechutit či pobavit, ČT koupila licenci na zmíněnou Stardance — Když hvězdy tančí, kde největší emoce vyvolává vyloučení jednoho tanečního páru týdně.[18] Rok 2005 chápeme ne jako zrod, ale jako rozmach reality TV v Česku — minimálně té licencované. Když se reality TV na televizní obrazovce po několika sezónách ustálila, mohly si televize dovolit začít vyvíjet vlastní pořady.[19]

V roce 2010 na otázku, zda by se televize měly do vývoje nových televizních formátů pouštět, Milan Kruml překvapivě odpovídá:

> Nova nebo Prima nemohou tolik riskovat, protože každý risk je stojí moc peněz a ohrožuje jejich existenci. U veřejné televize se risk předpokládá. Je součástí její činnosti, protože veřejnoprávní televize posouvá dál celou branži. Má přicházet s novými nápady, protože má peníze, čas a prostředky na to, aby riskovala. Potíž je, když zjistíte, že veřejná televize není schopná ničeho jiného než dělat podobné věci, jaké dělají komerční stanice. To je problém. Veřejnoprávní televize má přemýšlet o alternativě. Očekává se, že je tou laboratoří, která zkouší nové věci.[20]

Krumlova odpověď je na jednu stranu velmi logická — stačí se ohlédnout k britské BBC, která skutečně v evropském měřítku za jakousi laboratoř platí — má stabilně vysokou sledovanost, tvoří vysokorozpočtové seriály, experimentuje s žánry a úspěšně prodává své původní náměty na evropském trhu. Lze však něco podobného očekávat také v českých podmínkách? Mohli bychom namítnout, že veřejnoprávní televize se nemusí tolik

17) Jedním z úplně prvních pokusů České televize o původní reality TV byl pořad Ze života zvířat (2001 až 2002), který spočíval v tom, že Jan Kraus týdně navštěvoval veterinární ordinaci a přibližoval divákům vývoj nemocí a zranění různých domácích zvířat. Jednalo se o jakýsi hybrid, který k reality TV odkazoval především svojí týdenní aktuálností a zachycováním skutečné veterinární kliniky. Podobných pokusů můžeme zaznamenat hned několik, společné však mají mj. i to, že o nich jako o reality TV tvůrci ani sama televize nemluví.

18) Z české adaptace Stardance — když hvězdy tančí (z britského formátu Strictly Come Dancing), odvysílané poprvé v roce 2006, se stala jediná licencovaná reality TV v hlavním vysílacím čase veřejnoprávní televize u nás. V roce 2019 se dočká desátého ročníku, přičemž k televizním obrazovkám u poslední řady zasedlo průměrně 1,48 mil. diváků. Dostupné online: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2018/12/letosni-stardance-mela-vyssi-sledovanost-nova-rada-za-rok/>, [cit. 22. 6. 2019].
Stardance nebyl vysloveně prvním zakoupeným reality TV formátem ČT. Už v roce 2005 koupila Česká televize licenci 100 greatest Britons, v české verzi uvedeno jako Největší Čech, což byla veřejnoprávní reality soutěž odkoupená od BBC, ve které probíhalo celonárodní hlasování o největší osobnost naší historie i současnosti. Jednalo se o jednorázovou událost běžící na obrazovkách televize měsíc, kdy se národ sám podílel na hlasování a o finalistech vznikla série dokumentů, které televize odvysílala před velkým finále. Pořad se však z principu jedinečnosti nedá zopakovat. ČT nakoupila i několik dalších licencí na reality TV formáty, především soutěžní, jako např. divácky populární Taxík (britský formát Cash Cab).

19) Televize veřejné služby se zavazují k poskytování obsahu, který informuje a vzdělává, obohacuje kulturu svých diváků. Nedávno se rozšířila debata o tom, zda nové formáty (a mezi nimi i reality TV) otázku veřejnoprávnosti vůbec splňovat můžou. Zajímavým příspěvkem je např. Andrea Esser – Pia Majbritt Jensen, The use of international television formats by public service broadcasters in Australia, Denmark and Germany. *International Communication Gazette* 77, 2015, č. 4.

20) Milan Kruml, Voyeurské okno k sousedům. Dostupné online: <http://www.dokrevue.cz/clanky/voyeurske-okno-k-sousedum>, [cit. 22. 6. 2019].

snažit reality TV vyvíjet, protože má stabilnější a větší rozpočet než komerční televize — a z podstaty definice veřejnoprávního média by jí nemělo jít primárně o sledovanost.[21] Patří tedy reality TV na veřejnoprávní obrazovku?

Laurie Ouellettová je jedním z akademiků zastávajících názor, že reality TV neprodukuje pouze pasivní publikum, které bez většího rozmyslu konzumuje zábavu, nýbrž že i tento druh televizního obsahu dokáže diváky kultivovat, vzdělávat, ovlivňovat jejich občanskou povinnost a názory na širší sociální témata.[22] Ve svém textu používá na první pohled veskrze komerční pořady jako příklad jakési skryté přidané hodnoty, která na diváky působí nikoliv prvoplánově jako zábavná složka, ale mnohdy podprahově. Jak veřejnoprávní médium může tvořit reality TV, jehož podstatou je zábava, a současně naplňovat veřejnou službu? Jakou roli tedy ČT v tvorbě reality TV vlastně hraje? A v čem jsou výsledné formáty veřejnoprávní?

Česká televize jako tvůrce reality TV

Po nástupu Petra Dvořáka do funkce generálního ředitele v roce 2011 se v České televizi odehrála série zásadních změn, které se dotkly způsobu vývoje a výroby pořadů. Jednou z hlavních transformací bylo znovuzavedení tvůrčích skupin, tzn. producentského systému, a zrušení systému redakčního.

V redakčním systému, který fungoval v ČT v letech 2002–2012, zajišťovala původní tvorbu a její vývoj tzv. centra specializovaná na jednotlivé žánry (Centrum dramatické tvorby, zábavy, publicistiky apod.). Ta byla přímo podřízena řediteli programu, který měl zásadní vliv na výrobu pořadů a zaplnění vysílacího schématu. Oproti tomu v producentském systému, fungujícím nyní, existují jednotlivé tvůrčí producentské skupiny (TPS), které mají pracovat jako „tvůrčí projektové týmy, jejichž existence je vázaná na vývoj konkrétního pořadu či pořadů".[23] V jejich čele stojí vždy jeden kreativní producent, který má v kompetenci dramaturgickou i producentskou činnost, vybírá si projekty a předkládá je ke schválení Programové radě ČT. Producent zároveň zodpovídá za dílo a jeho výsledný tvar. Každá tvůrčí skupina pak existuje pouze v závislosti na vyvíjených pořadech, skupiny mohou podle potřeby vznikat a zanikat (což se děje s odchody kreativních producentů; veřejností rezonoval především odchod Kamily Zlatuškové z brněnské TPS multižánrové

21) Nicméně s nástupem Petra Dvořáka a kreativního týmu, který s ním přišel z komerční televize, se stává sledovanost pořadů jedním z klíčových aspektů v procesu dlouhodobého plánování vývoje nových a inovace stálých pořadů. Milan Fridrich se vyjádřil následovně: „Sledovanost je hrozně důležitá věc. U komerčních televizí se podle toho vypočítává, kolik mohou dostat za reklamu, a důležité je to i pro Českou televizi. Česká televize je veřejnoprávní médium, které platí diváci ze svých koncesionářských poplatků, je placena poplatníky, aby vysílala to, co je zajímá, tedy kritérium sledovanosti by tam mělo být." Rozhovor s Milanem Fridrichem v pořadu Pressklub na Frekvenci 1 vedl Luboš Xaver Veselý, leden 2002. Dostupné online: <https://www.frekvence1.cz/audio-video?porad=press-klub&clanek=milan-fridrich-jsem-filmovy-fanousek-12684>, [cit. 25. 8. 2019].

22) Laurie Ouellette, Reality TV Gives Back: On the Civic Functions of Reality Entertainment. In*: Journal of Popular Film and Television* 38, 2010, č. 2, s. 66–71.

23) Tisková zpráva. Dostupné online: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/press/tiskove-zpravy/?id=6296>, [cit. 22. 6. 2019].

tvorby v roce 2016). Oba modely mají své výhody i nevýhody, ovšem výrazným kladem současného producentského systému je fakt, že vytváří přirozené konkurenční prostředí a měl by kreativní producenty motivovat prostřednictvím osobní odpovědnosti za daný pořad k lepší činnosti. Velmi zjednodušeně řečeno, by úzké týmy okolo kreativních producentů měly pracovat především na projektech, které si samy vybraly a které jsou jim blízké. Osobní zájem je pak motivací a zárukou kvalitnějšího výsledku.[24)]

Zavedením systému tvůrčích producentských skupin tedy dochází v televizi především k oddělení role vysílatele a role producenta vlastní tvorby, respektive k oddělení osob zodpovědných za program od těch, jež mají na starost výrobu pořadů. Tím se ČT částečně vrací k modelu z devadesátých let, kdy byl ředitelem Ivo Mathé. Systém funguje tak, že šéfové jednotlivých kanálů ČT pravidelně zadávají poptávku po konkrétním typu pořadu (v určitých opakovaných intervalech během roku, případně specializované poptávky např. k různým výročím apod.) a na základě té pak jednotlivé TPS vytvoří nabídku pro pitching.[25)] Následně se z nabídek vyberou ty nejzajímavější a ty ještě musí projít schválením Programové rady, kde se je kreativní producenti snaží obhájit.[26)] Pro autory či nezávislé producenty, kteří chtějí oslovit ČT jako potenciálního partnera či koproducenta, znamená systém TPS změnu, protože mají o něco více možností, jak uspět se svým námětem. Buď jej předloží přímo ředitelství vývoje pořadů a programových formátů, které je následně nabízí jednotlivým TPS k posouzení, nebo mohou jít už k jednotlivým producentům a diskutovat s nimi individuálně. První změnou tak byla proměna vývojových a výrobních podmínek.

Dvořák s sebou do ČT přivedl řadu bývalých spolupracovníků z TV Nova (mezi nimi mj. i Milana Krumla, od roku 2012 zaměstnaného jako mediálního analytika, Jana Maxu na pozici ředitele vývoje pořadů a programových formátů nebo Renatu Týmovou jako vedoucí výzkumu a analýz). Toto nově uskupené vedení ČT mělo za sebou letitou praxi z oblasti komerční televize, což se znatelně odrazilo i při sestavování dlouhodobých plánů programového, ekonomického a technického rozvoje ČT.[27)]

V představovaných programových tendencích si například vedení uvědomuje, jak se televizní publikum s novou generací proměňuje.

> Dominance zábavy ve vysíláních komerčních televizí bude výrazně ovlivňovat divácký vkus zejména mladších populačních ročníků. Schopnost a ochota diváků sledovat náročnější díla různých žánrů v konkurenci s komerční zábavou může vlivem tohoto vývoje klesat.[28)]

24) Tvůrčí producentské skupiny. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/tps/>, [cit. 14. 10. 2019].
25) Pavel Krumpár, Česká televize jako filmový producent. *Iluminace* 23, 2011, č. 1, s. 45.
26) Postup pro podání námětu. Dostupné online: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/podavani-nametu-a-projektu/pro-autory/>, [cit. 22. 6. 2019].
27) Dlouhodobé plány programového, technického a ekonomického rozvoje České televize na roky 2012–2017. Dostupné online: <https://img.ceskatelevize.cz/press/2262.pptx>, [cit. 22. 6. 2019].
28) Tamtéž, s. 3.

Nové vedení v čele s Dvořákem tak začalo pracovat na strategickém plánu, jak skloubit veřejnoprávní poslání ČT a současně zvýšit atraktivnost jednotlivých programů a pokusit se o navýšení počtu svých diváků z řad konzumentů komerčních programů. Rozvoj programového okruhu ČT1 v daném období představoval zejména postupnou redefinici a přeformátování programu ČT1 na rodinný program se silným zastoupením původní české dramatické, seriálové a zábavní tvorby a atraktivní publicistiky. Mezi vytyčené cíle patřilo mj. hledání cesty k posílení zábavných pořadů — vysoce kvalitních a s určitou přidanou hodnotou.[29)] Velkou změnou měl projít zejména program ČT2, z něhož se měl stát exkluzivní program z hlediska poznání a uměleckých zážitků. Cílem bylo definitivně zbavit ČT2 zátěže minulosti, kdy původně poskytoval jen různé formy servisního zpravodajství o kultuře, menšinách či vzdělávání. ČT2 se měla stát plnohodnotnou alternativou k ČT1. Záměrem nového strategického plánování bylo posílení původní dokumentární tvorby, přidání zábavy (zejména nové a alternativní) a zavedení nových žánrů a forem pořadů.

V plánu se také objevují úvahy o rozšíření nabídky reality TV divákům ČT. I zde je patrná problematika žánrové uchopitelnosti reality TV, když jej programoví pracovníci rozdělují hned do několika kategorií. Tou první jsou „docusoap a ostatní žánry na pomezí dokumentu a tzv. reality formátů".[30)] Hovoří o nich následovně:

> Docu-reality je další tzv. cross žánr, který ČT dosud málo využívala, přičemž přenechávala prostor komerčním televizím. Řada zahraničních formátů tohoto druhu však v sobě nese vysoký potenciál společenské angažovanosti a užitečnosti. Tato oblast si zaslouží zvýšenou pozornost.[31)]

Do jiné žánrové kategorie, pojmenované jednoduše „reality", pronikají ještě odvážnější myšlenky:

> Tento žánr je tradičně doménou komerčních televizí, i zde lze však v posledních letech nalézt řadu formátů, jež přinášejí výrazně společensky prospěšný a pozitivně zaměřený obsah. Namátkou lze uvést pořady zaměřené na zdravý životný styl, na mezigenerační porozumění nebo na řešení — či alespoň zdůraznění — konkrétních společenských problémů.[32)]

S nástupem Petra Dvořáka a jeho nového týmu tak ČT otevřeně plánuje vstoupit do konkurenčního boje s komerčními televizemi v tvorbě fikčních i nonfikčních žánrů. Jak se tato snaha projevila konkrétně na tvorbě reality TV?

Změna na producentský systém měla pozitivní dopad na několik prvních let po Dvořákově nástupu — v první vlně pitchingů a programových rad se schválil vyšší počet pro-

29) Tamtéž, s. 7.
30) Tamtéž, s. 12.
31) Prohlášení programu se shoduje s dřívějším tvrzením Milana Krumla (nyní zaměstnancem ČT odpovědným za analýzu programu), který se po nástupu do nové funkce pokusil prosadit i změnu uvažování o reality formátech.
32) Tamtéž, s. 13.

jektů do vývoje i výroby už jen proto, aby nově zvolení kreativní producenti měli možnost rychlejšího růstu, profilace své skupiny a budování jakési značky, která mohla přitáhnout ke spolupráci tvůrce.[33] Nové kreativní prostředí, relativní tvůrčí svoboda s ním spojená a snaha konkurovat komerčním televizím jsou tři z klíčových faktorů, které dopomohly k tomu, aby se na veřejnoprávní obrazovce nové reality TV formáty rozvinuly. Na následujících příkladech tří konkrétních pořadů si vysvětlíme, jakou strategii v tvorbě reality TV ČT zvolila. Pořady byly vybrány dle několika kritérií: a) podle místa vzniku — každý z nich vzešel nejen z jiné TPS, ale i z jiného televizního studia; b) podle odlišného formátu reality TV, který reprezentují; c) podle mediálního a kritického ohlasu — na každý se soustředila v době vysílání česká média, diváci i kritika.

Česká verze docusoap: Čtyři v tom

Docusoap je jedním z nejpopulárnějších formátů reality TV, jeho tradice sahá do britské televizní tvorby 90. let. Podle Jeremy Orlebara:

> Docusoap kombinuje pozorování a interpretaci reality, jež používá dokument, s kontinuálním narativem zaměřeným na skupinu postav, jako je tomu v soap opeře. Poskytuje několik výhod, když jako vícevrstevnatý formát dramatické soap opery dokáže vytvářet narativní napětí a vzrušení.[34]

Docusoapy mají své kořeny v observačních dokumentech a dodnes si ponechaly některé dokumentární rysy, zároveň se ale postupně komercializovaly a upustily od původního vzdělávacího charakteru. Docusoap zaznamenává situace observační formou (bez zásahu štábu) a zpracovává je (stříhá) jako seriál. Většinou sleduje příběh lidí, které spojuje určité prostředí (rodina, komunita) a vykresluje proměnu jejich vztahů (cílem je ukázat drama a vyvolat emoce) během delšího časového úseku. Tvůrce do průběhu natáčení příliš nezasahuje (není to angažovaný dokument), záleží však na jeho osobnosti, jak blízko se k aktérům dostane, do určitě míry se od něj očekává jisté napojení, skrze které divákovi aktéry lépe odhalí.

Některé formáty docusoapů je složitější odlišit od dokumentárních pořadů než ostatní.

> Ty programy reality TV, které sdílejí nejvíce textových a estetických prvků s dokumenty, se snaží zaměřovat na každodenní životy subjektů v přirozeném prostředí bez herní roviny, používají techniky cinema verité a neobsahují zjevně komerční prvky jako product placement nebo příslib výhry.[35]

33) V letech 2012–2017 bylo přijato celkem 7 738 námětů, z toho 1 172 je odvysíláno, 441 ve výrobě, 650 ve vývoji, 229 odloženo a zbývajících 5 246 vyloučeno, odmítnuto nebo odepsáno po neúspěšném vývoji (k datu 26. 2. 2018). Přičemž v roce 2012 ČT zaevidovala kolem 2 000 námětů (každý následující rok počet klesl průměrně o 500 námětů). Srov. *Informace o činnosti divize Vývoje pořadů a programových formátů za 2. pololetí roku 2017 pro Radu České televize,* s. 6. Dostupné online: <https://img.ceskatelevize.cz/boss/document/1197.pdf?v=1>, [cit. 22. 8. 2019].

34) Jeremy Orlebar, *Kniha o televizi.* Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2012, s. 87.

35) S. Murray – L. Ouelllette, *Reality TV — remaking television culture*, s. 42.

Docusoaps můžeme rozdělit na tři podkategorie, a to na základě scenáristické přípravy formátu. V té náročnější a méně časté kategorii je vybráno několik hlavních protagonistů v dané lokalitě, jejichž život budou tvůrci sledovat. Každý z nich je doprovázen v daném časovém období štábem a jednotlivé příběhy jsou posléze ve střižně propojeny — vzniká tak zajímavý obraz lokality a lidí, kteří jsou s ní spojeni, tzv. *unscripted docusoap* (docusoap bez scénáře).[36] Výsledné dílo je však předem filmaři nejméně ovlivnitelné a je pro ně tedy tento typ tvorby nejriskantnější. Další podkategorii bychom mohli nazvat *partly scripted docusoap* (docusoap s částečným scénářem). V zásadě využívá podobný postup — vytvoří situaci, umístí do ní protagonisty a sleduje je, nicméně ještě přidává nějaký cíl, který má být splněn. V poslední době přibyla ještě jedna podkategorie, která je stále důležitější. Jde o *full scripted docusoap* (docusoap s úplným scénářem). Lze oprávněně namítnout, že skutečnosti a reality je v těchto pořadech minimum. Nicméně nahlížejme na ně jako na experiment. Vytvářejí modelové situace, které odpovídají těm reálným, ale diváka upoutají mnohem víc, protože v nich modelové charaktery ztvárňují herci (a ti přináší víc emocí, ví, jak se do role položit). Příkladem je německý formát X-Diaries, věnovaný chování německých turistů na Mallorce, kde sice situace odpovídají realitě, ale jsou sehrány pro potřeby tvůrců najatými herci.

Docusoap je na českém trhu poměrně mladým formátem. Za první vlajkové lodě české docusoap jsou zpětně kritiky i profesionály považovány formáty Ptáčata (Česká televize, 2010) o třídě romských dětí a Zlatí hoši (TV Nova, 2010) o výchově malých hokejistů. Průlom však přišel až o něco později. Nově ustavená TPS vzdělávací tvorby a nových formátů Aleny Müllerové přišla v roce 2012 před Programovou radu ČT s rok vyvíjeným námětem na šestidílnou docusoap o čtyřech ženách a jejich porodech Čtyři v tom (námět patří Erice Hníkové a Ireně Hejdové).[37] Jak Alena Müllerová přiznala, i sami tvůrci se teprve učili, jak s docusoap pracovat.[38] Inspirace v zahraničí totiž v případě docusoap naráží na jeden zásadní problém — formát je těžce přenositelný, protože se velmi často dotýká menšin, uzavřených skupin a etnik, stojí tedy na svých aktérech a společnosti, ze které vychází. Jedním z prvních impulzů, který tvůrcům Čtyři v tom pomohl, byla masterclass s Chrisem Terrillem, průkopníkem formátu docusoap, kterou uspořádala ČT společně s IDF v červnu 2012. Téma něčeho tak univerzálního a citlivého zároveň, jako porodu a mateřství, se ukázalo jako správná volba a už první řada si našla silnou diváckou základnu (k obrazovce každý týden zasedlo v průměru 343 tisíc diváků). Co se týkalo programového nasazení, televize byla zpočátku pochopitelně velmi opatrná. První dvě řady Čtyři v tom se v letech 2013 a 2014 vysílaly v osm hodin večer na programu ČT2.[39] Uvedení

36) Miriam Locher – Andreas Jucker, *Pragmatics of fiction*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2017, s. 461.

37) Šestidílný cyklus sleduje čtyři nastávající matky z nejrůznějších sociálních skupin, které před kamerami prožívají poslední chvíle před porodem, samotný porod a později i první měsíce mateřství. Cílem bylo sledovat proměny vztahů v rodinách spojených s porodem, odraz aktuálního společenského dění i nadčasovost témat porodu a mateřství. V pozdějších řadách se otevřely otázky péče o handicapované dítě, otců na rodičovské nebo přirozených porodů doma.

38) Prezentace Čtyři v tom Aleny Müllerové. Dostupné online: <https://slideplayer.cz/slide/2693804/>, [cit. 22. 6. 2019].

39) Zatímco úkolem ČT1 je poskytnout televizní obsah pro co nejširší diváckou základnu, tedy oslovovat co nejvíce demografických skupin, kanál ČT2 slouží jako doplňující platforma pořadů pro užší publikum a experimentálnější tvorbu. Srov. Jan Potůček – Milan Fridrich: ČT se do dvou let úplně změní. Bude to naprosto

prvních dvou řad v kontextu druhého programového kanálu České televize Čtyři v tom umisťuje do pozice vzdělávacího, dokumentárního či informačně-vzdělávacího pořadu. Šest dílů první řady bylo vysíláno každou neděli od dvaceti hodin, v programu jim přitom předcházel cyklus pro děti Večerníček a dětské pořady, než byly přesunuty na samostatný kanál ČT:D. Po Čtyřech v tom následoval kanadský dokumentární cyklus Letecké katastrofy, který dramaticky rekonstruuje skutečné nehody letadel. Stejný programový slot oproti tomu na ČT1 okupovaly původní televizní, zejména detektivní filmy, což je ostatně typické nedělní vysílací okno již mnoho let. Druhá řada Čtyři v tom byla nasazena o rok později obdobným způsobem. Nedělní programové schéma na ČT2 se v tom roce skládalo z Neuvěřitelných příběhů z produkce Stevena Spielberga, vysílaných krátce po devatenácté hodině. Po novém dílu Čtyři v tom 2 následoval pravidelný gastronomický francouzský cestopis S kuchařem kolem světa. I nadále tedy nedělní okno zůstávalo vyhrazeno pro dokumenty a faktuální pořady.

Zajímavý obrat však nastal už mezi první a druhou řadou pořadu, tvůrci i televize si začali uvědomovat potenciál, který pořad samotný i docusoap obecně má. Milan Fridrich, ředitel programu, se o pokračování vyjádřil následovně:

> Ta nejlepší televizní produkce vždy stojí na silných příbězích a kvalitním zpracování daného pořadu. Dokumentární seriál Čtyři v tom, který Česká televize odvysílala loni, se stal díky naplnění těchto atributů fenoménem a znamenal průlom v začleňování nových televizních žánrů do vysílání ČT. […] Druhá sezóna přichází logicky, protože fenomén nejde opustit bez toho, aby byl vyzkoušen nový úhel pohledu a nová forma zpracovaní, třeba i díky novým tvůrcům, kteří se do projektu zapojí. […] Start druhé řady Čtyř v tom symbolicky odstartuje letošní docusoapovou sezónu, která bude bohatší než loni. Jen na jaře odvysílá ČT čtyři řady různých dokumentárních seriálů podobného typu, další se chystají na podzim. Loňský úspěch Čtyř v tom a následně docusoapu o cestě ke svatbě Navždy svoji totiž inspiroval jak ČT, tak nezávislé tvůrce.[40)]

Tento výrok samozřejmě musíme brát s rezervou, protože se v základu pořád jedná o marketingový materiál, nicméně i mezi řádky lze cítit odhodlání dát novým reality TV formátům větší prostor a šanci. Zatímco první řada Čtyři v tom byla do jisté míry stále průkopníkem a jakýmsi pokusem o to, jak se dá s tématem i formou pracovat, Čtyři v tom 2 přichází o rok později o něco sebevědoměji. Scenáristka projektu Irena Hejdová otevřeně přiznává, jak s formátem docusoap pracují: „Je to dokumentární seriál, s postavami a jejich příběhy se pracuje tak trochu jako v hraném seriálu. Přemýšlí se o tom, co by mohlo být zajímavé, co stojí za to více zdůraznit.“[41)] Vzápětí ale dodává, že scénář v tomto případě neznamená, že někdo aktérkám předepisuje, co mají dělat a co říkat, slouží spíš

jiná televize. Dostupné online: <http://www.digizone.cz/clanky/milanfridrich-ct-se-do-dvou-let-uplne-zmeni-bude-to-naprosto-jina-televize/>, [cit. 22. 6. 2019].

40) O seriálu. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10583121197-ctyri-v-tom-2/7544-o-serialu/>, [cit. 22. 6. 2019].

41) Druhé Čtyři v tom jsou vyrovnanější. Dostupné online: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1047941-druhe-ctyri-v-tom-jsou-vyrovnanejsi>, [cit. 22. 6. 2019].

pro tvůrce jako vodítko a ohrazuje se, že všechen natočený materiál je autentický, nezmanipulovaný. Realističnosti mají dopomáhat také kamery, na které se účastnice samy natáčí v době, kdy není přítomný štáb, a zachycují tedy každodenní realitu — tvůrci však zcela záměrně opomíjí přiznat, že aktérky dostaly instruktáž a zadání k tomu, jaký typ situací se hodí natáčet, či zcela obyčejný fakt, že ve střižně pochopitelně vybrali to nejzajímavější a nejdramatičtější, co příběhy posouvá dál, případně vyvolává patřičné emoce. Posun mezi oběma řadami je nejznatelnější v castingu a způsobu uvažování nad výběrem hrdinek i témat. Koncepci druhé řady Irena Hejdová konkretizovala takto: „Zajímaly nás ženy, které se dostaly do dramatických životních okolností, a to, jak se s tím poperou v těhotenství a mateřství.“[42] První řada aktérky polarizovala, pokud jde o jejich sociální i rodinné zázemí, všechny na sebe upozorňovaly v kontrastu jedna k druhé — majetkem a kariérními ambicemi (Věra), absencí finanční jistoty (Lucie), způsobem venkovského života (Miky) či soužitím v mezinárodním vztahu (Petra). Čtyři v tom 2 nesázejí na extrémy, vybírají ženy se silným osobním příběhem — lesbicky orientovanou samoživitelku (Kristýna), početnou rodinu starající se o těžce nemocné dítě (Veronika), osmnáctiletou maminku hledající vlastní dospělost a zodpovědnost (Bára) a kreativní producentku, která se ihned po porodu plánuje vrátit do práce a nechat dítě s manželem na rodičovské (Kamila). Najednou tak tvůrci opouští od senzačnosti a snahy dostat do pořadu co největší extrémy, ale volí silné životní linky a více do děje zapojují nejen nastávající matky, ale i jejich partnery a celé rodiny, což odpovídá opět o něco lépe definici veřejnoprávního vysílání. Kamera se dostává do tak intimních a osobních míst, jako je rodinný kruh a porodní sál a neuhýbá před kontroverzními tématy (jako potíže s dýcháním u narozeného dítěte či úmrtí v rodině), nicméně po celou dobu vkusně balancuje mezi snahou diváka zaujmout a současně budit dojem, že je v pořádku tyto soukromé situace ukazovat.

Nejzajímavější posun nastává s příchodem třetí řady v roce 2015. Čtyři v tom 3 mění nejen čas vysílání, ale i kanál. ČT pořad nasadila na ČT1 ve středu ve 21:45 po repríze původního hraného dramatického seriálu První republika z produkce ČT. Čtyři v tom 3 se tak přemístily na hlavní vysílací kanál určený pro většinové publikum, do programového kontextu fikční seriálové narace.[43] Přesunem pořadu na ČT1 však televize nedává najevo, že by se z docusoap stal divácký tahák či vlajkový pořad kanálu, ale spíše stálý a pevný programový bod, schopný nyní po dobře přijatých dvou řadách úspěšně zaplnit večerní časový slot uprostřed pracovního týdne. Změna programového nasazení pořadu neuškodila, průměrná sledovanost třetí řady činila 306 tisíc diváků 15+ a v průměru se díval každý desátý divák přítomný v danou dobu u televizní obrazovky.[44] Na jednu stranu mohou čísla vypadat neuspokojivě, protože od ČT1 se očekává vyšší sledovanost než od ČT2, ovšem musíme brát v potaz, že přesun do všedního večera, vyhrazeného napříč televizemi na původní seriálovou fikční tvorbu, která si vzájemně konkuruje, je risk sám

42) Tamtéž.

43) Pro srovnání, středeční večerní program na ČT2 byl vyhrazen především pro cestovatelské pořady, ve stejný čas jako Čtyři v tom 3 byla nasazena premiéra třináctidílného dokumentárního cyklu o historii a současnosti českého trampingu Zvláštní znamení touha — tedy faktuální program cílící především na muže 45+.

44) Souhrnná analýza pořadu. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/sledovanost-a-data-o-vysilani/co-ct-nabidla-analyzy/>, [cit. 22. 6. 2019].

o sobě. Pokud si i po změně dnu a vysílacího času a třech sériích cyklus udržel stejná čísla, dá se hovořit o úspěchu.[45] Z počátečního risku se nakonec stala značka, ze které ČT opakovaně mohla těžit výrobou dalších sérií a vychovávala si tak diváka nakloněného způsobu, jakým docusoap vypráví.

Čtyři v tom nebyl jen pořad, který se jednou odvysílal a skončil, velmi úzce s ním souvisel aspekt multiplatformity. Diváci (v tomto případě vzhledem k tématu především divačky) toužili po pokračování, po nadstavbě samotného pořadu. Velmi aktivní a činná byla facebooková skupina pořadu i webové stránky, kam tvůrci sdíleli bonusové materiály. Po odvysílaném dílu měli diváci možnost ptát se na chatu aktérek (většinou na zkušenosti s porodem nebo na aktuální situaci v rodině), po skončení pořadu se obě stránky zaplnily bonusovými videi zaměřenými na to, jak se aktérkám žije nyní a co je u nich nového, případně se i rozvíjela témata v pořadu zmíněná (jako nemoc dcery Veroniky z druhé řady, o jejímž průběhu web pravidelně informoval a pomohl otevřít i konto, kam diváci mohli přispívat finančními částkami na pomoc rodině). Formát se tak rozšířil daleko za hranice obrazovky.

Česká verze living history: Dovolená v Protektorátu

Rok 2015 byl z hlediska výroby reality TV v ČT úspěšný, kromě Čtyř v tom 3 se do vysílání dostávají další dva klíčové pořady: tím prvním je námět vzešlý z TPS publicistiky a dokumentární tvorby Lenky Polákové, Dovolená v Protektorátu.[46] Jedná se o docu-reality,[47] přenášející protagonisty do životních podmínek, jaké panovaly v českých zemích v letech existence protektorátu Čechy a Morava (1939–1945).[48] Cílem projektu bylo dle slov tvůrců ověřit, zda současná česká rodina dokáže obstát v situacích, v nichž se ocitali jejich předci.[49] Docu-reality formáty jsou s docusoapy často zaměňovány a termín jako takový býval akademiky zavrhován pro svůj neologismus. Mezi oběma formáty je nicméně několik rozdílů. Docu-reality formát není časosběrný dokument. Vše se v něm musí odehrát v sevřenějším čase v situacích přímo před kamerou. U tohoto formátu platí, že delší čas natáčení další (lepší, vyhrocenější) situace nepřinese. Velmi zjednodušeně řečeno, se jedná o formáty, které spojí několik aktérů a nutí je (na rozdíl od docusoap, kde je sledujeme v přirozeném prostředí) žít podle toho, co určuje scénář.

Dovolená v Protektorátu patří do docu-reality living history, tedy pořadů, ve kterých si účastníci vyzkouší život svých předků. Formát se poprvé objevil v roce 1999 v Británii v programu BBC 1900 House. Obrovský úspěch u diváků i odborné kritiky vedl ke

45) V roce 2018 ČT odvysílala dokonce 4. řadu (opět na ČT1 ve středu od 21:00).

46) Někdy uváděná pod názvem Dovolená ve starých časech, který je platný pro celý cyklus, v případě dalších pokračování. Tento zastřešující název je i jakýmsi „krycím názvem" z období konkurzu na první řadu, kdy tvůrci záměrně zatajovali fakt, do jaké doby bude pořad zasazený.

47) Platnými jsou oba používané termíny: docu-reality i docureality.

48) Projekt je volně inspirován obdobnými zahraničními formáty (např. Schwarzwaldhaus 1902, Wartime Farm a další), nejedná se však o konkrétní adaptaci přejatého formátu.

49) O pořadu. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10871520054-dovolena-v-protektoratu/>, [cit. 22. 6. 2019].

vzniku dalších podobných pořadů — v drtivé většině byly a jsou i nadále vysílány televizemi veřejné služby. Podstatou living history je přemístění skupiny vybraných lidí (často rodiny, přátel) do určité historické situace, v níž mají obstát s prostředky, které měli tehdy lidé k dispozici. Současně jde ale i o sociologický experiment — je možné u současníků, kteří vědí, že jde jen o simulaci, vyvolat podobné pocity, jaké prožívali lidé v dané době? Tento aspekt často závisí na tom, jak pečlivě je formát připraven. Tyto pořady se skládají v podstatě ze tří základních prvků — z precizní rekonstrukce dobových reálií, ze simulací pro danou dobu typických situací a soutěžního principu, který je hlavní motivací účastníků.[50] Zatímco s prvními dvěma prvky je spojena edukativní část pořadu — někdy komentují průběh odborníci (historici, sociologové), jindy jsou graficky či pomocí archivních materiálů připomínány důležité okolnosti, události atd., prvek třetí je pro diváky méně podstatný — analýzy toho, jak publikum tyto pořady přijímá, ukazují, že pro ně není podstatné, zda protagonisté v soutěži uspějí, či nikoli (je to tedy především motivační prvek pro protagonisty), ale možnost zvažovat, zda by se ve stejné situaci chovali podobně, lépe, hůře či jestli by vůbec obstáli. Důležitý je i rodinný princip — kromě poznávání historie se prověřují i rodinné či skupinové vztahy (z tohoto hlediska proto bývá narace docu-reality často připodobňována k docusoap). Jak nový formát na obrazovkách ČT vlastně pojmenovat, nevěděla zpočátku ani čeká média, když opakovaně používala obecné označení reality show.[51]

Pořad se potýkal s podobným typem problémů jako Čtyři v tom — i tady se ČT rozhodla investovat do formátu, na který nebyli zvyklí ani diváci, ani sami tvůrci. Na stránkách pořadu se tak objevují texty a příspěvky, které formát zasazují do kontextu a divákům vysvětlují princip, jak vznikal a jak funguje. Lenka Poláková, kreativní producentka projektu, se o něm vyjádřila následovně:

> Dovolená v Protektorátu je první historickou docureality v českých televizích. […] Není však jen zábavnou hrou na minulost — v průběhu celých osmi dílů se odehrává příběh, který se skutečně mohl stát. Inspirací byly dobové kroniky, odborní poradci, historici. Diváci uvidí také unikátní archivní záběry všedního života v protektorátu, uslyší autentické rozhlasové relace. Kromě historické sondy je to také trochu psychologická zkouška…

Režisérka Zora Cejnková zdůrazňovala jako přednost formátu jeho autenticitu:

> Klasickou reality show znám hlavně ze zahraničí a nikdy mě vlastně nezajímala. Pro tento projekt se ale hodí výborně. Vzala jsem si z ní ty přínosné prvky, například

50) Milan Kruml o living history pro web České televize. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10871520054-dovolena-v-protektoratu/8656-zanr-living-history-tv/>, [cit. 22. 6. 2019].

51) Srov. Dovolená v Protektorátu — ten strach ale nenapodobíte. Dostupné online: <https://echo24.cz/a/w2WjA/dovolena-v-protektoratu-ten-strach-ale-nenapodobite>, [cit. 22. 6. 2019]. Nebo Dovolená v Protektorátu — nová reality show České televize. Dostupné online: <https://www.lupa.cz/galerie/dovolena-v-protektoratu-nova-reality-show-ceske-televize/i/206788/>, [cit. 22. 6. 2019]. Nebo Dovolená v protektorátu nepochopila smysl reality show. Dostupné online: <https://magazin.aktualne.cz/televize/dovolena-v-protektoratu-nepochopila-smysl-reality-show/r~ebb871c201c111e5b1d8002590604f2e/>, [cit. 22. 6. 2019].

> možnost umístit skupinu lidí do izolovaného místa a mít technicky možnost natáčet po určitou delší dobu jejich autentické reakce na určité události. Právě autenticita je na reality show skutečně zajímavá. Docureality mi dává jako filmařce možnost pracovat s psychikou reálných lidí, nikoliv herců.

Druhou komplikací bylo programové nasazení, Dovolená v Protektorátu byla jedním z příspěvků České televize k 70. výročí konce 2. světové války, a proto program vsadil na netradiční vysílání. Všech osm dílů odvysílal mezi 23. květnem až 13. červnem (tedy v období okolo výročí) každou sobotu, úterý a čtvrtek na ČT1 ve 20:00. Cesta k cílovému divákovi tak byla značně komplikovaná a problematická. Existují dva typy programového plánování, které televize obvykle využívají: a) snaží se vypěstovat u diváků návyk na pravidelné sledování tím, že pořad opakují ve stejném programovém okně, aby věděl, kdy a kde jej najde; b) snaží se nalákat na jednorázové výjimečné eventy a sází na exkluzivitu. Dovolená v Protektorátu byla tím druhým, méně častým případem, čímž na jednu stranu oslovila pravděpodobně širší spektrum diváků soustředící se na zmíněné výročí, nicméně si nedokázala diváka „vychovat" k pravidelnému sledování v tak krátkém horizontu.

Televize do netradičního projektu vkládala velké naděje. Milan Fridrich vyzdvihoval autenticitu a spolupráci s odbornými poradci a historiky, kteří zodpovídali za faktickou správnost prostředí, dobových reálií a prostředí.

> Jsem přesvědčen, že významným úkolem televize veřejné služby je přibližovat historické události, zasazovat je do kontextu a ukazovat jejich dopad na život běžných lidí, a to nejen prostřednictvím dokumentárních, publicistických a zpravodajských formátů, ale také skrze inovativní a experimentální televizní tvary, jako je třeba právě historická docureality.[52)]

Nicméně televizní kritika formát nepřijala bez výtek. Jako hlavní nedostatek bylo vytýkáno nepochopení formátu a z toho plynoucí velmi pomalé tempo bez akce, kdy epizody zůstaly sestříhány především z mezičasu, během nějž se nic nedělo, a účastníci jen komentovali to, co se už událo. Dovolené v Protektorátu pak dle kritiky chybělo pomyslné stržení přetvářky a sebekontroly, abychom ve vyhrocených a kritických situacích poodhalili pravou tvář aktérů. Neméně závažným problémem pak byla patrná scenáristická příprava, která nedávala aktérům příliš prostoru pro skutečné reakce a vmanévrovala je do předem připravených dějových linek.[53)]

---

52) O pořadu. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10871520054-dovolena-v-protektoratu/>, [cit. 22. 6. 2019].

53) Martin Svoboda, Dovolená v protektorátu? Málo ponížení a moc Hitlera. Dostupné online: <https://magazin.aktualne.cz/televize/dovolena-v-protektoratu-nepochopila-smysl-reality-show/r~ebb871c201c111e5b-1d8002590604f2e/>, [cit. 22. 6. 2019]. Srov. Mirka Spáčilová, Úvod Dovolené v protektorátu připomíná spíše agroturistiku. Dostupné online: <https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/dovolena-v-protektoratu-recenze.A150522_123235_filmvideo_ts>, [cit. 22. 6. 2019]. Srov. Marcel Kabát, Místo osvěty absurdní fraška. Dovolená v protektorátu jako exhibice trapnosti. Dostupné online: <https://www.lidovky.cz/kultura/misto-osvety-absurdni-fraska-dovolena-v-protektoratu-jako-exhibice-trapnosti.A150615_104503_ln_kultura_hep>, [cit. 22. 6. 2019].

Navzdory zjevnému selhání, u kritické obce si pořad držel vysoká čísla sledovanosti, první díl vidělo 518 tisíc diváků[54] a úspěch pro televizi znamenalo především získané 2. místo na Creative Forum EBU v Berlíně pro původní originální námět, což se jinému reality TV formátu doposud nepodařilo. Není proto překvapením, že v roce 2018 ČT odvysílala pokračování, tentokrát pod názvem Dovolená v Éře páry, nicméně již v pravidelném vysílacím okně a bez návaznosti na speciální výročí či historickou událost. Princip soutěže v druhé řadě se o něco proměnil — nyní nebyli soutěžící rodina, ale několik uzavřených skupin, které soupeřily mezi sebou vzájemně v prostředí továrny. Provedené změny formátu nijak zásadně úspěch pořadu neovlivnily, zůstal odvysílán bez výraznějších reakcí publika či kritiky, v podstatě bez ohlasu. V první řadě tedy televize kladla větší důraz na veřejnoprávnost — tvůrci si vybrali velmi specifické období národních dějin a celý pořad asociovali s významným výročím. Záměrem tedy byla snaha vytvořit nový formát ke konkrétní události. Při tvorbě druhé řady už hrála roli forma pořadu — nebyla potřeba žádného výročí nebo speciální události, vybrala se jednoduše divácky atraktivní doba, ve které se nijak výrazněji nereflektovaly národní dějiny, a posílil se naopak soutěžní princip. Otázkou zůstává, zda to byla pro televizi správná volba.

Česká verze sociálního experimentu: Zlatá mládež

Třetím výrazným reality TV projektem České televize z roku 2015 se stala docu-reality Zlatá mládež TPS multižánrové tvorby Kamily Zlatuškové, ve které se pětice mladých Čechů z velkoměsta musí vyrovnat se životem, na který nejsou zvyklí — s náročnou manuální prací řezníků na jatkách, stanou se obyvateli Chanova, účastníky armádního kurzu přežití, rolníky v české vesnici v rumunském Banátu a ošetřovateli v domově důchodců. Inspirací byl tvůrcům britský formát Blood, Sweat and …,[55] jak ostatně otevřeně přiznává ve své disertaci sama Kamila Zlatušková.[56] Oproti britskému formátu však museli tvůrci ustoupit z nákladných zahraničních cest a formát zcela logicky lokalizovat na domácí prostředí. Díky disertační práci Zlatuškové máme jedinečnou možnost nahlédnout do vzniku reality TV formátu a zrekonstruovat, jak tvůrci o celém projektu uvažovali.

Zlatušková uvádí, že pro ni a její skupinu byl zásadní rok 2010, kdy Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě otevřel programovou sekci reality.TV pro „nové televizní formáty a aktuální podoby zkřížených žánrů, jako jsou docudrama, docusoap, reality show nebo mockument".[57] Podobě jako Alena Müllerová v případě Čtyři v tom vyzdvihuje tedy důležitost vzdělávání filmových a televizních profesionálů v oblasti nových formátů.

54) Barbora Pánková, Dovolená v Protektorátu. Ten strach ale nenapodobíte. Dostupné online: <https://echo24.cz/a/w2WjA/dovolena-v-protektoratu-ten-strach-ale-nenapodobite>, [cit. 22. 6. 2019].

55) Základem byla skupina mladých Britů z dobře situovaných rodin, kteří čelili realitě konzumního světa. V několika sériích se postupně podívali na práci skrytou za dováženým jídlem (Blood, Sweat and Takeways), práci v průmyslu v rozvojových zemích (Blood, Sweat and Luxuries) nebo zákulisí módního průmyslu a značek (Blood, Sweat and T-shirts).

56) K. Zlatušková, c. d., s. 83.

57) Reality.TV. Dostupné online: <http://www.ji-hlava.cz/>, [cit. 22. 6. 2019].

Díky Zlatuškové můžeme zrekonstruovat způsob smýšlení o pořadu. Britský formát Blood, Sweat and … je inspiračním zdrojem, ze kterého tvůrci čerpali. Dramaturg Dušan Mulíček vytvořil na základě společných úvah a debat námět s názvem *Slzy a mozoly*, který se zaobíral sociálními rozdíly mezi velkoměstem a venkovem s tím, že protagonisty měla být tzv. bohatá mládež z hlavního města, která bude postupně navštěvovat prostředí, jež z různých důvodů ostře kontrastují s jejich životním stylem.[58] V původním námětu měla vybraná mládež postupně po dobu pěti týdnů žít v nejchudších regionech ČR, které trpěly vysokou nezaměstnaností a nízkou sociální úrovní — šlo tedy o zřejmý pokus poukázat na dlouhodobé společenské problémy. Nicméně jak se v průběhu vývoje ukázalo, mnohem efektivnější bylo ustoupit ze zacílení na konkrétní regiony a soustředit se na specifičtější prostředí (domov důchodců, ghetto, jatka).

Zlatá mládež se nakonec stala největším riskem ČT — formát konzervativnímu divákovi až příliš připomínal bulvární show komerčních televizí. A není se čemu divit, už z propagačních materiálů byla patrná jistá míra bulvarizace, anotace pořadu je uvozena slovy: „Pražská zlatá mládež poznává, jak vypadají životy ostatních Čechů. Pět rozmazlených mladých lidí z velkoměsta […].“[59] Bez hlubší analýzy a divácké zkušenosti se pořad neprezentuje jako veřejnoprávní formát.

Tvůrci však přípravu sociálního experimentu nepodcenili. Zlatušková si uvědomuje důležitost správného castingu, tvůrčím principem výběru nebylo jejími slovy hledání apriori atraktivních respondentů, ale pokus nalézt lidi, u nichž odtržení od reality české majoritní společnosti není chronický stav, ale dočasný handicap způsobený determinací prostředím.[60] Na první pohled se tak divákovi mohlo jevit, že vybraní aktéři jsou v pořadu především pro smích, avšak při pečlivém sledování začalo vycházet najevo, že každý z nich během pořadu prošel určitým osobním vývojem a díky návštěvě nového prostředí zpětně sebekriticky hodnotil svůj obraz. Podařilo se tedy splnit základní pravidlo sociálního experimentu.

Z jednání tvůrčího týmu okolo Zlatuškové je patrná obeznámenost se zahraniční tvorbou i vědomí hranic a možností docu-reality formátu:

> Zlatá mládež s sebou samozřejmě záměrně přináší také kontroverzní témata, tento atraktivní formát by měl diváky bavit a zároveň jim nabídnout i silný impulz k přemýšlení. Je na publiku, aby posoudilo, co si mladí protagonisté z natáčení vzali, zda je ta zkušenost někam posunula. My jsme přesvědčeni, že se rozšířily obzory každému z nich. Záměrem autora projektu bylo nejen vytvořit pořad, který je zábavný, nenudí a je tím, jak je vymyšlen a natočen, srovnatelný s formáty, které točí prestižní televizní produkce ve světě, ale který zároveň nese závažnější poselství pro toho, kdo bude chtít nad věcí víc přemýšlet.[61]

58) K. Zlatušková, c. d., s. 84.
59) O pořadu. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10718483769-zlata-mladez/>, [cit. 22. 6. 2019].
60) K. Zlatušková, c. d., s. 86.
61) O projektu. Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10718483769-zlata-mladez/8814-o-projektu/>, [cit. 22. 6. 2019].

Zlatá mládež byla programově zařazena ve středu od 21:30 (podobně jako třetí série Čtyři v tom) na ČT1 a dosáhla vysokých čísel sledovanosti, první díl zhlédlo 452 tisíc diváků.[62] Pořad byl široce reflektován v médiích i na sociálních sítích, o což šlo tvůrcům především. V hodnoticích textech novináři psali o „zvrácené televizní zábavě s přesahem"[63] nebo to, že ačkoli jde „spíš o záznam zážitkové tour než konfrontace různých světů, je [Zlatá mládež] asi to nejzajímavější, co letos ČT vysílala z vlastní produkce."

Zlaté mládeži se podařilo na několika úrovních dokázat, že podobný typ formátů na veřejnoprávní obrazovky patří. Jednak se na nejzákladnější úrovni otevřelo několik aktuálních problémů (vysoká nezaměstnanost, nízké mzdy), dále tvůrci pracovali s rasovými předsudky (zapojení do života v chanovském ghettu), s mezigeneračními předsudky (práce v domově důchodců) či etickými otázkami (jatka). Ačkoliv vybraní protagonisté byli pravděpodobně většině diváků vzdálení způsobem jejich života i prostředím, ze kterého vycházeli, právě díky jejich kontroverznímu přijetí platilo srovnání „já bych se zachoval na jejich místě lépe/jinak".

Formát se umístil na osmém místě na Creative Forum EBU v Berlíně (ve stejném ročníku jako Dovolená v Protektorátu), televizní profesionálové jej ocenili pro kreativitu i originalitu. I díky tomu se Zlatá mládež stala pro televizi natolik úspěšnou, že v roce 2018 vznikla druhá řada pod názvem Zlatá mládež 2. V ní se nová skupina aktérů ocitla například mezi bezdomovci, po britském vzoru odjela zkusit práci v továrně na boty v Indii nebo zakoušela nelehkou cestu, kterou musí projít imigranti z Afriky do Evropy.

I tady, podobně jako u předchozích dvou formátů dochází mezi sériemi k vývoji. Zatímco u prvních řad se tvůrci s formáty učili zacházet, ve druhých se snaží divákovi nabídnout to nejlepší a přidat novou formu přesahu. Ve Čtyřech v tom tvůrci opustili snadné prvoplánové stereotypy a představili silnější osobní příběhy hrdinek (což je ostatně nejsilnější stránkou docusoap). Mezi Dovolenou v Protektorátu a Dovolenou v éře páry zase tvůrci ustoupili od sledování jedné rodiny, která víceméně neměla v soutěžním charakteru pořadu žádného soupeře a předem byla určena k vítězství. V Dovolené v éře páry se tak pro posílení divácké atraktivity navýšil počet soutěžních týmů. Zlaté mládeži byla vyčítána povrchnost a jemná bulvarizace, druhá řada proto odkrývala ještě hlubší celosvětové problémy — bezdomovectví, dětskou práci nebo uprchlickou krizi. Všechny tři formáty tak prošly vývojem směřujícím k obsahu lépe odpovídajícímu veřejnoprávnímu médiu.

Závěr

Tři zmíněné případové studie pořadů Čtyři v tom, Dovolená v Protektorátu a Zlatá mládež představily tři konkrétní polohy reality TV, jež ČT po přechodu na systém TPS ve své původní tvorbě začala vyrábět — jednalo se do té doby o téměř nevyzkoušené

62) K. Zlatušková, c. d., s. 92.

63) Martin Svoboda, Zlatá mládež poznává krutou realitu. Zvrácená televizní zábava má zajímavý přesah. Dostupné online: <https://magazin.aktualne.cz/televize/glosa-zlata-mladez-se-snazi-vymanit-zeskatulky-stejne-jako/r~1dfc29dc8cee11e59772002590604f2e/>, [cit. 22. 6. 2019].

formáty docusoap, living history a docu-reality. Z hlediska originality nelze hovořit o odvážných experimentech. Docusoap, living history i docu-reality platí za reality TV, jež na rozdíl od jiných formátů (kontejnerové show jako Big Brother, soutěžní pořady plné intrik mezi soutěžícími jako Hotel Paradise aj.) nejsou při adaptaci pro veřejnoprávní médium tolik komplikované, jelikož se komerčnosti a prvoplánové zábavě téměř vyhýbají. Docusoap vychází z tradice observačních dokumentů a řeší sociální témata, podobně jako běžné veřejnoprávní dokumenty či dokumentární cykly. Living history pracuje s historií národa a v ideálním případě se opírá o reálné události a fakta, čímž diváka souběžně se zábavou vzdělává. Docu-reality pak pracuje se zachycením dnešního světa a otevíráním aktuálních společenských témat. Všechny tři reality TV tak veřejnoprávní službu naplňují již z podstaty svých základních principů. Zvolená témata byla vzhledem k nezkušenosti veřejnoprávního diváka vybraná tak, aby oslovila co nejširší cílovou skupinu. Čtyři v tom pracují s předpokladem, že téměř každého se nějakým způsobem dotýká téma porodů (minimálně většiny žen, ale i mužů, kteří se stanou otci). Dovolená v Protektorátu pak reflektuje jedno z nejsilnějších a nejcitlivějších období národních dějin. Zlatá mládež primárně zachycuje generaci dnešních dvacátníků a jejich odtržení od reálného světa, stejně důležitá jsou však i témata vyplývající z prostředí, kde se mládež ocitne (etika chovu a porážky dobytka, otázka důstojného stáří a umírání ve starobinci, životní podmínky ve vyloučeném ghettu). Zákonem zřízená a politiky jmenovanou radou řízená televize již dnes nepředstavuje monopolní zdroj vizuální osvěty a potěšení. Konkurence v podobě soukromých televizí, internetu a všech dalších zdrojů zábavy a vzdělávání způsobuje, že čas věnovaný divákem veřejnoprávní obrazovce klesá. Reality TV je způsob, jak se tento jev může televize pokoušet odvrátit či zmírnit. Na rozdíl od komerčních televizí však svou strategii zakládá na dvou východiscích: a) jakkoliv je reality TV atraktivní oblast tvorby, přidaná hodnota a edukativní rozměr musí převažovat nad zábavou, b) veřejnoprávním divákem je celý národ, logickým řešením je tak přizpůsobit program požadavkům rozmanité a velké skupiny. Alespoň se to tak na první pohled jeví.

Avšak přizpůsobovat program požadavkům všech je dost problematické (už jen snaha definovat si, kdo jsou vlastně „ti všichni", ztroskotává na několika neznámých). Vyjít vstříc dnešnímu fragmentárnímu publiku jde pouze vytvářením stejně fragmentárně cíleného obsahu. Namísto jednoho širokoprofilového pořadu by ČT měla nabízet větší množství úzkoprofilových — tj. podporovat diverzitu programu a nesoustředit se na nejasnou skupinu, nýbrž vybírat si skupiny menší a tvořit pro ně. Diverzitu svého publika prozatím ČT příliš neřeší, a to z různých důvodů, spojených například s malým trhem či s náročností financování tolika pořadů. Osvědčenou strategií, jak reality TV i nadále rozvíjet, je: a) vznik silného programového a vývojového konceptu kombinujícího zásadní zahraniční akvizice s původní tvorbou, b) vyváženost mezi veřejnoprávností a zábavou, c) zohlednění diverzity současného publika. Pokud se ČT podaří udržet mezi těmito třemi aspekty rovnováhu, je pravděpodobné, že se na obrazovkách ČT budeme s reality TV setkávat častěji.

Kateřina Šardická (1991) je studentkou oboru Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na FF MU, zabývá se novými televizními formáty a žánry. Současně pracuje jako dramaturg v České televizi. (Adresa: katerina.sardicka@gmail.com).

Citované pořady

100 Greatest Britons (BBC, 2002), *1900 House* (Channel 4, 1999), *Big Brother* (Tien, 1999), *Big Brother* (TV Nova, 2005), *Blood, Sweat and Luxuries* (BBC Three, 2010), *Blood, Sweat and Takeaway* (BBC Three, 2009), *Blood, Sweat and T-shirts* (BBC Three, 2008), *Cash Cab* (ITV, 2005), *Česko hledá Superstar* (TV Nova, 2004), *Česko Slovensko má talent* (TV Prima, 2010), *Čtyři v tom* (Česká televize, 2013), *Čtyři v tom 2* (Česká televize, 2014), *Čtyři v tom 3* (Česká televize, 2015), *Dovolená v éře páry* (Česká televize, 2018), *Dovolená v Protektorátu* (Česká televize, 2015), *Farmář hledá ženu* (TV Prima, 2010), *Hotel Paradise* (Prima, 2012), *Chcete být milionářem?* (TV Nova, 2000), *Letecké katastrofy* (*Mayday*, Discovery, 2003), *MasterChef* (TV Nova, 2015), *Navždy svoji* (Česká televize, 2013), *Největší Čech* (Česká televize, 2005), *Neuvěřitelné příběhy* (*Amazing Stories*, NBC, 1985–1987), *Pop Idol* (ITV, 2001), *Prostřeno!* (TV Prima, 2010), *Ptáčata* (Česká televize, 2010), *Robinsonův ostrov* (TV Nova, 2017), *S kuchařem kolem světa* (*Les Nouveaux Explorateurs*, Canal+, 2007–2014), *Schwarzwaldhaus 1902* (SWR, 2002), *StarDance… když hvězdy tančí* (Česká televize, 2006), *Strictly Come Dancing* (BBC, 2004), *Taxík* (Česká televize, 2008), *Utajený šéf* (TV Nova, 2018), *Való Világ* (RTL, 2002), *Večerníček* (Česká televize, 1965–), *The Voice Česko Slovensko* (TV Nova, 2012), *Výměna manželek* (TV Nova, 2003), *VyVolení* (TV Prima, 2005), *Wartime Farm* (BBC Two, 2012), *Who Wants to Be a Millionaire?* (ITV, 1999), *X-Diaries* (RTL 2, 2010–2015), *Zlatá mládež* (Česká televize, 2015), *Zlatá mládež 2* (Česká televize, 2018), *Zlatí hoši* (TV Nova, 2010), *Zvláštní znamení touha* (Česká televize, 2015).

SUMMARY

How Public Television Experiments with Reality TV

Kateřina Šardická

Public service stipulations include the provision of content that informs and educates, helps imagine the nation, enriches the lives and culture of its citizens. Reality TV is one of the most growing, vivid and controversial genres in the contemporary TV broadcasting from popular culture, sports, lifestyle to arts or minorities. It's genealogy comes from documentary films, but today it is considered the bottom of the TV industry when compared to the artistic documentary film. But how has this trend of reality TV impacted on public service broadcasting? This article focuses on Reality TV produced by Czech public service television (Česká televize, hereafter ČT), the biggest (and only one) public services broadcaster in Czech Republic. The article focus on three examples: docusoap, living history a docu-reality. Research for this article is based on author's experience as a dramaturgist in ČT.

klíčová slova: reality tv, televize, Česká televize, nové formáty, televizní pořady

keywords: reality tv, television, Czech Television, new formats, television programming

Jiří Anger

Found footage efekt

Digitální Kříženecký a prasklina filmového média

Filmy přetrvávající v kolektivní paměti, aniž by je někdo doopravdy viděl. Efemérní záblesky, jež se zjeví tu v kompilačním dokumentu,[1)] tu ve vzpomínkovém střihovém pořadu,[2)] tu v povinné reportáži České televize k národnímu jubileu. Jan Křížecký působí jako prázdný signifikant: v narativu „báječného muže s klikou", který „položil základy k dějinám české kinematografie",[3)] jsou konkrétní vlastnosti jednotlivých filmů podružné — jako by jejich hodnota spočívala pouze v předzvěsti věcí příštích.[4)] Švábovo zmařené dostaveníčko, rvačka výstavního párkaře a lepiče plakátů, plavci skákající do vodní lázně… dokola opakované ikonické momenty, obehrávané za slovního doprovodu moudrých starých mužů a bez potřebných souvislostí s konkrétními (byť fragmentárními) díly. Dokonce není brán v potaz ani fakt, že tyto ukázky pocházejí z kopií vzniklých v pozdějších generacích, které jsou původním filmovým materiálům v mnohém odcizené.[5)] Stačí jen zmínit slovo „průkopník", naladit honky tonky piáno a nostalgicky se dojímat, jak se nám ta česká kinematografie hezky vyvinula. „Díky, pane Křížecký"…

V roce 2019 jsou všechny dochované filmy Jana Kříženeckého z let 1898–1911 zpřístupněny v digitální podobě (DVD, Blu-ray a DCP).[6)] Zdálo by se, že ucelené „Dílo" prv-

1) Z dokumentů věnovaných přímo Janu Kříženeckému lze jmenovat snímky Jan Křížecký (Bohumil Veselý, 1968), Praha Jana Kříženeckého (Miro Remo, 1981) či Jan Křížecký (Vojtěch Trapl, 1983). Z dokumentů, jež skrze Kříženeckého rámují historii českého filmu, jde zmínit například film Díky, pane Křížecký (Oleg Reif, 1978) nebo Od atrakce k filmovému umění (Neznámý autor, 198?).

2) Hledání ztraceného času (Pavel Vantuch, 1991–dosud), konkrétně např. díl „První Čech s klikou" (1993).

3) Tato označení konkrétně pocházejí ze střihového dokumentu Praha Jana Kříženeckého o Kříženeckého fotografické tvorbě, podobné fráze však obsahuje takřka jakýkoli tištěný či audiovizuální materiál ke Kříženeckému.

4) Viz například slova Jaroslav Brože o „primitivních a naivních kinematografických výtvorech". Jaroslav Brož, Na prahu jubilejního roku našeho filmu. *Film a doba* 4, 1958, č. 2, s. 78.

5) Více viz Jeanne Pommeau – Jiří Anger, The Digitization of Jan Křížecký's Films. *Iluminace* 31, 2019, č. 1, s. 104–105 nebo Anna Batistová, Neviditelné okraje — Širokoúhlý formát v české kinematografii. In: Lucie Česálková (ed.), *Zpět k českému filmu*. Praha: NFA 2017, s. 320.

6) V plánu je rovněž distribuce filmů na VOD.

ního českého filmového režiséra bude konečně k dispozici všem. Kritické vydání Národního filmového archivu však digitalizovaný korpus rámuje jako nejasně uchopitelný, obtížně členitelný a obecně „nesamozřejmý".[7] Nejenže se musí počítat s částí ztracených či zničených snímků, ani u přeživších počinů není mnohdy jasné, co jsou zač. Všechny snímky jsou v HD (případně i Full-HD, 2K a 4K) rozlišení, a přece není vždy zřetelné, co se v obrazech děje — všude natržená okénka a perforace, bakterie a plísně ulpívající na povrchu, horizontální a vertikální třes, dokonce i žlutooranžové zbarvení neznámého původu. Obsahově jde často o podobné útržky, jaké bylo zvykem vídat v kompilacích a střihových pořadech, nicméně nyní i při své neúplnosti existují samy za sebe, coby digitální soubory, které mohou vyjevit své formální a materiální zvláštnosti a vstupovat do průřezových, ne zcela předvídatelných spojení. Jako by digitalizace v mnoha ohledech přinesla ještě větší zmatek, nepřehlednost, která je ovšem potřebná, neboť nutí (re)formulovat teoretické a historické otázky spjaté s počátky (nejen) české kinematografie, jejich materiálně-technickým ukotvením i kulturním oběhem.

V první řadě je důležité pojmenovat mediální status vzniklých útvarů. Filmová restaurátorka Národního filmového archivu Jeanne Pommeau v případě tohoto projektu záměrně nehovoří o digitálním restaurování, zejména z důvodu, že digitální retušování by u mnoha poškozených či nestabilních materiálů mohlo vést k nežádoucímu vytváření filmů „nanovo", potažmo k upozadění jejich původní analogové materiality.[8] Tato distinkce je stěžejní, protože jasně vyjadřuje záměr zviditelňovat, a nikoli zahlazovat obrazové „deformace", které buď vycházely z dispozic kinematografu a filmového materiálu zakoupených od bratří Lumièrů,[9] nebo zkrátka nebyly odstranitelné bez radikálního přetváření snímků. V tomto směru se digitální Kříženecký navrací zpět k analogu, avšak v poněkud odlišné podobě, než jakou známe z velké části zveřejňovaných „archivních záběrů" (a koneckonců i duplikátů ze zmiňovaných kompilací). Překopírované originální negativy a původní filmové kopie, v analogové formě již nezpůsobilé k promítání,[10] totiž nejeví jen obvyklé znaky stárnutí. Rýhy, zapršení, nečistoty a jiné signifikanty archivních záběrů často uvolňují místo výraznějším aktérům, tektonickým útvarům a vychylujícím otřesům, které zasahují i do figurativních významů a estetických účinků jednotlivých filmů. Vznikají tak nové, hybridní artefakty, formované vyspělou digitální technologií, ovšem zanesené příznaky dávné, ne-lidské materiality.

Při vší fascinaci materiální degradací, ne-lidskými aktéry a abstraktními obrazci nesmí ustoupit ze zřetele, že s digitalizací se dílu Jana Kříženeckého dějí divné věci i po stránce „nemateriální". Existence 24 Kříženeckého snímků[11] v digitálním prostoru bez větších

7) Jiří Anger, Nesamozřejmé dílo průkopníka české kinematografie. In: Týž (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký*. DVD/BD Brožura. Praha: NFA 2019, s. 3.

8) J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 106–107.

9) Tuto skutečnost potvrzuje lumièrovská perforace (jeden kulatý otvor po každé straně namísto standardních čtyřech) a také faktury od Lumièrů dochované v Národním technickém muzeu. Výjimku tvoří snímek Pomník Františka Palackého před dokončením (1911), který byl již natočen na materiál se čtyřmi perforacemi. Tamtéž, s. 105.

10) Nemožnost promítat Kříženeckého filmy v původní podobě pramení nejen z poškození, ale právě i z existence lumièrovské perforace. Jeanne Pommeau, *Digitalizace Kříženeckého filmů*. Videokomentář. In: Jiří Anger (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký*. DVD/BD. Praha: NFA 2019.

11) Snímky, u nichž se dochovala původní kopie i originální negativ, jsou prezentovány ve dvou podobách.

pochybností prohloubí zmíněnou efemérnost prvních českých filmů[12] a přivede je do mnoha kulturních okruhů, včetně okruhů potenciálně rizikových.[13] Z pohledu dalšího života Kříženeckého materiálů není ovšem podstatné pouze zpřístupnění děl více či méně erudovanému publiku, ale především fakt, že se takto otevírají vůči změně, expanzi a přeznačení.[14] I ty nejběžnější přehrávače poskytují rozhraní, jež umožňují audiovizuální obsah předělávat, což je pro filmy z dob, kdy neexistovala prakticky žádná standardizace natáčení, zpracovávání ani promítání, obzvláště příhodné. Ostatně i Kříženeckého filmy byly promítané různými rychlostmi, někdy i pozpátku, jako například Žofínská plovárna (1898).[15] Tento potenciál je možné převést do tvůrčí manipulace s obrazy samotnými — zrychlovat, zpomalovat, přibližovat, oddalovat, zaostřovat, rozostřovat — a ze střetu lidského, filmového a počítačového myšlení nechat vyvstat nový smysl. Když se filmové útržky z Kříženeckého pozůstalosti zhmotní ve stříhacím softwaru, i nejjednodušší operace mohou dát zrod neotřelému analytickému vhledu — nejen do formálních náležitostí filmů, nýbrž také do materiální báze. Trhliny v obraze, neúplná či polorozpadlá okénka, barevný rozptyl, tváře postav prožrané mikroorganismy… vše spouští strategie diference mezi filmem-reprezentací a filmem-materiálem, filmem-projekcí a filmem-pamětí a především filmem-artefaktem a filmem-cirkulací.

Digitalizace filmů Jana Kříženeckého tak dává vzniknout něčemu, co Jihoon Kim doslova nazývá „hybridním pohyblivým obrazem" — formou nečistého obrazu, jež kombinuje prvky a operace analogových a digitálních médií, aniž by popírala, že tyto prvky a operace mají specifický analogový či digitální původ.[16] Prezentace ničivých artefaktů z nitrátové éry v bezprostředně manipulovatelné digitální podobě umožňuje nejen druhý život archivních materiálů, ale i zpětný pohled na dlouhodobé ontologické a epistemologické problémy filmového obrazu — ať už se týkají materiality filmového média, indexikálního záznamu skutečnosti či schopnosti zprostředkovat trvání. S příchodem masové digitalizace nabyly tyto otázky ve filmové teorii opětovného významu a silně rezonují dodnes, přičemž dochází ke stále většímu přibližování akademické filmové vědy a archivní praxe.[17] Mezi specifickou, dosud neznámou povahou Kříženeckého digitalizovaných

V případě snímku Výstavní párkař a lepič plakátů (1898) potom existují dvě verze s mírně rozdílným obsahem. V kolekci vydávané Národním filmovým archivem je tedy materiálů celkem 32.

12) Efemérnost Kříženeckého filmů lze v jistém smyslu chápat podobně jako v případě osvětových krátkých snímků, o nichž v návaznosti na Uricchiovu koncepci efemérního média hovoří Lucie Česálková. Lucie Česálková, *Atomy věčnosti*. Praha: NFA 2014, s. 34.

13) Narážím na možná zneužití k nacionalistickým cílům, viditelná už ve zmiňovaných kompilacích, ale také na zneužití komerční či marketingová.

14) Jak upozorňuje Lev Manovich, v dnešním internetovém prostoru „nelze rozkliknout jakýkoli mediální obsah, aniž by se nám automaticky nenabízely cesty k jeho modifikaci". Lev Manovich, *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic 2013, s. 153.

15) Měla tím vzniknout iluze, že plavci vyskakují zpět z vody. Více viz např. Kateřina Svatoňová, *Odpoutané obrazy: Archeologie českého virtuálního prostoru*. Praha: Academia 2013, s. 108.

16) Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury 2016, s. 34–35.

17) Výběrově např. Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI 2001; Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010; Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2013; Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and*

snímků a abstraktními, někdy až příliš povědomými otázkami pohyblivého obrazu ovšem zeje jakási mezera, kterou by mohla zaplnit konkrétní tvůrčí teorie a praxe — taková, která by byla vztažená (či vztáhnutelná) k oběma těmto sférám.

K tomuto potřebnému přemostění bude využit fenomén „found footage". Obecněji se jedná o tvůrčí postup založený na opětovném využití existujících záběrů v odlišném kontextu, jehož účelem je zpravidla objev nových či dosud skrytých významů nebo proměna či přepsání významů zavedených.[18] Pod touto definicí si lze pochopitelně představit řadu různých útvarů a praktik, od kompilačního dokumentu přes surrealistické koláže až po více či méně podvratnou apropriaci (či přisvojení), přičemž i tyto klasické techniky, původně vymezené Williamem Weesem,[19] jsou v dnešní tvorbě do značné míry provázané.[20] Pro účely této studie je však směrodatná „tranzitivita" found footage, niterné sepětí s ideou přechodu od původní funkce archivních záběrů k funkci „nové". Kupříkladu Paul Arthur definuje found footage skrze reflexi distance mezi materiálními, technickými a průmyslovými okolnostmi filmování zarytými v minulém obraze a okolnostmi přístupnými filmařům v přítomnosti.[21] Společným jmenovatelem je tedy určitý posun, diference nebo interval mezi původním a hostitelským, který může docela dobře platit i pro samotný přechod z analogového filmu na digitální.[22] Když však toto vymezení konfrontujeme se zkoumanými digitalizovanými artefakty Jana Kříženeckého, narazíme na zřetelný zádrhel — ačkoli jde o zdánlivě typické archivní záběry, materiální deformace v nich do reprezentovaného dění místy vstupuje natolik, že připomínají záběry již přetvořené. Co víc, v mnoha případech nejsou tyto deformativní momenty způsobené primárně stářím, nýbrž původními dispozicemi filmových materiálů a aparátu od bratří Lumièrů. K čemu je tedy obvykle nutný uplynuvší historický čas nebo „přítomný" zásah režiséra (případně obojí) a co by převod do digitální podoby buď zahlazoval, nebo přetvářel podle logiky nového média, vzniká nezáměrně.

Jestliže Kříženeckého filmy takto vyvolávají určitý „found footage efekt", bude nezbytné vysvětlit, v čem spočívá: do jaké míry jsou tyto digitalizované artefakty unikátní a do

Archival Film Practices. Durham: Duke University Press 2018; D. N. Rodowick, *What Philosophy Wants from Images*. Chicago: University of Chicago Press 2018.

18) K obecnému vymezení found footage viz např. William Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives 1993; Steve Anderson, *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricities of the Past*. Lebanon: Dartmouth College Press 2011; J. Baron, c. d.; C. Russell, c. d. K experimentální found footage tvorbě viz Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005; Peter Tscherkassky (ed.), *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Vienna: Austrian Film Museum 2012; Akira Mizuta Lippit, *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*. Berkeley: University of California Press 2012; J. Kim, c. d., s. 145–195; Bernd Herzogenrath (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017.

19) W. Wees, c. d., s. 32–47.

20) K této provázanosti v digitální éře viz C. Russell, c. d., s. 18–22, 24.

21) Paul Arthur, Bodies, Language, and the Impeachment of Vision. In: Týž, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, s. 140.

22) Vedle Kima razícího koncepci „přechodových found footage praktik" tuto myšlenku zmiňoval už experimentální filmař Malcolm Le Grice, který found footage považoval za ideální most mezi analogovými a digitálními technologiemi. Malcolm Le Grice, *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI 2001, s. 312.

jaké míry vyjadřují širší tendence raného filmového materiálu a techniky, potažmo archivních audiovizuálních dokumentů jako takových. Pro pochopení tohoto účinku je klíčová právě provázanost obecného a konkrétního. Z makroperspektivy jsou Kříženeckého filmy determinovány nevyhnutelným směřováním (nejen) analogového filmu vůči destrukci a zániku, o to viditelnějším, neboť se jedná o vysoce rozkladné nitrátní kopie a negativy zpracované mimořádně nestabilním kinematografickým aparátem. Zasahování deformující materiality do figurativní složky obrazů (popřípadě do jejich indexikálního vztahu k realitě) lze už potom chápat jako radikální vyústění těchto dispozic. Z mikroperspektivy ovšem zvláště některé konkrétní Kříženeckého snímky představují poměrně jedinečné singularity, a to v momentech, kdy spolu figurativní a materiální vrstva začnou bezděčně komunikovat. Ať už jsou jejich funkce protichůdné, vzájemně ozvláštňující, nebo dokonce synergické, ve všech případech se ústřední registry filmového obrazu ocitají na jedné ploše, aniž by ztratily svou svébytnost. Každý ze snímků, ve kterých se takovéto okamžiky zjeví, potom prezentuje specifickou odpověď na otázku, jaké estetické účinky může paradoxní spojení mezi figurativnem a materiálnem vyvolávat. Found footage jako experimentální praxe, jež tuto tenzi mnohdy cíleně tvaruje, zesiluje či posouvá dál, nabízí potřebné srovnání, které dovolí lépe vystihnout, jaké prvky Kříženeckého digitalizovaných artefaktů found footage efekt konkrétně navozují a jak se tím mění ontologický a epistemologický status archivních audiovizuálních dokumentů (zvláště těch fixovaných na prvotní okamžiky kinematografie), respektive jejich druhý život.

K tomuto srovnání nejlépe poslouží experimentální found footage filmy, které pracují přímo s deformací nalezených záběrů, ať už danou degradací původního filmového materiálu, nebo umělými zásahy (obojí jde často ruku v ruce), a „kráčejí tak na hranici mezi figurací a abstrakcí".[23] Jak už bylo zmíněno, deformace v Kříženeckého dochovaných filmech se zdaleka neomezuje jen na obvykle vídané známky stárnutí ve vzpomínkových pořadech — obrazce a jevy vynořující se na povrchu obrazu mnohdy infiltrují do zpodobněných událostí tak násilně, že proměňují i významy figurativní. Důsledkem toho je třeba vyhledávat takové found footage filmy, jež operují s podobným napětím a ideálně také s kontextem rané kinematografie. Užitečná mohou být zejména díla (jakkoli v mnohém rozdílných) tvůrců, jako jsou Bill Morrison, Peter Delpeut, Ken Jacobs nebo Al Razutis, v menší míře například snímky Petera Forgácse, Gustava Deutsche nebo Yervanta Gianikiana s Angelou Ricci Lucchiovou, které rovněž pracují s archivními záběry z dob raného filmu, byť ve většině případů zaměřují pozornost na jiné aspekty než materiálně-deformativní.[24] Cílem ovšem není ustavovat nová dělení či kategorizace found footage, nýbrž upozornit na konkrétní deformativní praktiky a operace v konkrétních found footage experimentech, jež umožní Kříženeckého filmy vnímat právě optikou vztahu mezi figurativním a materiálním, respektive toho, co se utváří mezi nimi a současně tento vztah reguluje — něčeho, co budu později nazývat prasklinou.

23) Alejandro Bachmann, The Trace of Walk That Has Taken Place — A Conversation with Peter Tscherkassky. *Found Footage Magazine* 4, 2018, č. 4, s. 30.

24) Samozřejmě se najdou výjimky, například film Gianikiana a Ricci Lucchiové Transparenze (1998) nebo čtvrtá sekce („Material") Deutschova snímku Film ist. (1998) pracují s materiální destrukcí velmi výrazně. Naopak Diva Dolorosa (1999) Petera Delpeuta, jakkoli zachází s nitrátními kopiemi italských melodramat z 10. let, dává materiálnímu rozkladu prostor jen minimálně.

Performativní střet digitalizovaných artefaktů Jana Kříženeckého s experimentální found footage praxí zároveň vrhá odlišný odstín na povahu archivních audiovizuálních dokumentů, konkrétně dokumentů svázaných s počátky kinematografie. Kříženeckého díla se ve své zakladatelské úloze podobají soudobým filmům Lumièrů ve Francii nebo Skladanowských v Německu, z čehož vyplývá jak výsadní historické postavení, tak i svébytné zapojení do dialektiky artefaktu a cirkulace. Na jedné straně z nich průkopnický status činí objekty úzkostlivě chráněné před zánikem, a tudíž i obzvlášť obtížně restaurovatelné: aneb jak předvádět filmy v původním stavu, když nám historie nedává dostatek přesvědčivých vodítek a materiální podoba snímků přestává odpovídat tomu, na co jsme v kinematografii zvyklí? Deformace digitálního Kříženeckého jsou pro raný film a archivní dokument symptomatické, dokonce tvoří integrální součást původních děl a jejich podmiňující dobové technologie, a přesto působí relativně ojediněle — zejména oproti mnoha (pře)stabilizovaným a (pře)retušovaným digitálně restaurovaným filmům. Na druhé straně jsou nejranější snímky rovněž složitě prezentovatelné, nejen kvůli proměnám sociálních, ekonomických a technologických podmínek oběhu, ale i kvůli zmíněné neexistenci standardů natáčení, zpracovávání a promítání. Opět, digitální Kříženecký neukotvenost raného filmu v mnohém reflektuje a přiznává, na rozdíl od četných duplikátů a komprimátů v analogovém i digitálním oběhu ji však prezentuje coby niternou dispozici původních filmových materiálů. V těchto aspektech jako by měl Kříženecký k found footage blíže než k mnoha současným podobám raných filmů či archivních dokumentů. I proto found footage poslouží jako rozhraní, které specificky vyhraněnou dialektiku artefaktu a cirkulace vystaví na odiv, a naopak digitální Kříženecký nám pomůže docenit, do jaké míry je avantgardní found footage praxe determinována napětím, jež bylo přítomné již při zrodu filmového média.[25)]

Abych parafrázoval Raymonda Belloura, když selže analýza i interpretace, musí přijít gesto.[26)] Pokud digitalizace přivádí filmy Jana Kříženeckého coby archivní doklady vzniku české kinematografie a deformativní found footage praktiky do tak bezprecedentní blízkosti, nestačí na jejich spojitost pouze poukazovat, nýbrž doslova číst Kříženeckého skrze found footage a číst found footage skrze Kříženeckého. Jinými slovy, oko filmovědce se musí spojit s okem archiváře a okem experimentálního filmaře. Jedině tak lze zařídit, aby i ty nejnepatrnější detaily Kříženeckého digitalizovaných snímků dokázaly hovořit o těch nejabstraktnějších problémech, s kterými se současná filmová a mediální teorie potýká.

Za tímto účelem bude v každém ze tří segmentů studie vystavěna argumentační struktura, těkající mezi vybraným fragmentem z Kříženeckého díla, kontextem found footage teorie a praxe a ontologickými a epistemologickými problémy pohyblivého obrazu. V první části found footage (tedy přesněji její experimentálně-deformativní varianta) zprostředkovává vztah Kříženeckého díla k nezvratné tendenci filmového materiálu ke smrti a zániku, ve druhé dovoluje oživit formativní okamžiky filmové historie vzdor jejich ma-

25) Nad výhodami sblížení found footage praxe a historie němého filmu se zamýšlejí např. Eric Thouvenel, How "Found Footage" Films Made Me Think Twice About Film History. *Cinéma & Cie* 8, 2008, č. 10, s. 97–103 nebo Giovanna Fossati, Found Footage Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms. In: Jaap Guldemond – Giovanna Fossati – Marente Bloemheuvel (eds.), *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, s. 177–184.

26) Raymond Bellour, Analysis in Flames. *Diacritics* 15, 1985, č. 1, s. 54–56.

teriální i dějinné pomíjivosti a ve třetí pomáhá vysvětlit ukotvení (nejen) rané kinematografie mezi dvěma vzájemně komunikujícími, a přesto čímsi rozdělenými mechanismy deformace. Výsledkem tohoto pohybu má být takové pojetí Kříženeckého díla, jež zohlední pnutí mezi figurativními a materiálními zvláštnostmi digitalizovaného artefaktu a způsoby, jakými se tyto artefakty v novém cirkulačním okruhu mohou proměňovat, a/nebo paradoxně navracet zpět k sobě.

(Ne)možnost digitálního restaurování

14. června 1901. Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I. Dav důstojných občanů v cylindrech a bužinkách pochoduje kolem kamery umístěné na boční straně mostu. Někteří z nich aparát ignorují, jiní hledají cestu, jak na sebe upozornit. Co když se však přes sledovanou realitu chodců na mostě natáhne vlnící se závoj barev, přecházející od žluté přes oranžovou až po rudou? Jestli se ze změti anonymních chodců vyloupne František Josef I., je potom ještě větší záhadou…

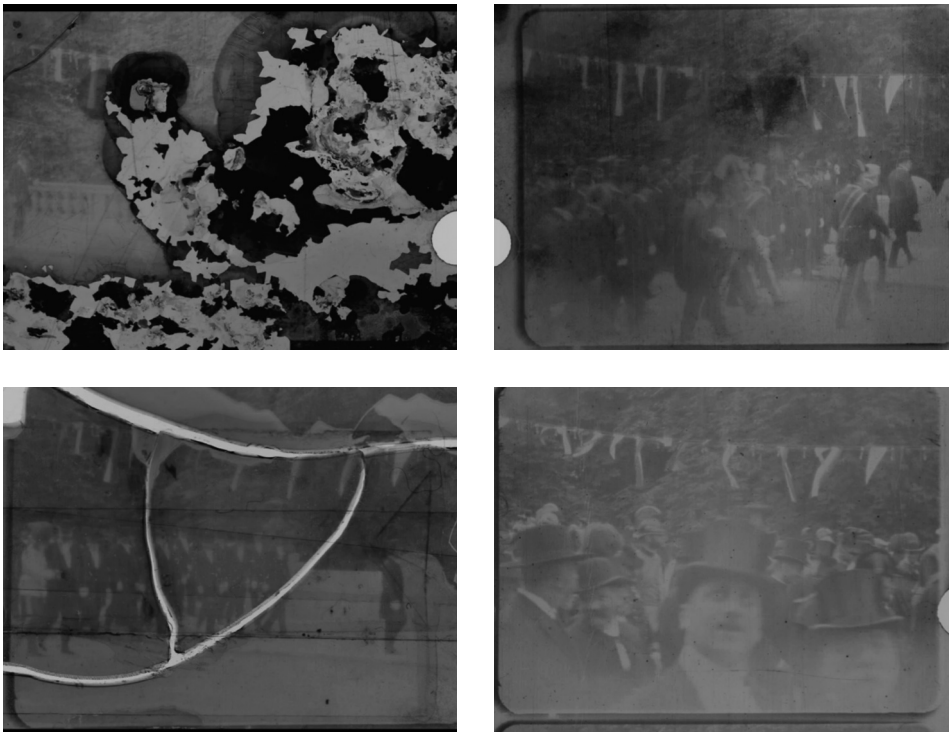
Ve výjevu z filmu Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I. (1901)[27] se zhmotňují nejméně dva sporné body digitalizačního procesu. Zaprvé, původní kopie snímku, dochovaná na nitrátním nosiči zakoupeném od Lumièrů, je patrně nejvíce poškozeným filmovým materiálem z Kříženeckého pozůstalosti. Po celou dobu trvání aktuality sledujeme, jak obraz praská, drolí se na fragmenty či neobratně maskuje svou roztříštěnost slepkami. Viditelný rám políčka navíc odmítá setrvat na místě: bez jakéhokoli vysledovatelného vzorce se posouvá vodorovně i svisle, výrazně na sebe upozorňují také střídavě viditelné perforační otvory.[28] Digitální technologie samozřejmě dokáže leccos, nicméně v tomto případě je návrat k podobě filmu při prvních projekcích těžko představitelný — aneb jak oživit něco, co je natolik zdevastované, že by bylo nutné celý film vytvářet zcela nanovo?

Ještě podivnější prvek představuje monochromatické zbarvení obrazu. Ani ve Francii se filmoví historici a archiváři dosud podrobně nezabývali faktem, že některé původní kopie bratří Lumièrů nejsou černobílé, ale žluté či žlutooranžové.[29] Z jednoho pohledu může

27) Film byl až do digitalizace chybně uváděn jako „Slavnostní vysvěcení mostu Františka Josefa I.", zřejmě z důvodu, že František Josef I. byl u otevření mostu přítomen.

28) Všechny původní Kříženeckého materiály mají „lumièrovskou" perforaci, tzn. jeden pár kulatých otvorů po stranách každého filmového políčka namísto dnes standardních čtyřech hranatých. Tato perforace slouží k přesvědčivé identifikaci Kříženeckého filmů (neexistuje záznam, že by na přelomu 19. a 20. století v českých zemích natáčel na filmové materiály bratří Lumièrů někdo jiný). Perforační otvory byly zároveň využity jako referenční body při digitální stabilizaci obrazu, ovšem vzhledem k tomu, že příslušný software nebyl uzpůsoben kulatým perforacím, musel být každý obraz posunut ručně — udržení konzistentního rámu tedy nebylo možné. Více viz J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105, 107 nebo Jeanne Pommeau, *Digitalizace Kříženeckého filmů*. Videokomentář. In: Jiří Anger (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Křížený*. DVD/BD. Praha: NFA 2019.

29) O žlutooranžové barvě původní filmové emulze u pásů, které pro Lumièry vyráběl Victor Planchon, se ve své studii o kinematografických aparátech krátce zmiňuje Laurent Mannoni. Vedle žlutooranžových kopií zmiňuje také kopie modré a červené. Laurent Mannoni, Les Appareils cinématographiques Lumière. *1895*, 2017, č. 82, s. 71. Existenci žlutooranžových kopií potvrzuje také oficiální katalog filmů, za nimiž Lumièrové stáli.



Obr. 1–4: Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I. (1901, původní kopie), © NFA

zbarvení působit jako defekt vzniklý materiální degradací, a v některých okénkách (např. na obrázku 1 je barevný rozklad nepochybně zřetelný), ovšem jak je potom možné, že je barva rozložená takto jednolitě po celém povrchu? Z pohledu druhého lze rovnoměrné zbarvení připodobnit k praktikám dodatečného virážování nebo tónování, ale pak se nabízí otázka, jestli by se žlutooranžový odstín vyskytoval ve všech dochovaných „lumièrovských" kopiích s Kříženeckého filmy takto konzistentně, respektive zda by takto výrazně připomínal četné kopie různých filmů Lumièrů natočených různými kameramany z různých světových míst s různými technikami vyvolávání. Jako nejpravděpodobnější se tedy jeví hypotéza Jeanne Pommeau, že filmové materiály Lumièrů barvu obsahovaly zřejmě ještě před kopírováním, což bude nicméně muset prokázat rozsáhlejší průzkum dochovaných materiálů.[30] Každopádně zde opět vyvstává zapeklitý úkol pro restaurátora — je vhodné zachovat i prvky, které mnohdy znemožňují pochytit, co se v pohyblivých obrazech děje, nebo dokonce vytvářejí alternativní estetické účinky?

Úlohou této studie není posuzovat „správnost" provedeného digitalizačního procesu, nicméně zvláště v případě starých či extrémně poškozených materiálů je otázka, zda se pokoušet alespoň o dílčí navrácení jakési původní podoby filmů, anebo je čistě prezento-

30) J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105–106. Pro zjištění skutečné úlohy barvy bude nicméně potřeba provést chemický výzkum lumièrovských kopií, po němž volá např. Benoît Turquety, Why Additive? Problems of Colour and Epistemological Networks in Early (Film) Technology. In: Giovanna Fossati et al., *The Colour Fantastic: Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2018, s. 117–118.

vat v aktuálním stavu, zcela legitimní.[31] Jak píše Giovanna Fossatiová, restaurování filmu je za všech okolností „jen" simulací původního filmového artefaktu, přičemž i samotný originál je rozpolcen mezi podobou dochovaných materiálů a představou, jak mohl vypadat v době prvních projekcí[32] — a tudíž je spíše více či méně užitečnou fikcí nežli garancí historické pravdy. Pro naše účely je především důležité, jakým způsobem digitální nerestaurování Kříženeckého díla ovlivnilo estetickou stránku filmů, potažmo mediální status, z nějž vyrůstají. VYSVĚCENÍ je v jistém smyslu krajním příkladem, ale když je digitálně zpřístupněný raný film natolik poničený, až připomíná deformativní praktiky found footage tvůrců — aniž by do něj někdo zasáhl záměrně —, otevírají se tím otázky související s ontologií (potažmo i epistemologií) filmového obrazu. Jestliže se analogová materialita takto nepokrytě promítá do digitálního kódu, co nám to říká o dosud známých vlastnostech a dispozicích filmového média?

Barevný rozklad a hrozivá mechanická poškození VYSVĚCENÍ evokují určitou linii úvah, jež se stáčejí kolem „smrti filmu", respektive bytostné tendence filmu k zániku. Jak připomínají André Gaudreault a Philippe Marion, idea smrti filmu se dějinami myšlení o kinematografii vine odjakživa a mnohdy zaznívá nejsilněji v okamžicích nového zrození média.[33] Už Antoine Lumière, otec filmařského dua, při legendární projekci v Grand Café roku 1895 údajně prohlásil, že „film je vynález bez budoucnosti",[34] a podle Gaudreaulta a Mariona kinematografie takových smrtí zažila celkem osm.[35] Zatím poslední smrt filmu přišla právě s masovým nástupem digitalizace v 90. letech a vedle snah tematizovat vliv této revoluce na kinematografii přinesla také pohled zpět — k vymezení, čím byl analogový film vlastně specifický. Ztráta dominance analogového záznamu a celuloidového materiálu znejistily ontologický status filmového média, teze o smrti filmu ze strany archivářů, teoretiků i umělců[36] byly potom často apelem k záchraně či opětovnému rozvinutí

31) Např. bezprostředně srovnatelné filmy bratří Lumièrů, restaurované v roce 2015, povětšinou vynikají vysokou fotografickou kvalitou i průzračným obrazem. Určité prvky, jako je horizontální a vertikální třes, se však ze snímků téměř vytratily, zmíněný problém s monochromatickým zbarvením jako by neexistoval. Bertrand Tavernier – Thierry Frémaux (eds.), *Lumière ! Le cinématographe 1895–1905*. DVD/BD. Lyon: Institut Lumière 2015.

32) G. Fossati, *From Grain to Pixel*, s. 142.

33) André Gaudreault — Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press 2015. Tuto myšlenku podnětně rozvíjí Shane Denson, když se snaží postihnout termín „post-cinema" a jeho dvojznačný vztah ke zrození i smrti filmu. Shane Denson, Speculation, Transition, and the Passing of Post-cinema. *Cinéma & Cie* 16, 2016, č. 26–27, s. 24–26.

34) Citováno z: tamtéž, s. 26.

35) Tamtéž, s. 12.

36) Tato diskursivní formace by stála za mnohem podrobnější průzkum, nicméně základní orientaci poskytuje např. J. Kim, *Between Film, Video, and the Digital*, s. 20–28. Pro debatu o smrti filmu v archivním prostředí jsou reprezentativní např. Gian Luca Farinelli – Nicola Mazzanti (eds.), *Il Cinema ritrovato: Teoria e metodologia del restauro cinematografico*. Bologna: Grafis 1994; P. Ch. Usai, *The Death of Cinema*; Roger Smither (ed.), *This Film Is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*. London: FIAF 2002. Z oblasti filmové teorie lze zmínit: Anne Friedberg, The End of Cinema: Multimedia and Technological Change. In: Christine Gledhill – Linda Williams (eds.), *Reinventing Film Studies*. London: Arnold 2000, s. 438–452; Mary Ann Doane, The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *Differences* 18, 2007, č. 1, s. 128–152; D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Harvard: Harvard University Press 2007. Mezi analogově naladěné umělce patří namátkou Peter Delpeut, Bill Morrison, Tacita Dean či Babette Mangoltová. Zájmu umělců o materialitu analogového filmu v digitální éře se věnuje např. Kim Knowles, Slow, Methodical, and Mulled Over: Analog Film Practice in the Age of the Digital. *Cinema Journal* 55, 2016, č. 2, s. 146–151.

původní filmové zkušenosti. Tato obroda se však neměla obejít bez vědomí, že umírání je filmovému médiu bytostně vlastní — vzhledem ke skutečnosti, která se do něj (jakkoli prchavě) otiskuje, i vzhledem k materiální degradaci, jíž propadá.

Právě konkrétní vymezení faktorů, jež činí analogový film mediálně specifickým — tedy především indexikality a materiality —, se stalo jádrem diskursu o smrti filmu, byť jádrem neustále problematizovaným uvnitř i vně. Obě témata byla ve filmové teorii přítomná vždy, ovšem jejich vzájemný vztah, vymezený tváří v tvář postupujícímu zániku a posílený zmíněným propojením archivní, mediální a umělecké sféry, ustavil určitou vizi filmové ontologie. Vezměme si známou ontologii fotografického obrazu André Bazina: schopnost „přenášet realitu z věci na jejich reprodukci" podle něj naplňuje odvěký „komplex mumie", jenž spočívá v touze „balzamovat čas", zadržet život v trvalém tvaru.[37] Bazin na příkladu šedivých či nahnědlých fotografií z rodinného alba tvrdí, že navzdory sebevětšímu rozostření či zkreslení pořád zůstávají indexikálně spojené s přítomností, již kdysi zachytily.[38] Právě stopa probíhající skutečnosti, zaznamenaná kinematografickým aparátem ve svém trvání a rozložená do filmových okének na celuloidu, pak nejčastěji slouží v diskursu smrti filmu k diferenciaci analogové a digitální kinematografie.[39] Co když se ale spolu s Berndem Herzogenrathem zeptáme, co se přihodí, jestliže schránka balzamující čas sama musí ustoupit entropii trvání, tedy pokud „rozklad postihne obvazy mumie"?[40] Ve VYSVĚCENÍ je zobrazovaná skutečnost relevantní, ovšem „indexována" je také skutečnost materiální, vtělená do nestabilního rámu a pulzujících barev.[41] Obecně řečeno, Kříženeckého snímek představuje názorný doklad, že princip indexikality je ontologicky svázán s materiálním světem. Již od svého zrození je filmová kopie vydána napospas přírodním i mechanickým zákonům: nejenže postupně chátrá a ztrácí obrysy, destrukci podléhá i prostým pohybem v promítačce při každé projekci, nehledě na chtěné či nechtěné zásahy lidských i ne-lidských aktérů. Ne nadarmo Paolo Cherchi Usai, jeden z nejradikálnějších „proponentů" daného diskursu, zdůrazňuje, že „film je umění destrukce pohyblivých obrazů".[42] Co je potom digitální restaurování jiného než iluzí, jež předstírá, že film může být z koloběhu zániku vytržen, že indexikalita redukovaná na záznam skutečnosti má převážit nad silami, které ji stejnak ničí už v zárodku?

S vysvětlením, co pro VYSVĚCENÍ coby emblém smrti filmu znamená digitální podoba, nám dokáže pomoct právě found footage. Pro přechodovou éru symbolický[43] film Billa Morrisona DECASIA: THE STATE OF DECAY (2002) demonstruje, do jaké míry se indexikál-

37) André Bazin, Ontologie fotografického obrazu. In: Týž, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 13–19.

38) Tamtéž, s. 17.

39) Viz zejména M. A. Doane, The Indexical and the Concept of Medium Specificity. Tato studie indexikalitu zároveň odstiňuje, odvolávaje se na dvojí význam pojmu index u Charlese Sanderse Peirce. Podle něj index není pouze stopou, ale také deixis, určitým gestem, které se vyčerpává v momentu svého vzniku.

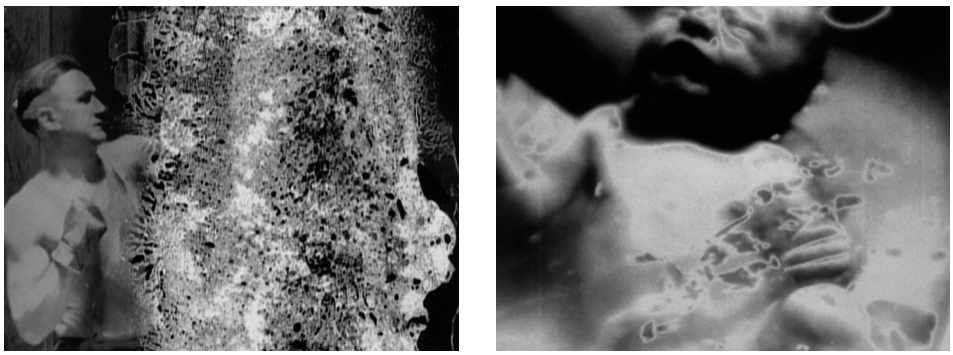
40) Bernd Herzogenrath, Aesthetics of the Archive: An Introduction. In: Týž (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, s. 16.

41) Vztahu mezi principem indexikality a materialitou filmového okénka se věnuje např. Rachel Schaff, The Photochemical Conditions of the Frame. *Cinéma & Cie* 16, 2016, č. 26–27, s. 56–59.

42) P. Ch. Usai, *The Death of Cinema*, s. 6.

43) Tento snímek se v archivářských i filmovědných studiích o přechodu mezi analogovou a digitální érou vyskytuje poměrně často. Zásadní roli hraje například i ve zmiňované studii Mary Ann Doane: M. A. Doane, The Indexical and the Concept of Medium Specificity, s. 144–147.

ní hodnota filmu může zvrátit, když je podřízena materiálnímu úpadku. Skladba různorodých obrazů překopírovaných z trouchnivějících nitrátních filmů dává pocítit hrozbu, jež visí nad vztahem k zachycené realitě — oproti Bazinovi zde spíše čas triumfuje nad filmem nežli naopak.[44] To ovšem neznamená, že by index skutečnosti přestal hrát roli: jak připomíná Herzogenrath, Morrison si úmyslně vybírá sekvence, ve kterých spolu reprezentace a materialita svébytně komunikují (například ve scéně, kdy boxer místo pytle tluče do amorfního blobu na povrchu kopie).[45] Někdy mají tyto střety i metaforický význam, jenž se váže přesně k problémům digitálního ne/restaurování, které zde řešíme. Obraz čerstvě narozeného dítěte je v místech, kde se rýsuje jeho tělo, pokrytý šedočernými skvrnkami, připomínajícími buď morové rány, nebo rakovinové léze. V případě, že i okamžik zrození je od počátku infiltrován silami zániku, je návrat do jakéhosi imaginárního stavu před poškozením předem odsouzen k neúspěchu.



Obr. 5–6: Decasia: The State of Decay (Bill Morrison, 2002), © Icarus Films

Problém nerestaurovatelnosti se však odráží i v procesu, jakým byl snímek vytvořen a sestaven. Morrison nashromáždil velké množství nitrátních kopií, které byly ruinami již samy o sobě, nicméně musíme vzít v úvahu, že jejich výsledné vzezření ovlivnilo i použití trikové kopírky.[46] Toto zařízení mimo jiné umožnilo překopírovat každé okénko několikrát, z čehož vyplývá onen hypnotický zpomalený pohyb, na němž film zakládá svůj estetický efekt. Triková kopírka ovšem zároveň do určité míry manipuluje i s podobou obrazů, kvůli čemuž je místy obtížné rozlišit, do jaké míry vidíme archaické záběry skutečně v původním stavu. Jelikož by většinu užitých kopií bez uplatnění trikové kopírky ani nešlo promítat — podobně jako nelze standardně promítat filmy Kříženeckého —, stává se hledání originální podoby o to beznadějnější. Pointa Decasie snad tkví v myšlence Michae-

44) K časovosti ve filmech Billa Morrisona viz např. Matthew Levine, A Poetic Archeology of Cinema: The Films of Bill Morrison. *Found Footage Magazine* 1, 2015, č. 1, s. 6–15.

45) Bernd Herzogenrath, Decasia. The Matter | Image: Film is also a Thing. In: Týž (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017, s. 86.

46) Triková (nebo také optická) kopírka je vedle kopírky kontaktní hlavním používaným mechanismem pro standardní kopírování filmových pásů. Mezi její výhody patří schopnost kopírovat nadstandardně poškozené kopie a také vytvářet speciální efekty. Leo Enticknap, *Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*. London and New York: Wallflower Press 2005, s. 13.

la Betancourta, že destrukci vyobrazenou ve filmu nelze omezit jen na konkrétní umělecký objekt.[47] Jizvy, skvrny a puchýře na filmové pokožce se proměňují v plnohodnotnou součást diegetického světa, v příznak deteriorace veškeré hmoty, nejen té filmové. Přechod od analogového k digitálnímu, k němuž ve své pozdější tvorbě částečně dospěl i Morrison,[48] by měl být při práci s archivními materiály formován právě ideou, že materiální dekompozice není cizí ani počítačovému kódu, dokonce ani „skutečným" objektům, k nimž by reprezentace měla odkazovat.

Decasia tak potvrzuje, že smrt filmu může směřovat daleko více k budoucnosti než k minulosti — „film je mrtvý, ale nikdy nepřestává umírat".[49] vysvěcení na tento diskurs navazuje, vzhledem ke své digitální existenci — a v důsledku o to většímu zakotvení v dialektice artefaktu a cirkulace — však nabízí i způsoby, jakými jej lze aktualizovat, v některých bodech dokonce překonat. Tento film může myšlenku smrti filmu „remediovat",[50] nikoli jen nutně skrze found footage praktiky, nýbrž i prostřednictvím tvůrčího diváctví, jež s hybridními kvalitami snímku bude umět pracovat. vysvěcení staví na odiv všechny myslitelné znaky nitrátní destrukce (slepky, roztržení, třes, barevná dekompozice atd.), a přesto vstřebává vlastnosti digitálního obrazu, aniž by se obě roviny vzájemně vylučovaly. I když pomineme překódování zrna do pixelů, absenci flickeru či „mikrotemporalitu komprese a dekomprese",[51] nejvíce znatelná hybridita se rodí z možností digitální projekce, v případě tohoto filmu (a dalších lumièrovských kopií s jednou perforací) té jediné schůdné. Snímek trvající 46 sekund[52] (včetně úvodního titulku), bez vysledovatelného děje, se stěží rozpoznatelnými figurami za barevným filtrem, tedy formát, který vybízí, aby byl pouštěn znovu a znovu, pokaždé jiným způsobem. Zkušenost při postprodukci a zkušenost při přehrávání přestávají být fundamentálně odlišné[53] — teprve zpomalováním a zastavováním okének zjišťujeme, kam až působení cizorodých aktérů na filmové pokožce sahá, kdy žlutooranžový odstín degraduje do červené, jak se může filmový pás rozetnout natolik, že část původního políčka pokrývá jen bílá plocha. A jakmile si obraz ještě přiblížíme, možná narazíme i na zmíněného Františka Josefa I. nebo některý z jiných přízraků…

Archivní efekty raného filmu

19. června 1898. Výstava architektury a inženýrství v Praze. V pavilonu Český kinematograf za stromořadím se promítají drobné aktuality z prostředí výstavy i mimo něj. O několik dní později přicházejí i první „hrané" snímky s Josefem Švábem-Malostranským, mezi nimi Do-

47) Michael Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. New York: Routledge 2016, s. 113–122.

48) Morrison i nadále pracuje s nitrátním filmovým materiálem, postprodukci však zajišťuje digitálními prostředky.

49) Slova spojující Raymonda Belloura a Jeana-Luca Godarda. Parafrázováno z: Hillary Radner — Alistair Fox, *Raymond Bellour: Cinema and the Moving Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2018, s. 80.

50) Jay David Bolter — Richard Grusin, Imediace, hypermediace, remediace. *Teorie vědy* 27, 2005, č. 2, s. 5–40.

51) Sean Cubitt, The Shadow. *MIRAJ Moving Image Research and Art Journal* 2, 2013, č. 2, s. 187–197.

52) Při standardní rychlosti 24 fps.

53) Varování Cherchi Usaie před zaměňováním zkušenosti při projekci a u stříhacího stolu tak u digitálního modu ztrácejí svou platnost. P. Ch. Usai, *Silent Cinema*, s. 96.

staveníčko ve mlýnici. Před budovou staročeské mlýnice rozvinuje Šváb oficiální plakát Českého kinematografu, následuje „humorná" scénka o nepovedeném rande. Mezi představením atrakce a pokaženým dostaveníčkem ovšem nastává předěl, okamžik, kdy zářezy do filmové matérie rozvrásňují povrch obrazu téměř k abstrakci. Jako by polibek milenců již obsahoval předzvěst zkázy…

Další z Kříženeckého digitalizovaných snímků, Dostaveníčko ve mlýnici (1898), je ukázkovým příkladem raného filmu, v němž se atrakční rovina[54] přirozeně snoubí s rovinou archivní či dokumentárně-historickou. Na jedné straně vidíme sebeuvědomělou hereckou performanci Švába a spol. zasazenou do jednoduchého, přesně vypointovaného příběhu, na straně druhé jedinečný důkaz existence Českého kinematografu, svědectví o lidech, kteří jako první v českých zemích dobrovolně vystavili sebe sama filmové kame-

Obr. 7–10: Dostaveníčko ve mlýnici (1898, původní kopie), © NFA

54) Vedle patrně nejvíce zavedeného pojetí filmu do roku 1906 coby „kinematografie atrakcí" (Tom Gunning, Film atrakcí: Raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57) je nutné brát v úvahu také koncepci Charlese Mussera, která zdůrazňuje úlohu narativity i v této etapě, jak na úrovni fikce, tak zejména na úrovni předvádění filmů. Viz zejména Charles Musser, Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 389–412; Charles Musser, A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s. In: Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 159–179.

ře. Nová digitalizovaná podoba snímku nás nicméně učí, že je navíc nutné vnímat i rovinu materiálně-technickou. Na rozdíl od dosud zveřejňovaných duplikátů[55] je v digitalizované nitrátní kopii[56] nápadně viditelný přeryv mezi dvěma částmi, respektive dvěma slepenými fragmenty filmového pásu, odehrávající se ve stěžejní chvíli polibku mezi Švábem a mlynářovou ženou. Zrovna tento zásah by bylo možné označit za restaurátorský: nově vytvořený úvodní titulek doslova říká, že „dvě roztržené části filmového pásu byly naskenované zvlášť a sestavené podle původního pořadí". Jenže zatímco v případě digitálního restaurování by bylo zpravidla cílem ránu mezi oběma fragmenty co nejvíce zaretušovat, zde takovýto neviditelný šev chybí — digitální technologie je využita tak, aby rozdrásaný začátek druhého dílku byl znatelný. Tento postup byl záměrný, cílící na zachování analogové materiality Kříženeckého díla a také konkrétní povahy snímku, který byl vždy již rozpojen mezi dvě svébytné scény. Nicméně, jaký účinek má tento materiální zásah na archivní funkci tohoto filmu? A co nám říká o možnostech jeho další apropriace?

Jestliže všechny filmy mohou být posuzovány jako archivní otisky minulé reality, o snímcích národně objevitelských (Lumièrové, Skladanowští, Brightonská škola atd.) to platí dvojnásob. V případě Dostaveníčka bude z této perspektivy daleko důležitější Šváb držící transparent Českého kinematografu než předvedená komická situace. Švábova přehnaná gesta, pohyby a mimika, jež historický moment doprovázejí, nejsou primárně výrazem charakterových záměrů či pocitů, mají především budoucí obecenstvo i samotný aparát přesvědčit, že „tady je" a „toto bylo".[57] Vedle Bazinova indexu reality a balzamování času zde vyvstává i konkrétnější problém: jakým způsobem zachytit významnou událost s co největší expresivitou na omezeném časovém prostoru. Dostaveníčko bylo limitované délkou pásu 17 metrů, což při rychlosti 24 políček za sekundu neodpovídá ani jedné minutě, i dosavadní neexistencí střihu, Kříženecký a Šváb tedy měli možnost dát o význačném okamžiku vědět notně ohraničenou — museli si vystačit se statickým výjevem připomínajícím „živé obrazy".[58] Navazovali tím na dlouhou divadelní a malířskou tradici, mezi jejíž úlohy patřilo vyjádření „pregnantního okamžiku", toho nejvýstižnějšího možného momentu, který v sobě obsáhne co nejintenzivnější významy a slasti a eliminuje

55) Viz např. verzi Dostaveníčka uvedenou ve zmíněné kompilaci Bohumila Veselého, kterou lze v komprimované podobě zhlédnout na YouTube. Dostupné online: <https://www.youtube.com/watch?v=Rk2OrOXEmnM>, [cit. 16. 5. 2019].

56) Zveřejněn byl také originální negativ Dostaveníčka, vyznačující se hlavně značnou vertikální nestabilitou. Obecně platí, že snímky, které se dochovaly v původní kopii i originálním negativu, byly v obou těchto verzích také digitalizovány. Liší se nejen materialitou, ale i délkou, např. Cvičení s kužely Sokolů malostranských (1898) obsahuje v původní kopii dva záběry, zato v originálním negativu pouze záběr jediný.

57) Odkazuji na schopnost fotografického obrazu dokumentovat událost, při níž vznikla. Roland Barthes, *Světlá komora: Vysvětlivky k fotografii*. Bratislava: Archa 1994. Lze namítnout, že Barthes byl vůči zachycení pregnantního okamžiku ve filmovém médiu skeptický, neboť podle něj nedovoluje divákovi jakýkoli moment zafixovat. Hlubší průzkum Barthesových statí o filmu však odhalí, že tento okamžik může vyvstat ve chvíli, kdy divák do filmu tvořivě zasáhne. Více viz Philip Watts, *Roland Barthes' Cinema*. New York: Oxford University Press 2016.

58) Ke kontinuitě mezi raným filmem a praxí živých obrazů viz např. Ben Brewster – Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press 1997 nebo Daniel Wiegand, The Unsettling of Vision: Tableaux Vivants, Early Cinema, and Optical Illusions. In: Scott Curtis – Philippe Gauthier – Tom Gunning – Joshua Yumibe (eds.), *The Image in Early Cinema: Form and Material*. Bloomington: Indiana University Press 2018, s. 26–35.

nutnost „před“ a „po“.[59] Roland Barthes tento okamžik popisoval jako moment, v němž můžeme „jedním pohledem číst současnost, minulost a budoucnost“, potažmo jako „přítomnost všech absencí (vzpomínek, ponaučení, slibů), na jejichž rytmu se Historie stává srozumitelnou i žádoucí“.[60] V analogové kinematografii je pregnantní okamžik něčím, co vlivem nezadržitelného pohybu filmového pásu ustavičně uniká a iluzí kontinuity pouze maskuje rozdělení do statických rámečků, či v případě Dostaveníčka i do dvou samostatných dějů. Potenciál filmu však tkví v tom, že díky své schopnosti zadržet trvání dokumentuje minulost jako vždy již uplývající, zato schopnou neustále se navracet.

Podmínkami, za nichž mohou pohyblivé obrazy opětovně vyvolávat kontakt s minulostí, se ve své knize *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (2014) zabývá Jaimie Baronová. Již v úvodu publikace zmiňuje černobílé záznamy ikonických momentů z minulého století (od leteckého bombardování za druhé světové války přes Neila Armstronga na Měsíci po čínského studenta stojícího v cestě tanku), které lze považovat za typické, v mnoha různých kontextech využívané archivní záběry a „důkazy“ minulých událostí.[61] Tyto záběry, bez ohledu na to, co zastírají nebo co se do nich nevešlo, vyvolávají „archivní efekt“, diváckou zkušenost, jež vychází z percepce vzdálenosti mezi „kdysi“ a „teď“, mezi dříve existujícím světem a dojmem jeho nenávratné ztráty.[62] Status archivního audiovizuálního dokumentu je tedy vymezen epistemologicky: vyplývá především z recepce, která je historicky podmíněná a založená na určitém časovém paradoxu, a také z apropriace, která umožňuje snímky spatřit v rozličných souvislostech. Euforie Švába z nového technologického objevu, respektive z realizace prvního českého příběhu na plátně, z dnešního pohledu působí banálně, pozorování snímku s více než stodvacetiletým odstupem však evokuje jistou nostalgii — jak po náladě konce 19. století, tak po formativních okamžicích české kinematografie. Jak lze odvodit z předchozí části této studie, v pojetí Jaimie Baronové by digitalizovaná podoba Kříženeckého filmů zakládala spíše nostalgii „reflexivní“, věřící v nenávratnost historie a neúprosné plynutí času, než nostalgii „obnovnou“ (restorative), poháněnou touhou po zafixování dějinného momentu v jeho dokonalosti.[63] Co když ale do tohoto archivního efektu vstoupí onen materiální předěl? Rozpraskaný povrch a poničená okénka, která už nejde složit zpět, mohou vzbuzovat lecjaké pocity, ovšem nostalgie, z principu hřejivá a ujišťující, zřejmě nebude dominantou. A zároveň, do jaké míry je materiální degradace svázána s apropriací, jíž se Dostaveníčko s digitalizací ještě výrazněji otevírá?

Baronová vyzdvihuje dva ustavující faktory archivního efektu: vedle „časového nesouladu“ (temporal disparity) naznačeného výše jde o nesoulad „zamýšlený“ (intentional disparity) — ten vytváří dojem, že sledované archivní záběry nevznikly nutně jen v odlišném historickém období, ale také za jiným účelem.[64] Dohromady tyto faktory archivní

59) K původu pojmu viz Gotthold Efraim Lessing, *Laokoon čili o hranicích malířství a poesie*. Praha: Státní Nakladatelství krásné literatury a umění 1960, s. 134.

60) Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Týž, *Image, Music, Text*. London: Fontana Press 1977, s. 73.

61) Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2014, s. 1.

62) Tamtéž, s. 18, 20–21.

63) Tamtéž, s. 167–168. Baron zde odkazuje na pojetí nostalgie u Svetlany Boym, viz Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001.

64) Tamtéž, s. 23–24.

efekt zřetelně propojují se sebeuvědomělou apropriací, přístupem, jenž archivní audiovizuální dokumenty záměrně prezentuje tak, aby vynikla jejich rozdílnost oproti původnímu kontextu (nebo alespoň tomu, co za původní kontext považujeme). Podle autorky je cílem této „textuální diference" původní kontext problematizovat — ať už z hlediska vztahu ke zpodobněné realitě, konkrétních politických a historických okolností, formálních znaků nebo také materiální podoby —, avšak nikoli nutně popírat, neboť bez asociace prvotních souvislostí by archivní efekt nebyl možný.[65] Využitelnost dané koncepce pro rozbor experimentálních found footage filmů je zjevná: Baronová se věnuje například i zmiňované Decasii, nicméně její analýza rozkolu mezi reflexivní a obnovnou nostalgií[66] nezohledňuje do všech důsledků účinky materiální deformace. Je třeba se ptát, jestli degradace dotažená do krajnosti nedokáže produkovat i něco víc než jen diferenci vůči původnímu kontextu — například otázku, zda se pod nánosem dějinného smetí skutečně skrývá známý a lokalizovatelný okamžik, anebo zda tento moment neobsahoval dimenzi skrytého už na začátku. Archivní efekt (nebo pro nás spíše found footage efekt) by potom nebyl řízen ani tak logikou „kdysi/teď", jako spíše prasklinou, která je vepsána v původně zachyceném historickém momentu (a přežívá i v jeho paměti).

Příklad může vzejít i z found footage snímku, ve kterém je zamýšlený nesoulad daleko zjevnější než v Decasii. Film-esej Thoma Andersena Eadweard Muybridge, Zoopraxographer (1974), věnovaný fotografickým experimentům klíčového předchůdce kinematografie,[67] obsahuje na závěr pozoruhodnou pointu — rekonstrukci polibku dvou žen ze sekvenční fotografie The Kiss z roku 1872. Před očima se odvíjí přesná kopie ikonické scény z kinematografické prehistorie, viditelně „zfalšovaná" barvou, stop-motion technikou a obsazením současných hereček, ale v principu podivuhodně věrná originálu. Andersen totiž mezi jednotlivé fotografie vkládá černá okénka, aby napodobil trhaný, nevyhnutelně rozfázovaný pohyb Muybridgeových sekvenčních studií. Deformace tak překvapivě slouží k přiblížení historické autenticitě: „Eadweard Muybridge, Zoopraxographer je čistě a jen dokumentací Muybridgeovy fotografické tvorby," píše sám režisér.[68] Remediace Muybridgeova pokusu se však neobejde bez paradoxu: zatímco se pregnantní okamžik polibku konečně začíná realizovat, flicker pomalu mizí a fotografie se (zdánlivě) stává filmem.[69] Vše se domněle vrací do normálního stavu, jenomže pohledem archivního efektu lze tento proces otočit: finální moment zrození kinematografie je zde, slovy Henri Bergsona, „zpětným pohybem pravdy",[70] rekonstrukcí ex post, jež v té době ne zcela předvídatelným procesům přisuzuje jasné místo v trajektorii neodvratně směřující k vynálezu filmu. Důležitější je právě zadrhávání, které se odehrává v mezičase, kdy si problém sklá-

65) Tamtéž, s. 24–27.

66) Tamtéž, s. 128–131.

67) Souhrnněji o tomto filmu viz Joseph Sgammato, Naked Came the Stranger: Eadweard Muybridge, Zoopraxographer (Thom Andersen, 1975). *Senses of Cinema* 20, 2018, č. 86. Dostupné online: <http://sensesofcinema.com/2018/cteq/eadweard-muybridge-zoopraxographer-1975/>, [cit. 18. 5. 2019].

68) Thom Andersen, *Slow Writing: Thom Andersen on Cinema*. London: The Visible Press 2017, s. 268.

69) Význam tohoto polibku z hlediska materiality a temporality filmového média popisuje například Mary Ann Doane. Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press 2002, s. 199–205.

70) Henri Bergson, *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta 2003, s. 27.

Obr. 11–13: Eadweard Muybridge, Zoopraxographer (Thom Andersen, 1974),
© Thom Andersen, LUX

dání nekonečného pohybu z konečného množství rámečků teprve hledá cestu k řešení. Úlohou filmu je tento interval opětovně rozehrát, i za cenu, že se tím dopustí klamu.

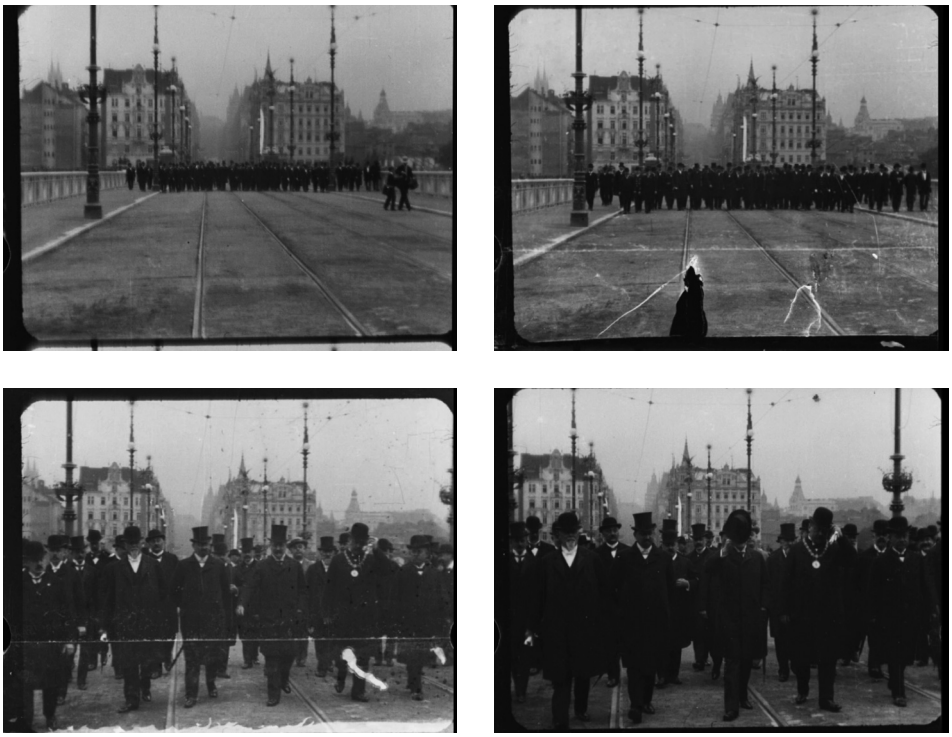
Ve světle tohoto momentu získává rýhovaný předěl v Dostaveníčku nový smysl. Najednou musíme řešit nejen otázku, za jakých mediálních okolností se polibek mohl přihodit, ale také jestli lze něco z pregnantního okamžiku zachovat, i když se fakticky nikdy zcela neuskutečnil. Digitální manipulace, zpřístupňující postupy podobné Andersenově filmu v daleko větší míře a daleko širšímu publiku, vzbuzuje naději, že přestaneme na milnících kinematografického vývoje tolik ulpívat a místo toho budeme dávat větší prostor přemýšlení, jak tyto výjimečné okamžiky „rozhýbat". Sama Jaimie Baronová tvrdí, že digitalizace způsoby vyvolávání archivního efektu v jistém smyslu rozšiřuje: pakliže existence obřích internetových databází přesouvá pozornost k cirkulaci archivních dokumentů,[71] příležitosti k přisvojení a zamýšlenému nesouladu se násobí.[72] Zapojení Dostaveníčka do digitálního oběhu zajisté umocní potenciál k asociativním či podvratným srovnáním s ostatními audiovizuálními dokumenty (třeba i k digitálním remakům na způsob Eadweard Muybridge, Zoopraxographer), přičemž materiální prasklinu v polovině snímku lze vzhledem k unikátnosti přepsané kopie vnímat jako plnohodnotnou součást původního kontextu. Kromě výše rozebíraných percepčních a mediálních paradoxů nám tato ruptura zároveň připomíná, že zvláště v dobách neexistujících narativních standardů se i vzácné stmelující okamžiky rodily ze surové audiovizuální anarchie. Pokud polibek rozložíme na jednotlivá okénka ve stříhacím programu a pokusíme se jej (de)formovat zpět do podoby, můžeme tento zisk i ztrátu lépe docenit.

Prasklina mezi figurativním a materiálním

6. června 1908. Kříženeckého kinematograf snímá pochod úřednických velmožů po nově postaveném Čechově mostě, tentokrát v několika různých variantách. Cílem je zachytit průvod přehledně a se vší majestátností, jenže co když se dav černých kabátů a klobouků k tvůrcům přiblíží příliš? Podobná tíseň vyvstává i na jiné úrovni, kameramanem zřejmě nevnímané. Nejdelší z uvedených záběrů, který nejzřetelněji využívá centrální perspektivy a vzdálenosti

71) Toto téma důkladně rozebírá např. C. Russell, c. d.
72) Baron dokonce hovoří o „digitálním archivním efektu", viz J. Baron, c. d., s. 138–172.

sledovaného objektu, se během pozvolného kráčení ctihodných pánů k aparátu začíná výrazně třást. Hrozba zrušení distance a pohlcení kamery najednou nabývá zcela reálných obrysů, konkrétně černých, stěží diferencovaných Gestaltů, které snad kdysi bývaly lidmi…



Obr. 14–17: Slavnost otevření nového Čechova mostu (1908, originální negativ), © NFA[73)]

Slavnost otevření nového Čechova mostu (1908) je důležitým úkazem rané kinematografie, kterou už známe, nicméně ve své nové materiální podobě se zdá být i příslibem rané kinematografie, kterou je teprve potřeba objevit. Na jedné straně vykazuje dochovaný originální negativ značnou fotografickou kvalitu, včetně měkkého kontrastu, hloubky ostrosti i původního zrna. Díky tomu lze například přesněji zkoumat, jakým způsobem a za jakým účelem snímek pracuje s frontální kompozicí a výraznou hloubkou pole a do jaké míry jde Kříženeckého postup srovnat s obdobnými strategiemi bratří Lumièrů.[74)] Alternativně je potom možné si potvrdit, jak se i v nejranější české kinematografii

73) V tomto případě bohužel screenshoty nedokáží věrně postihnout efekt, který popisuji. Pro ty, kdo nemají přístup k samotnému filmu, odkazuji alespoň na GIF. Dostupné online: <https://gfycat.com/BadSeparate Bluetickcoonhound>, [cit. 31. 5. 2019].

74) Práce Lumièrů s hloubkovou kompozicí byla už rozebírána mnohokrát, viz např. Thomas Elsaesser, Louis Lumière — první virtualista kinematografie? In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 246–262, stále pozoruhodné je potom hledisko Mary Ann Doaneové, která zdůrazňuje, jak tento postup umožnil rozšířit horizont pro reprezentaci pohybu postav v čase. M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, s. 177–178.

objevovaly (byť v méně vyhrocené formě) metafikční prvky, v principu nikoli nepodobné „útoku" lokomotivy na diváky v Příjezdu vlaku na nádraží v La Ciotat (1896).[75] Moment překvapení však do díla vnáší především horizontální a vertikální nestabilita, která do zážitku z filmu vstupuje silněji než v jiných Kříženeckého snímcích. Obraz „poskakující" nahoru-dolů byl v prvních dvou dekádách běžnou součástí kinematografické zkušenosti, u aparátů Lumièrů pouze viditelnější a doplněnou nestabilitou horizontální.[76] Zde ovšem úloha třesu výrazně přesahuje doklad dobové filmové techniky: v ústředním frontálním záběru se totiž kmitání obrazu skutečně stupňuje téměř analogicky s přibližováním postav ke kinematografu. Děs z „hrozivě se blížící černé vlny", který popisuje Adolf Branald,[77] tudíž nezpřítomňuje jen zvolená kompozice, ale hlavně příhodně kolísající aparát.

Máme tedy před sebou filmové dílo, jež operuje s poměrně jednoznačnými významy a emocemi, avšak činí tak podivně schizofrenním způsobem. Afekt hrůzy spoluutvářejí dvě roviny — první z nich nazvěme figurativní, druhou materiální —, které o sobě navzájem nevědí a mezi nimiž věží určitá mezera, interval, nebo dokonce prasklina. Tato násilná, vytrhující diference obrazu vůči sobě samému, v odlišných konturách viditelná už u Vysvěcení a Dostaveníčka, je o to záhadnější, pokud si uvědomíme, že není způsobena dodatečným zásahem, dokonce ani ne degradací filmového materiálu, nýbrž původními vlastnostmi kinematografu bratří Lumièrů. Lze říct, že vzniklé pnutí mezi snahou vytvářet rozpoznatelné jevy a figury v diegetickém světě a působením materiálních sil směřujících k dekompozici a rekompozici tohoto světa prohlubuje ontologické a epistemologické otázky z předchozích dvou kapitol. Kontinuita mezi filmy Jana Kříženeckého coby archivními dokumenty z rané fáze kinematografického vývoje a deformativními found footage praktikami se najednou jeví ještě výraznější. Tato (znovu)objevená blízkost experimentálního found footage filmu a archivního dokumentu vyzývá promyslet vztah figurativního a materiálního jako problém pohyblivého obrazu obecně, konkrétněji materiálních operací, které found footage efekt utvářejí, a praskliny, která figurativně-materiální tenzi udržuje.

Jak ukázal minimálně příklad Decasie, komunikace mezi figurativní a materiální vrstvou není v experimentální found footage tvorbě ničím výjimečným. Jako by deformace filmové matérie do přisvojených záběrů zasahovala natolik, že proniká i do figurativ-

75) K debatě kolem účinků nejpregnantnějšího z pregnantních okamžiků rané kinematografie viz např. Martin Loiperdinger – Bernd Elzer, Lumière's Arrival of the Train. Cinema's Founding Myth. *The Moving Image* 4, 2004, č. 1, s. 89–118 nebo Ray Zone, A Note on "Cinema's Founding Myth". *The Moving Image* 5, 2005, č. 2, s. 146–147.

76) Tento „problém" byl způsoben zejména existencí pouze jedné perforace a nestabilitou posunovacího mechanismu kinematografu, který měl zajišťovat pohyb filmového pásu v kameře a udržovat jej na místě v době expozice. L. Mannoni, c. d., s. 52–85, J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105. V digitálně restaurovaných snímcích bratří Lumièrů je horizontální i vertikální třes viditelný pouze minimálně, zřejmě kvůli tomu, že byl řadou diváků i ve své době považován za defekt. Otázka zní, zda se takto kromě dobové věrnosti neporušují i formální a významové elementy filmu. David Francis o jedné z dřívějších restaurovaných verzí snímku Barque sortant du port (1895) prohlásil, že byl „stabilizován tak efektivně, že ani nevidíte, jak se loďka houpe", což platí i pro verzi současnou. Paolo Cherchi Usai – David Francis – Alexander Horwath – Michael Loebenstein (eds.), *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Österreichisches Filmmuseum — Synema Gesellschaft für Film und Medien 2008, s. 104.

77) Adolf Branald, *My od filmu*. Praha: Mladá fronta 1988, s. 196, 197.

ních procesů — původní figurace se stává neodmyslitelnou od defigurace, jež zachycené postavy a předměty „deformuje do podoby".[78] Tento argument jde teoreticky zobecnit: Judit Pieldner tvrdí, že found footage již nejde primárně vnímat jako rekontextualizaci existujících obrazů, nýbrž jako plnohodnotnou rétorickou strategii.[79] Found footage považuje za „figuraci o sobě", „alternativní modalitu mediace a reprezentace", která utváří produktivní napětí mezi dvěma svébytnými soubory pohyblivých obrazů.[80] Tento výklad je vítanou alternativou vůči Arthurově důrazu na distanci „přetvořeného" od „původního", v zájmu této studie se však lze navíc ptát, zda je možné deformaci v experimentální found footage tvorbě vázat i k těm prvkům figurativní složky, jež nejsou bezprostředně vidět. Jak nastínila pasáž o archivním efektu, apropriace (včetně té deformativní) se nemusí vztahovat jen k reprezentativní rovině využitých záběrů, ale i k jejím „bílým místům". Konkrétně řečeno, status pregnantního okamžiku nezavazuje pouze vůči zachycenému dění, nýbrž také vůči jeho neúplnosti, směřující jak k nevyhnutelné pomíjivosti, tak i k soustavnému přetváření.

Bylo by tedy vhodné poukázat na deformativní potenciál ukrytý v archivním dokumentu samotném. Experimentální found footage tvorba může zvýraznit ontologické predispozice filmového materiálu k zániku (viz opět rozebíraný příklad Decasie), ovšem co by znamenalo, kdybychom přisvojující deformaci nahradili deformací vzniklou kinematografickým aparátem? Rozpad schránky balzamující čas ještě bylo možné přiřknout účinkům trvání či autorské intervenci, ale co by zbylo z Bazinova indexu reality, kdyby i zaznamenávající kamera skutečnost apropriativně „zkreslovala", tak jako to vidíme v případě Kříženeckého Mostu? V určitém smyslu nám však právě Bazin může nastínit způsob, jak problém „původní" versus „přetvořené" materiality pojmout. Při všem soustředění na problém otisku reality by nemělo zapadnout, že Bazinovu ontologii formuje také rovina materiálně-objektální: „Poprvé se mezi výchozí objekt a jeho znázornění nestaví nic jiného kromě jiného objektu."[81] Jak tvrdí Luka Arsenjuk, Bazinova lhostejnost vůči zásahu člověka a akcentování produktivního vztahu mezi dvěma objekty by mohly naznačovat dílčí spřízněnost s teoriemi vzývajícími tvořivost neživé hmoty,[82] záhy ovšem dodává, že tento nový materiální svět nebylo možné myslet bez nové koncepce způsobu, jakým se objekty před kamerou jeví.[83] Jak tedy obsáhnout a odstínit tvořivé materiality aparátu a indexu za předpokladu, že lidská perspektiva nebude nadřazena ani vyloučena, nýbrž implikována coby součást hlubších materiálních procesů?

78) Viz Tomáše Jirsu a jeho výklady maleb Francise Bacona: Tomáš Jirsa, *Tváří v tvář beztvarosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Brno: Host 2016, s. 86–92.

79) V těchto obecných obrysech Pieldner navazuje na Steva F. Andersona: *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. Lebanon: University Press of New England 2011, s. 70–72.

80) Judit Pieldner, Remediating Past Images: The Temporality of "Found Footage" in Gábor Bódy's American Torso. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 8, 2014, č. 1, s. 63.

81) A. Bazin, c. d., s. 16.

82) Takovými směry jsou zejména spekulativní realismus, objektově orientovaná ontologie či nový materialismus. Zjednodušeně řečeno, všechny tyto vzájemně provázané filosofické přístupy spojuje myšlenka, že objekty mohou existovat a tvořit nezávisle na lidské perspektivě. Úvod do této problematiky nabízí např.: Václav Janoščík – Lukáš Likavčan – Jiří Růžička (eds.), *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění 2018.

Na pomoc přichází Shane Denson, který ve své knize *Postnaturalism: Frankenstein, Film, and the Anthropotechnical Interface* (2014) přichází mimo jiné s ideou „distribuované materiality" (distributed materiality).[84] Tento pojem Densonovi umožňuje postihnout složitou zapletenost lidských i ne-lidských entit v nepřetržitě pulzující materiální substanci, ze které vycházejí. Podle autora je úlohou médií přenášet a přeměňovat tyto překrývající se entity mezi sebou, se zachováním jejich „svébytných forem vtělení", jejich „vlastních způsobů utváření hranic mezi materiálním tokem a vznikáním diskrétních objektů".[85] Filmové médium vyjevuje tyto procesy nejvíce v dobách technologických proměn (například při postupu od primitivního filmu k narativnímu, od němého ke zvukovému či od analogového k digitálnímu), přičemž „antropo-technická" figura Frankensteina ztělesňuje hybriditu a otevřenost těchto přerodů — jak v předmluvě podotýká Mark B. N. Hansen, tranzitivní pohyb připomíná daleko méně prostou evoluci „od…k" nežli obousměrný, rekurzivní pohyb „mezi".[86] Není záměrem postihnout zde všechny podmínky a implikace tohoto modelu, lze jej však instrumentálně využít k tomu, aby podtrhl vzájemnou výměnu mezi materialitou aparátu a materialitou indexu, aniž by jedno plně přecházelo v druhé.

Denson například pracuje se slavnou scénou z prvního zvukového Frankensteina (James Whale, 1931), v níž se poprvé zjeví obličej (nebo spíše hlava) Frankensteinova monstra v laboratoři. Nejprve je hlava zabírána v polodetailu ze všech stran, pak následuje nečekaně prudký, dvojnásobný nástřih na tvář, který hlavu odděluje od diegetického těla a soustředí pozornost na pohled monstra přímo do kamery. Velký detail, většinou spjatý s průzračností a emocionálním zaostřením, v případě Frankensteina rovněž s ikoničností, je zde okamžikem destabilizace — nejen z pohledu mediální reflexivity tváří v tvář přechodu z němého do zvukového filmu,[87] ale především z hlediska korelace figurativního a materiálního.[88] Řečeno slovy blízkými záměru této studie, materialita filmového média, zde vtělená hlavně do střihových postupů, se zaplétá do materiality Frankensteinovy netečné, „teflonovité" hlavy, nikdy spolu však nekoexistují natolik, aby je divák dokázal okamžitě vstřebat a identifikovat. Distribuce materialit tedy probíhá nezávisle na diskursivně-subjektivním zprostředkování, v „zóně indeterminace" mezi původním technickým vtělením kinematografického aparátu a nutným, avšak nejistým vznikáním vtělení lidského, které je materiálně-technickou perspektivou vždy již zaneseno.[89]

83) Luka Arsenjuk, On the Impossibility of Object Oriented Film Theory. *Discourse* 38, 2016, č. 2, s. 206–207.

84) Shane Denson, *Postnaturalism: Frankenstein, Film, and the Anthropotechnical Interface*. Berlin: Transcript Verlag 2014, zejm. s. 327–330. Denson distribuovanou materialitu často označuje také jako „distribuované vtělení" (distributed embodiment).

85) Tamtéž, s. 328.

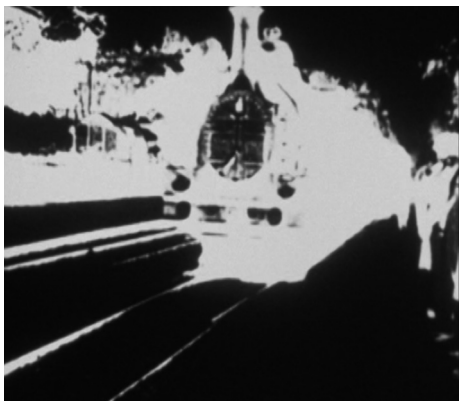
86) Mark B. N. Hansen, Foreword: Logics of Transition. In: Tamtéž, s. 15.

87) Toto hledisko rozebírá zejména Robert Spadoni, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press 2007, s. 93–120.

88) Denson analyzuje tvářnost ve frankensteinovských filmech v průběhu sedmé kapitoly knihy. S. Denson, *Postnaturalism*, s. 387–402. Tomuto tématu se z mírně odlišné perspektivy věnuje také v audiovizuální eseji: Shane Denson, Sight and Sound Conspire: Monstrous Audio-Vision in James Whale's Frankenstein. *[in] Transition: Journal of Videographic & Moving Image Studies* 2, 2015, č. 4. Dostupné online: <http://mediacommons.org/intransition/sight-and-sound-conspire>, [cit. 30. 6. 2019].

89) Tamtéž, s. 393.

Jaká vede cesta od Densonova Frankensteina ke Kříženeckého temné mase? Opět lze využít konkrétní deformativní found footage snímek, který napětí mezi distinktivními materialitami může znásobit. V tomto případě půjde taktéž o přeměnu mezi nestabilním aparátem (původním kinematografem bratří Lumièrů) a figurativním znázorněním historického momentu (příjezd vlaku a zrození kinematografie), pouze optikou filmu, jenž tento přechodový jev zpracovává sekundárně a snaží se mu vtisknout jistou konzistenci a záměrnost. Krátkometrážní snímek Ala Razutise Lumière's Train, Arriving at the Station (1979) je podle tvůrce „esejí o kinematografii samotné: o aparátu reprezentace, v němž se znovu utvářejí fakta a fikce".[90] I proto zde rekonstruuje pregnantní okamžik příjezdu vlaku na nádraží v La Ciotat, respektive další momenty sepětí vlaku a filmu, které na něj svébytnými způsoby navazují. Rozeznatelné obrysy lokomotivy přijíždějící na stanici se objevují ve třetí části filmu, nicméně trajektorie vozidla, vedoucí z hloubky pole až k prolomení čtvrté stěny, přestává být lineární. Neustálá (byť rychlostně proměnlivá) alternace mezi pozitivními a negativními okénky, zastavování lokomotivy v různých fázích pohybu, přesouvání stroje z místa na místo… všechny tyto strategie vzbuzují dojem, že mytizovaná událost střetu kinematografu a vlaku nikdy nebyla ztotožněna jen s tím, co bylo fakticky natočeno. I figurativní rovina filmu Lumièrů je zakořeněná v „mechanistické kvalitě kinematografie", k tendenci aparátu zaznamenávat děje „větší-než-život", výjimečné na úkor všedního, zkrátka spektákl dohnaný až k destrukci.[91] Deformativní zásahy, zejména ono zrychlené střídání pozitivů a negativů, prvotní scénu filmové historie defigurují a refigurují jak po vertikální, tak po horizontální ose: svisle rozhýbávají lokomotivu, i když takřka stojí na místě, vodorovně nechávají mizet a opětovně se zjevovat prvky z okolí, včetně přihlížejících diváků. A tudíž, nejen pregnantní okamžik střetu, nýbrž i kolísavost původního aparátu jsou umocněny na druhou, zakomponovány do košatě rozvrstvené materiality, již found footage může znatelně prohloubit.



Obr. 18–19: Lumière's Train, Arriving at the Station (Al Razutis, 1979), © Al Razutis

90) Viz anotaci Ala Razutise k filmu. Dostupné online: <http://www.alchemists.com/visual_alchemy/film_visess.html>, [cit. 31. 5. 2019]. Snímek je součástí cyklu Visual Essays: Origins of Film (1973–1984), který byl založen na deformativní rekonstrukci ústředních momentů filmové historie.

91) Mike Hoolboom, Three Decades of Rage: An Interview with Al Razutis. In: Týž (ed.), *Al Razutis Iconoclast*, 2009, s. 63–64. Dostupné online: <http://mikehoolboom.com/thenewsite/docs/601.pdf>, [cit. 31. 5. 2019].

Horizontální a vertikální třes v Mostu tedy navzdory své historické a technické unikátnosti vyvolává účinky, jež nejsou v dějinách experimentálního filmu (či, jak jsme viděli, také experimentální filmové teorie) zcela neznámé. Co bylo ve filmu Ala Razutise záměrně zveličenou a konzistentně budovanou diferencí, se zde přesouvá do základního napětí pohyblivého obrazu. Figurativní a materiální svět jsou vzájemně implikované ve sféře hlubší, distribuované materiality, nehovoří však stejným jazykem a jejich divácký efekt závisí na tom, že zůstanou vůči sobě vnější. Prasklina, jež ve filmech Kříženeckého či Lumièrů vychází na odiv spíše nahodile, může být považována za nutnou podmínku distribuce materiality, existenčně svázanou s entropickým osudem filmové hmoty, a přesto operující s touhou uchovat otisk skutečnosti. V zájmu vyvolání a zachování found footage efektu je nezbytné, aby prasklina zůstala rozevřená, aby se rozšiřovala či zužovala, posilovala či ochabovala, ale nikdy nezanikla — zkráceně řečeno, aby byly procesy materiální deformace neustále v chodu. Jakmile Most okleštíte o momenty zanesené prasklinou, zbyde jen portrét uhlazených pánů křtících novou stavbu, buď historická vzpomínka nebo doklad tvůrčích postupů, nebo opotřebované začátky a konce filmu, případně otisk konečné fáze zániku nitrátního materiálu. Změti temných Gestaltů v Mostu nelze přisoudit význam sám o sobě, nic nereprezentuje a do diegetického světa přichází bez zjevného záměru, a přesto vytváří natolik intenzivní materiální prezenci, že ji nejde od smyslu filmu oddělit. Toto napětí nevychází z prosté materiality média, nýbrž ze soustavného rozšiřování a zužování praskliny, které filmový obraz dělí od absolutní viditelnosti na jedné straně a rozplynutí v nicotě na straně druhé. V parafrázi na Gillesa Deleuze: jako by prasklina poskytla filmu možnost myslet, aby „dala to, z čeho se myšlení rozvíjí a znovu nachází sebe sama“.[92]

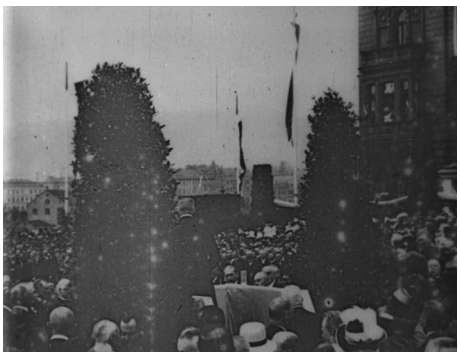
Jak si lze s prasklinou poradit v digitálně zpřístupněné podobě? Digitalizace ve vysokém rozlišení ji výrazně zviditelňuje (byť bez flickeru), přidává však prasklině i nějaké nové atributy? Jelikož found footage efektu v Mostu chybí apropriační zásah tvůrce, který by pečlivě třídil a zpracovával záběry tak, aby z praskliny učinil konzistentní princip, je nasnadě otázka, zdali a za jakých podmínek dokáže druhotná digitální deformace dávat prasklině neotřelé podoby. Nabízejí se samozřejmě možnosti manipulace, jako jsou zpomalení nebo zasmyčkování, jež mohou dynamiku třesu posunout do jiné polohy, nicméně lze si představit i využití, jež blíže prozkoumá epistemologické podmínky vnímání praskliny. Kupříkladu Shane Denson vytvořil audiovizuální esej The Algorithmic Nickelodeon (2019), v níž vyzývá k takovým formám digitální manipulace, které nebudou sloužit jen k deformaci filmových záběrů, nýbrž k „proměně vztahu mezi subjektem a objektem“.[93] Zpomalená či rozostřená díla rané kinematografie (včetně Příjezdu vlaku) jsou pro něj prostředkem, jak rozpoznávat spojitost mezi konkrétní digitální deformací a zaměřením mozkových aktivit (zaznamenávaných přes EEG headset do počítačového programu). Jestli tento přístup dokáže odhalit souvislost mezi prasklinou a centrováním pozornosti, nebo dá vzniknout další, odlišné prasklině na ose mezi divákem a filmem, zůstává otázkou. Každopádně je třeba utvářet podmínky pro to, aby i „původní“ prasklina dostávala možnost znovu a opakovaně vyrůstat.

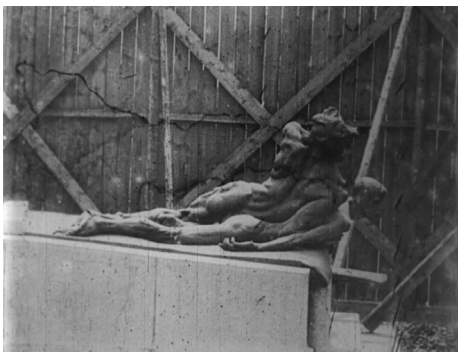
92) Gilles Deleuze, Zola a prasklina. In: Týž, *Logika smyslu*. Praha: Karolinum 2013, s. 346.

93) Shane Denson, The Algorithmic Nickelodeon. *Medieninitiative*, 2019. Dostupné online: <https://medieninitiative.wordpress.com/2019/06/22/the-algorithmic-nickelodeon>, [cit. 31. 5. 2019].

Post-skriptum: Kříženecký 2.0

1. července 1912. Slavnostní odhalení pomníku Františka Palackého. Za kamerou už nestojí Jan Kříženecký, nýbrž Antonín Pech, zakladatel první české filmové společnosti Kinofa. Nejprve sleduje dění zpovzdálí a divoce panoramuje, posléze přistoupí k záznamu řečnění a kladení věnců. Po čase však do filmu vstoupí anomálie: záběry dílčích součástí pomníku z mnoha různých úhlů, vzniklé nepochybně ještě před dokončením. I krátký, nenápadně vložený fragment dokáže obraz historického okamžiku rozpoltit…





Obr. 20–23: Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912 (1912, duplikační kopie), © NFA[94)]

Popisovaný fragment z Pechovy reportáže Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912 (1912) existuje v mírně rozdílné podobě[95)] i samostatně pod názvem Pomník Františka Palackého před dokončením (1911) — a za jeho autora není považován nikdo jiný než Jan Kříženecký. Okolnosti vzniku tohoto snímku jsou ovšem přinejmenším nejasné: dosud nebyl nalezen žádný záznam, který by autorství Kříženeckého (nebo kohokoli jiného) zcela jednoznačně potvrzoval,[96)] a ani jeho zasazení do Pechova filmu nelze

94) Z Kříženeckého Pomníku Františka Palackého před dokončením pocházejí políčka 22 a 23.

95) Dochované verze obou snímků se liší skladbou i délkou záběrů. Oba filmy jsou přibližně stejně dlouhé, originální negativ Pomníku však obsahuje oproti fragmentu z acetátní kopie Slavnosti několik záběrů navíc (např. záběr s dělníkem a neznámým mužem v obleku).

96) Jelikož byl Pomník na rozdíl od ostatních filmů z Kříženeckého pozůstalosti natočen na materiál s klasickými

vzhledem k údajné nevraživosti obou tvůrců[97] a relativní vzácnosti „sestřihového" formátu i v dobovém světovém kontextu uspokojivě vysvětlit. Oč méně jednoznačný je historický kontext filmu, o to zřetelnější je jeho efemérní status, schopnost být neustále recyklován, vstupovat do nových spojení a vstřebávat další a další paměťové stopy. Snímek, který jde vnímat jako nalezený i přetvořený již v samotném zárodku, není už jen dokumentem o vzniku významné národní stavby, stává se i cestou, jak ještě více rozevřít a zohýbat mezery mezi „původním" autorským záměrem a „výslednou" podobou díla.

Kříženeckého Pomník tímto způsobem postuluje otázky, které rovněž souvisí s found footage praxí a druhým životem archivních artefaktů, avšak poněkud odlišným způsobem než výše rozebírané snímky. V dochovaném originálním negativu nejsou žádné signifikantní známky materiální deformace, naopak lze tvrdit, že co do fotografické kvality a ostrosti obrazu patří mezi nejzachovalejší kusy z Kříženeckého díla.[98] Zato z pohledu cirkulace jde o film relativně jedinečný, už jen vzhledem k původnímu ukotvení ve dvou větších celcích — nejen v Pechově odhalení, nýbrž i v souboru Kříženeckého snímků o pomníku Františka Palackého. Vedle Pomníku a odhalení totiž existuje ještě film Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého (1898), jenž dokumentuje položení základního kamene.[99] Dohromady tyto snímky představují svého druhu časosběrný dokument, který nejenže rámuje Kříženeckého tvorbu, nýbrž vyjevuje i podivuhodnou schopnost filmu uchovávat dějiny jako změť ne zcela sourodých, soustavně se přeskupujících otisků, která ovšem může být přeskládána vždy nanovo.

Coby svébytný jev se tedy Pomník váže spíše ke kompilačně-dokumentární tradici found footage vymezené Williamem Weesem[100] nežli k té experimentální (potenciálně deformativní), obecněji více k montáži než ke speciálním efektům, zároveň však vyzývá

čtyřmi perforacemi namísto jedné lumièrovské, chybí ten nejpodstatnější důkaz. Zdeněk Štábla tvrdí, že existují dva snímky: zatímco odhalení pomníku natočil Antonín Pech, záběry ze stavby měl na svědomí Jan Kříženecký. Své tvrzení nicméně nedokládá žádným zdrojem, tudíž je možné, že vycházel pouze z umístění fragmentu v Kříženeckého pozůstalosti. Zdeněk Štábla, *Český kinematograf Jana Kříženeckého*. Praha: Čs. filmový ústav 1977, s. 246. Dílčím vodítkem jsou fotografie pomníku, jež Kříženecký pořídil, například snímek znaveného dělníka pod Palackého sochou, viz Pavel Scheufler, Palacký a unavený muž. *Aktuálně*, 10. 9. 2018. Dostupné online: <https://reportermagazin.cz/a/izM58/palacky-a-unaveny-muz>, [cit. 28. 5. 2019]. Pomoci by mohlo také prozkoumání pozůstalosti Stanislava Suchardy, který se o fotografie soch intenzivně zajímal (sám si pořizoval důkladnou fotodokumentaci svých děl, viz Petra Šemíková, Fotografie v tvorbě sochaře Stanislava Suchardy. In: Tomáš Dvořák (ed.), *Fotografie, socha, objekt*. Praha: NAMU 2017, s. 63–86) a s Kříženeckým coby stavebním oficiálem městského úřadu pravděpodobně přišel do styku.

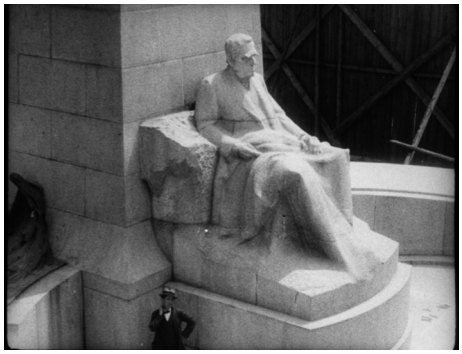
97) Podle Štábly se Pech s Kříženeckým rozkmotřili kvůli Ovocnicko-zahradnické výstavě v roce 1910, kde spolu pravděpodobně otevírali podnik Grand Royal Bio de Prague. Zdeněk Štábla, O jednom historickém omylu. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: Čs. filmový ústav 1992, s. 224. Nevraživost mezi oběma filmaři i ve vztahu k natáčení Palackého pomníku zaznamenává v beletristické formě Adolf Branald, viz A. Branald, c. d., s. 293–294.

98) Tento fakt je mj. daný právě použitím modernější kamery a „kvalitnějšího" filmového materiálu se čtyřmi perforacemi. Negativy zároveň nebyly tak často využívané jako kopie. J. Pommeau – J. Anger, c. d., s. 105.

99) Původně se předpokládalo, že existuje ještě jeden film o zakládání Palackého pomníku — Kladení základního kamene k Palackého pomníku v Praze (1898) —, nicméně průzkum ukázal, že tento film zachycuje svěcení základního kamene ke kostelu sv. Antonína Paduánského o deset let později. Jaroslav Lopour, Satan's Best Ceremony: The Identification of Three Films by Jan Kříženecký. *Iluminace* 31, 2019, č. 1, s. 99–102.

100) William Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives 1993, s. 34–38.

k problematizaci těchto kategorií. Zatímco Weesovo zúžené pojetí kompilačnímu formátu přisuzuje určitou nekritičnost vůči zobrazené realitě a metodám jejího skládání,[101] Kříženeckého filmy o Palackého pomníku dokáží mezi sebou akcentovat vzájemnou rozdílnost. Když se zaměříme na zobrazení pomníku, vyniknou mezery mezi statickým pohledem na základní kámen za masami návštěvníků (ZAKLÁDÁNÍ), haptickými záběry rozparcelované železobetonové stavby (POMNÍK) a panoramatickými jízdami hotového pomníku a jeho okolí (ODHALENÍ). Když se budeme soustředit na materiální stránku, ostrý a dynamický obraz originálního negativu (POMNÍK) bude viditelně kontrastovat se zažlucenou původní kopií (ZAKLÁDÁNÍ) a zašedlou, hustým zapršením a miniaturními tečkami posetou duplikační kopií (ODHALENÍ). Jako by tyto snímky naznačovaly cestu k mnohoznačnějšímu pojetí found footage a také druhé existence archivních dokumentů vůbec — takovou, jež i bez výraznějšího využití či zviditelnění deformace obsáhne elipsy, intervaly, a dokonce i praskliny, které mezi recyklovanými audiovizuálními dokumenty mohou vyrůstat.[102]



Obr. 24–25: SLAVNOST ZAKLÁDÁNÍ POMNÍKU FRANTIŠKA PALACKÉHO (1898, původní kopie) a POMNÍK FRANTIŠKA PALACKÉHO PŘED DOKONČENÍM (1911, originální negativ), © NFA

POMNÍK FRANTIŠKA PALACKÉHO PŘED DOKONČENÍM coby poslední známé dílo Jana Kříženeckého je tedy i možným rozšířením myšlenkového impulzu, který měla zachytit tato studie. Vybrané fragmenty z Kříženeckého díla vždy sobě vlastními způsoby hovořily o dialektice artefaktu a cirkulace — z jedné strany navázané na vzájemnou prostupnost degradující materiality analogového filmu a pregnantních okamžiků filmové historie, z druhé strany napojené na jejich druhý život, ať už v experimentálním found footage nebo v zatím jen hypotetické digitální tvorbě. SLAVNOSTNÍ VYSVĚCENÍ MOSTU CÍSAŘE FRANTIŠKA I. jako problém (ne)možnosti digitálního restaurování, (ne)konečně umírajícího filmového média a (ne)smiřitelnosti mezi otiskem reality a rozkladem celuloidu, DOSTAVENÍČKO VE MLÝNICI jako problém archivního efektu, zachycení pregnantního historického okamžiku ve filmu a sváru mezi nostalgií po ztracené minulosti a vědomím její

101) Tamtéž.

102) Tento přístup částečně vidíme např. u Catherine Russell a jejího pojetí „archivologie", zdůrazňujícího mimo jiné konvergenci found footage praktik v digitální éře, jež spočívá nejen v prolínání principů kompilace, apropriace a koláže nastolených Weesem, ale i v prorůstání montážních a deformativních postupů. C. Russell, c. d.

formativní cizosti, Slavnost otevření nového Čechova mostu jako problém figurativní a materiální deformace, distribuované materiality mezi kinematografickým aparátem a zobrazovaným objektem a praskliny držící tyto sféry ve vzájemné diferenci. Všechny tyto instance se sbíhají ve figuře „vždy-již", jež napětí mezi nečekaně blízkými, a přesto čímsi oddělenými silami figurativního a materiálního tematizují jako filmovému médiu imanentně přítomné: Vysvěcení obsahovalo barevný rozptyl již v původní kopii, Dostaveníčko zachycovalo pregnantní okamžik včetně intervalu mezi dvěma segmenty, Most vykazoval nestabilitu už z prosté definice lumièrovského aparátu. Příklady deformativních found footage praktik byly vložené proto, aby ukázaly, že lze tyto nezáměrné momenty ukotvit ve filmové praxi, jež tenze v nich vznikající dokáže zviditelnit, zveličit či umocnit na n–tou. Filmy Jana Kříženeckého tak mohou vyvolat found footage efekt, ke kterému není nutně třeba uběhlého času ani tvůrčího zásahu, pouze vhodně zvoleného kontextu a důkladného rozkrytí potencialit, jež jsou do původních materiálů vepsané. Vstup do digitální existence, potažmo zhmotnění materiálů v počítačovém softwaru, dovoluje tento účinek znovu a znovu přehrávat, z čehož mohou vyvstat jak formy opakování, tak i nečekané momenty diference.

Pomník možná není tak přesvědčivou materiální a estetickou singularitou jako ostatní tři snímky, zato dokáže formulovat ústřední dialektiku studie v obecné, alegorické rovině. Svým složitým původem se snad nejlépe vztahuje k otázce, co bude s digitálním Kříženeckým dál. Dnes už víme, že příslib digitální technologie v otázce uchovávání a přetváření minulých obrazů nemusí mít dlouhého trvání. Nedá se již úplně spolehnout ani na princip „chudého obrazu", zajišťující kumulaci degradujícího audiovizuálního materiálu v různých podobách skrze neustálou kompresi,[103] neboť vznikající úpravy autorského práva[104] a sílící vliv internetových platforem[105] hrozí, že všem formám zpracovávání existujících záběrů, včetně deformativních found footage experimentů a kompilačních videí, výrazně omezí pole působnosti. Nicméně, teoreticky řečeno, jaké audiovizuální dílo může této konstelaci vzdorovat lépe než filmový útržek, který byl vždy již součástí nějakého širšího celku, který nezná koncept autorství, natož autorského práva, který i velkolepý okamžik z národních dějin ukazuje jako ještě nehotový… a navzdory tomu zobrazuje minulost zcela živou a bující? Pomník jako materiální fosilie, hovořící vyhraněným jazykem za celek Kříženeckého digitalizovaného díla, směřuje daleko více k budoucnosti pohyblivých obrazů než k dávné historii, budoucnosti, kterou bude teprve třeba vybojovat, ale jejíž hledání a prosazování je nesmírně vzrušující.

103) K pojmu chudý obraz viz Hito Steyerl, In Defense of the Poor Image. In: Táž, *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press 2012, s. 31–45.

104) Narážím zejména na Směrnici o autorském právu na jednotném digitálním trhu 2016/0280 (COD). Stručné shrnutí problematiky zde: Matt Reynolds, What is Article 13? The EU's divisive new copyright plan explained. *Wired*, 24. 5. 2019. Dostupné online: <https://www.wired.co.uk/article/what-is-article-13-article-11-european-directive-on-copyright-explained-meme-ban>, [cit. 29. 5. 2019].

105) K mocenské roli velkých internetových platforem, jako je YouTube, Netflix nebo Spotify, a jejich vlivu na údajný konec chudého obrazu viz Metahaven, *Digital Tarkovsky*. Moscow: Strelka Press 2018.

Poděkování
Za konzultaci technických aspektů digitalizace filmů Jana Kříženeckého děkuji Tereze Frodlové, Rémimu Llorensovi a především Jeanne Pommeau. Dík náleží také Lucii Česálkové, Matěji Strnadovi a Kateřině Svatoňové za pomoc s doladěním textu.

Poznámka
Políčka z filmů Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I. *(Obr. 1–4),* Dostaveníčko ve mlýnici *(Obr. 7–10) a* Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého *(Obr. 24) nebylo vzhledem k černobílému tisku možné prezentovat v podobě, která zohledňuje unikátní zbarvení původních nitrátních kopií. „Barevné" screenshoty z těchto filmů jsou nicméně k dispozici v e-verzi Iluminace.*

Jiří Anger vystudoval magisterský obor Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V současné době je na téže fakultě doktorandem v programu Filmová věda, zároveň pracuje jako redaktor časopisu *Iluminace* a editor kritické řady DVD a Blu-ray v Národním filmovém archivu. Ve svém výzkumu se zabývá primárně otázkami afektivity a materiality v experimentálním filmu a videografických filmových studiích. Je autorem knihy *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (Praha: FF UK 2018).
(Adresa: jiri.anger@nfa.cz).

Citované filmy
The Algorithmic Nickelodeon (Shane Denson, 2019), *Barque sortant du port* (Louis Lumière, 1895), *Cvičení s kužely Sokolů malostranských* (Jan Kříženecký, 1898), *Decasia: The State of Decay* (Bill Morrison, 2002), *Diva Dolorosa* (Peter Delpeut, 1999), *Dostaveníčko ve mlýnici* (Jan Kříženecký, 1898), *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* (Thom Andersen, 1974), *Film ist.* (Gustav Deutsch, 1998), *Hledání ztraceného času* (Pavel Vantuch, 1991–dosud), *Jan Kříženecký* (Bohumil Veselý, 1968), *Jan Kříženecký* (Vojtěch Trapl, 1983), *The Kiss* (Eadweard Muybridge, 1872), *Lumière's Train, Arriving at the Station* (Al Razutis, 1979), *Od atrakce k filmovému umění* (Neznámý autor, 198?), *Praha Jana Kříženeckého* (Miro Remo, 1981), *Pomník Františka Palackého před dokončením* (Jan Kříženecký, 1911), *Příjezd vlaku na nádraží v La Ciotat* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat; August Lumière – Louis Lumière, 1896), *Slavnost odhalení pomníku 1. července 1912* (Antonín Pech, 1912), *Slavnost otevření nového Čechova mostu* (Jan Kříženecký, 1908), *Slavnostní vysvěcení mostu císaře Františka I.* (Jan Kříženecký, 1901), *Slavnost zakládání pomníku Františka Palackého* (Jan Kříženecký, 1898), *Transparenze* (Yervant Gianikian – Angela Ricci Lucchi, 1998), *Žofínská plovárna* (Jan Kříženecký, 1898).

SUMMARY

Found Footage Effect

Digital Kříženecký and the Crack-up of the Film Medium

Jiří Anger

The digitization of all preserved films by Jan Kříženecký, the so-called pioneer of Czech cinema, gave birth to filmic artifacts with uncertain media status. While they benefit from the crystal clear quality of HD video and many new options for variation and circulation, the decaying materiality of nitrate prints and negatives has not been effaced but made all the more visible. This paper aims to examine how this hybridity influences the aesthetic effects of the films, notably how it brings these films closer to a certain tradition of experimental found footage filmmaking that involves deformative practices and plays with the tension between figurative and material components of the film image (and the "crack-up" that keeps this tension alive). The alignment between Kříženecký's early cinematic works and found footage is highlighted to show how the deformative practices of experimental cinema and destructive operations of archival audiovisual documents are closely entwined. Furthermore, it also emphasizes how the hybrid materiality of the digitized artifacts and its unintentional infiltration into the figurative meanings of the films can make us see many ontological and epistemological problems of the film medium in a new light.

key words: Jan Kříženecký, digitization, materiality, found footage, crack-up

klíčová slova: Jan Kříženecký, digitalizace, materialita, found footage, prasklina

Lucie Česálková

Efemérnost nových platforem a formátů je pro dokumentární historiografii výzvou

Rozhovor s Kate Nashovou

Kate Nashová je profesorkou médií a komunikačních studií na University of Leeds. Začínala jako producentka Australian Broadcasting Corporation, kde se specializovala na rozhlasový a televizní dokument. Věnuje se výzkumu produkce, oběhu a vlivu faktuálních médií dlouhého formátu. Primárně se však zabývá interaktivním dokumentem a teoretizuje způsoby, kterými technologie a kultury digitálních médií formují dokumentární praktiky. Je spolueditorkou časopisu *Studies in Documentary Film* a spolu s Craigem Hightem a Catherine Summerhayesovou spolueditovala kolektivní monografii *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses* (Palgrave Macmillan, 2014).

— — —

Pojem digitální dokument se prvně objevil v roce 2008, tedy před více jak deseti lety, v té době se hovořilo o řadě příslibů, které tato oblast dokumentární tvorbě nabízí. Můžeme dnes zpětně zhodnotit, jak se tyto přísliby naplnily?

Jako termín může být „digitální dokumentární film" starý něco málo přes deset let, ale zkoumání dokumentárního potenciálu digitálních médií má mnohem delší historii. Glorianna Davenportová, spoluzakladatelka MIT Media Lab a ředitelka Interactive Cinema Research Group (1987–2004), již v roce 1997 poukazovala na dvě desetiletí výzkumu v oblasti digitálního dokumentu, v němž byli autoři, počítače a uživatelé schopni aktivně spolupracovat. Již rané interaktivní dokumenty, jako jsou Aspen Movie Map a New Orleans in Transition (1983–1986), naznačovaly mnoho příslibů, napětí a debat, které se od roku 2008 staly určujícími rysy oboru: vznik nové formy vyprávění a možnost zcela opustit příběh s cílem lépe zachytit složitost současné reality; napětí, které to vytváří mezi narativní soudržností nebo diskursivním uzavíráním, posláním dokumentu s ohledem na „pravdu", a interaktivitou, která v různé míře směřuje k plynulosti, nejistotě a multiplicitě; společný tvořivý a kolaborativní potenciál digitálních médií, které, jak se zdá, zpochybňují jedinečnou autoritu dokumentárního „autora"; a možnosti aktivněji zapojeného publika, které by se raději naklonilo dopředu, než sedělo vzadu.

Ráda bych obhájila možnost přemýšlet o interaktivním dokumentu jako o experimentálním poli, které nám poskytuje vhled do budoucnosti médií. Z tohoto úhlu pohledu bych tedy odolala konečnosti, kterou navrhuje retrospektivní analýza, ačkoli je přesto možné učinit několik obecných pozorování. Zaprvé, mnoho příslibů interaktivního dokumentárního filmu představuje výzvu pro zavedenou praxi a dochází tak k souboji mezi současným stavem a změnou. Vezměme si například tvrzení o polyvokálním potenciálu digitálního dokumentu. Fluidita a rozpínavost některých digitálních forem a schopnost uživatele utvářet své vlastní textové zkušenosti naznačují, že by mohl být překonán problém reprezentace, nepřiměřenost jakéhokoli jedinečného vyjádření reality. Přesto však polyvokální ambice dokumentárního filmu zpochybňuje očekávání soudržnosti a roli dokumentaristy jako jediné autority. Takže zatímco mnoho digitálních dokumentaristů projevuje zájem o polyvokální možnosti digitálních médií, příklady vokálně inovativní praxe zůstávají relativně vzácné.[1)] Podobně byly společné tvůrčí možnosti digitálních médií zajímavé pro řadu digitálních dokumentaristů, přičemž projekty jako Highrise, Hollow a Big Stories, Small Towns skutečně zkoumají možnosti účasti prostřednictvím digitálních médií. Společným jmenovatelem většiny těchto projektů je však to, že skutečná spolupráce je založena na mezilidském propojení, což může být v rozporu s digitálním zprostředkováním. Přesto zůstávají palčivé otázky ohledně toho, jak vůbec takové projekty realizovat, tedy jak je produkovat, jak pracovat napříč různými obory, jak v tomto oboru pracovat na ekonomicky udržitelné bázi, a samozřejmě také otázky týkající se publika. Celé pole již ušlo velmi dlouhou cestu, ale stojí před ním stále mnoho práce.

V knize New Documentary Ecologies *jste se záměrně nevěnovali důsledkům, které měl zrod nových formátů na tradiční filmový a televizní dokument. Ten přitom stále zůstává klíčovou součástí dokumentární ekologie — mnohdy je tradiční lineární dokument navíc jedním z výstupů projektu, který směřuje také k webovému dokumentu. Jak se v posledních letech změnila pozice filmového a televizního dokumentu?*

Je spravedlivé říci, že *New Documentary Ecologies* se primárně zaměřují na digitální dokumentární praktiky a že zachycení celého dokumentárního ekosystému by vyžadovalo přemýšlení o vlivu digitálu na „tradiční" dokumentární praxi. Je pravděpodobné, že na tuto otázku bude spousta odpovědí a je jistě nutný další výzkum v této oblasti. Jedním z dopadů, o nichž přemýšlím, je zvýšený zájem o epizodický dokument. Ani to samozřejmě není úplně nové. Televizní plánovači již dlouho zápasili s obtížemi při sestavování publika pro jednorázové programy a snažili se tuto výzvu zmírnit vývojem dokumentárních seriálů. Ekologie digitálních médií však skutečně podpořila vznik „mini-dokumentů" různých druhů. Například projekt Being a Fish in Japan od Submarine Channel[2)] podle mne vznikl na křižovatce digitálního videa a databázového dokumentu. Důležitým faktorem je samozřejmě také význam platforem jako YouTube pro politický dokument a pro „aktivističtější" praktiky dokumentu.

1) Viz nedávné zvláštní vydání časopisu *Alphaville* zkoumající polyvokalitu v digitálním dokumentu (I-Docs as Intervention: The Poetics and Politics of Polyphony). Dostupné online: <http://www.alphavillejournal.com/Issue15.html>, [cit. 20. 9. 2019].

2) Viz dostupné online: <https://submarinechannel.com/minimovie/minimovie-being-a-fish-in-japan/>, [cit. 20. 9. 2019].

Webové dokumenty často obklopují film, respektive jeho fragmentární formu krátkého videa, dalšími dokumentárními formáty — fotografií, zvukem aj. Jak kontakt s těmito formáty ovlivňuje pojetí dokumentárního?

Multimodalita digitálních médií dokumentární praxi velmi významně ovlivnila. Jejich schopnost začlenit obrazy, dokumenty různého druhu, data a tak dále navíc zpochybňuje roli filmových studií jako primárního disciplinárního rámce, ze kterého lze přistupovat ke studiu dokumentárních médií. Otázky reprezentace, které jsou základem pro dokumentární studia, nemusí být vždy nejvhodnější pokládat, chceme-li pochopit některé vznikající modality. Již nějakou dobu přemýšlím o ztělesněné a performativní povaze dokumentární simulace, která, jak se domnívám, může být umístěna v rámci tradice médií „první osoby" na základě priority přiznávané subjektivním zkušenostem a ztělesněným znalostem. Dosažení tohoto cíle však vyžaduje posun od přemýšlení o reprezentaci k simulaci a výkonu. Přesto si stále myslím, že koncept reprezentace je důležitý i pro interaktivní dokumentární filmy — současně však musíme posílit naši analýzu čerpáním z konceptů z jiných oblastí, jako jsou například digitální média a divadlo.

Vaše otázka také zmiňuje výzvu koherence v interaktivním dokumentu. Vyprávění bylo v dokumentární praxi a teorii dominantní myšlenkou, ale je to koncept, který některé digitální projekty zpochybňují. Řekla bych, že zatímco interaktivní dokumentární filmy často vycházejí z touhy vyprávět příběhy, digitální média (zejména databáze) se pouštějí do revitalizace mozaických a kategorických struktur. Projekty jako Filming Revolution Alisy Lebowové[3] záměrně odmítají logiku příčiny a následku narativu a využívají digitální média jako způsoby, jak reprezentovat události jako složité a vycházející z propojujících se sil. Klíčovými teoretickými otázkami pro tuto oblast zůstává porozumět dokumentárnímu hlasu v těchto kontextech, způsobům, jakými jsou „diváci" povzbuzováni k tomu, aby hledali smysl v množství rozličných perspektiv.

Vývoj nových dokumentárních formátů je úzce spojen s vývojem nových technologií, jako tomu ostatně u dokumentárního filmu takřka vždy bylo. V případě VR nová technologie přináší nový druh zážitku, který je s ohledem na dostupnost technologií až na určité výjimky nedostupný širokému publiku. Ptát se „kde je VR dokument" nás tedy může přivést k reflexi toho, do jaké míry je tento formát (ve smyslu uvádění) součástí dějin filmu a do jaké míry součástí dějin umění, setkáváme-li se s ním nejčastěji v galeriích, na festivalech apod. Kde je podle vás VR?

Trochu tu otázku posunu. Virtuální realita je významná z mnoha důvodů, ale hlavní z nich (podle mého názoru) je priorita, již přiznává subjektivní zkušenosti. Virtuální realita je médium, které bylo z velké části definováno zkušeností publika s přítomností. Iluze „bytí tam" (často nazývaná „iluze místa"), která vychází ze „smyslové první osobnosti" ztělesněného vnímání (a nedobrovolných tělesných odpovědí) a dynamického vztahu mezi divákem a obrazem,[4] je klíčová pro VR jako zážitkové médium. Ústředním bodem tohoto posunu je potřeba myslet na VR právě jako na zážitek, a nikoli jako na text. Ačkoli texty mohou být zpřístupněny širokému publiku, VR je v zásadě osobní. Existuje samozřejmě

3) Viz dostupné online: <https://www.filmingrevolution.org/>, [cit. 20. 9. 2019].

4) Brenda Laurel, *Computers as Theatre*. New Jersey: Addison-Wesley 2014.

mnoho zkušeností s VR, které zahrnují sociální dimenzi (dva nebo více lidí, kteří se zapojují do VR společně, jako například u Is Anna OK?),[5] ale i v těchto situacích je zkušenost s VR individuální (i když to může vyžadovat kolektivní úsilí dát smysl vlastní zkušenosti).

VR tedy situuji do tradice toho, co Jon Dovey[6] označil jako „médium první osoby". Dovey poukazuje na to, že ve faktuální televizní produkci došlo v průběhu několika desetiletí k výrazným posunům směrem k upřednostnění forem svědectví a seberealizace. Naši koncepci „pravdy" jsme tak začali spojovat s individuální subjektivní zkušeností. Novější analýzy z oblasti mediálních studií dochází k podobným závěrům v kontextu současných epistemických krizí. Jak tvrdí Liesbet Van Zoonenová,[7] pravda již není „venku", ale „tady", v našich osobních zkušenostech, pocitech, úsudcích a vzpomínkách.

Považuji to za užitečné při pochopení způsobu, jakým se VR používá ve faktuálních žánrech. V souvislosti s imerzivní žurnalistikou poukazuje výzkum Nonny de la Peña a jejího kolektivu[8] na význam toho, že dovoluje uživateli dostat se k „pohledům a zvukům a možná i pocitům a emocím, které doprovázejí zprávy". Když imerzivní žurnalistika dovoluje uživatelům stát se svědky událostí, nejde jí pouze o prezentování faktů, ale také o to, aby si dané prožili. Podobně mnoho projektů VR, jako jsou 6×9[9] a Limbo[10] od Guardianu, naznačuje, že pro pochopení současných problémů je nutné vžít se do situace někoho jiného. Takové myšlenky jsou samozřejmě velmi problematické, ale poukazují na všudypřítomnost názoru, že „zkušenost z první ruky" je obzvláště cennou cestou k porozumění.

Protože se tolik spoléhá na zkušenost první osoby, je VR dokument v mnoha ohledech méně podobný filmu a více umělecké praxi. Je však důležité poznamenat, že ve způsobech subjektivního oslovení ve VR existují rozdíly. Projekty jako Traveling while Black[11] jsou naopak podobnější filmu, neboť nabízí iluzi „vstupu do filmu" — při otevírání se zážitku je divák v tomto případě situován do kina, jako by sledoval dokumentární film. Ačkoli rámeček nakonec zmizí a divák se ocitá v dokumentárním prostoru, zachovává se divácká orientace (na rozdíl od zážitkové orientace).

Současná dokumentární kinematografie je stále více ovlivňována hybridními formáty na pomezí dokumentu a fikce — co tyto tendence znamenají vzhledem k naší tradiční koncepci dokumentárního filmu v éře softwarové manipulace obrazu, éře, v níž se každé sdílené video může stát součástí nového remixu, éře fake-news, éře post-pravdy?

V současné době se o fake-news a post-pravdě hodně hovoří, ta debata by ale měla být nuancovanější. I když je jistě pravda, že remixové praktiky jsou důležitým aspektem digi-

5) Viz dostupné online: <https://www.bbc.co.uk/news/resources/idt-sh/is_anna_ok>, [cit. 20. 9. 2019].
6) Jon Dovey, *Freakshow. First Person Media and Factual Television*. London: Pluto Press 2000.
7) Liesbet Van Zoonen, I-Pistemology: Changing truth claims in popular and political culture. *European Journal of Communication* 27, 2012, č. 1, s. 56–67.
8) Nonny de la Peña et al., Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News. Presence. Teleoperators and Virtual Environments 19, 2010, č. 4, s. 291–301.
9) Viz dostupné online: <https://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2016/apr/27/6x9-a-virtual-experience-of-solitary-confinement>, [cit. 20. 9. 2019].
10) Viz dostupné online: <https://www.theguardian.com/technology/2017/jul/05/limbo-a-virtual-experience-of-waiting-for-asylum-360-video>, [cit. 20. 9. 2019].
11) Viz dostupné online: <https://www.oculus.com/experiences/go/1994117610669719/?locale=en_GB>, [cit. 20. 9. 2019].

tálních kultur, mají mnoho forem, které nutně nemusí být falešné. Podobně je hybridnost na pomezí faktů a fikce důležitou součástí dokumentární praxe, které nejde o to klamat, ale tvořivě promýšlet tyto vztahy. Ačkoli jsou stále relativně vzácné, naznačují průzkumy publika (jako například práce Annette Hillové),[12] že diváci jsou poměrně sofistikovaní, pokud jde o někdy složité vztahy mezi skutečností a fikcí.

Panika obklopující softwarovou manipulaci s obrazy a cirkulaci falešných zpráv či dokumentů obecněji předpokládá, že falešné obrazy (nebo obsah) se snadněji produkují a obtížněji detekují. Dějiny dokumentárního filmu jsou samozřejmě osazeny příklady podvrhů (a pravděpodobně existuje ještě více příkladů, které nebyly odhaleny!). S tím, jak se možnosti manipulace s obrazem rychle mění, je nutné lépe porozumět tomu, jak jsou digitální technologie využívány, kým a jak jsou přijímány diváky (v různých kontextech).

Vaše otázka však vychází z hybridnosti faktů a fikce, což je velmi důležitý aspekt interaktivní dokumentární praxe. Ačkoli je simulace termín, který se zdá být v rozporu s požadavkem dokumentárního filmu na realitu, tvrdím, že mnoho interaktivních dokumentů „simuluje" skutečné. Simulace má podle mne mimetický rozměr, který je vhodný pro zkoumání nepředvídatelných událostí a změn v průběhu času. Simulace reality v dokumentárních hrách může být spojena s řadou zavedených (ne-li vždy nekontroverzních) dokumentárních postupů, včetně rekonstrukce či inscenace.

V naší diskuzi se neustále vracíme k roli diváka — co ale vlastně víme o dnešních divácích dokumentárního filmu, jejichž zkušenost zásadně ovlivňují nové praktiky distribuce a uvádění audiovizuálního obsahu?

Otázka je velmi široká, proto se zaměřím na diváky interaktivních dokumentů. Vzhledem k tempu změn v dokumentární praxi nabývají otázky o publiku určitou naléhavost. Bohužel však průzkum publika z velké části zaostával za nadšenými tvrzeními o tom, že diváci jsou více angažovaní. Ti, kteří o interaktivním dokumentu uvažovali z pohledu uživatelské zkušenosti, se zajímali o porozumění publiku s cílem co nejlépe sdělit dokumentární argument.

Ve svém vlastním výzkumu jsem uvažovala o tom, co publikum dělá a jak interpretuje interaktivní dokument. Výsledky jsou zajímavé a ukazují nejen na těsnost vztahu mezi interpretací a interakcí, ale také na způsoby, jakými je interakce individualizovaná. V souladu s některými obavami týkajícími se ztráty soudržnosti nelze předpokládat, že publikum bude interagovat s dokumentárním filmem předvídatelným způsobem, a neměli bychom ani předpokládat, že by publikum chtělo s dokumentárními médii interagovat. Stále zůstává výzvou najít způsoby, jak učinit interakci pro publikum smysluplnou.

Pokud přemýšlíme o nových formátech a platformách z dlouhodobé perspektivy, musíme se ptát, jak se za několik desítek let budou psát dějiny dokumentárního filmu, když existuje jen málo snah díla určená pro web systematicky archivovat. Jak podle vás efemérnost nových formátů ovlivní myšlení filmových historiků a snahy o kanonizaci určitých uměleckých děl?

Je jistě pravda, že nové formáty a platformy mohou být pomíjivé. Velká část práce vytvořené pro CD-Rom již není snadno hratelná, Flash (platforma Adobe, která se používá

12) Annette Hill, Restyling Factuality: the Reception of News, Documentary, and Reality Genres. Online: <http://ripeat.org/library/Hill_KeynotePaper.pdf>, [cit. 20. 9. 2019].

k tvorbě velkého množství interaktivního dokumentu) zmizí příští rok a obsah, který je hostovaný online, se samozřejmě může stát příliš nákladným nebo obtížným na údržbu. Navzdory tomu, historii interaktivního dokumentu založenou na konceptu kánonu už píšeme.[13] Takto nicméně přijdeme o příležitost prostřednictvím efemérnosti digitálních médií zpochybnit zavedené historické myšlení. Pochopit, jakou výzvou je digitální pro dějiny médií, umožňuje například mediální archeologie. Film měl vždy pomíjivý rozměr, vezměme si „zvuky" tichého filmu, mnohonásobné zážitky chození do kina, dynamiku filmových kultur. Zaměření se na text takovéto záležitosti vytěsnilo z dějin filmu. Pokud tedy fluidita a efemérnost digitálního dokumentárního „textu" podnítí reflexi dokumentární historiografie, nemusí to být nic špatného.

13) Viz dostupné online: <https://www.doclab.org/tag/interactive-canon/>, [cit. 20. 9. 2019].

Nejde jen o jednotlivce, ale i o instituce

Rozhovor s Mikaelem Opstrupem

Mikael Opstrup v devadesátých letech pracoval jako nezávislý dánský producent, nyní působí výhradně jako tutor vzdělávacích programů pro filmové profesionály. V letech 1998–2002 byl poradcem Dánského filmového institutu (Det Danske Filminstitut) pro oblast produkce. Od roku 2000 spolupracuje s řadou workshopů dokumentárních filmů a filmových fór po celém světě. Mezi lety 2002 a 2008 spoluvlastnil produkční společnost Final Cut Productions, která produkovala řadu mezinárodních dokumentárních filmů. Byl členem rady European Documentary Network (EDN; 2005–2008). Od roku 2009 působí jako jeden z hlavních tutorů vzdělávacího workshopu Ex Oriente Film, který pořádá Institut dokumentárního filmu. Mikael Opstrup je editorem Koprodukční příručky EDN (EDN Co-production Guide). V letech 2011–2019 působil v EDN jako vedoucí výzkumu (Head of Studies).

— — —

Jako tutor a konzultant se již dlouhá léta účastníte celé řady dokumentárních workshopů po celé Evropě. Jak se v průběhu vaší praxe proměnila jejich náplň a vyvinuly vzdělávací nástroje?

Nemyslím si, že by se vzdělávací nástroje během let nějak proměnily. Podmínky produkce, podmínky financování a podmínky pro distribuci se ale změnily radikálně. Jádro workshopů, alespoň těch, na kterých se podílím, myslím, zůstalo stejné. Existují samozřejmě různé workshopy, můžeme ale mezi nimi rozlišit dva typy. Jedním z nich jsou workshopy typu Ex Oriente Film, které se zaměřují na vývoj dokumentárního filmu ve všech jeho aspektech. Během třech týdenních setkání diskutujeme o různých složkách filmu, jako je střih, obrazová stránka, vyprávění, produkční možnosti a podobně. Potom je tady celá řada workshopů, které jsou spojeny s pitching prezentací nebo s filmovými fóry. Ty jsou samozřejmě daleko více zaměřeny na prezentaci, na přípravu pitche, přípravu otázek, které by mohli tvůrci očekávat od decision makerů při následné diskuzi. I Ex Oriente Film se zaměřuje na prezentaci. To, co mají workshopy společné, je, že nelze mluvit o prezentaci, pokud nemáte povědomí o režisérském a produkčním záměru projektu. Takže vždy je potřeba toto prodiskutovat, než jdete prezentovat. Nicméně ten základní element u workshopů, ten si nemyslím, že se v průběhu let neproměnil.

Pokud se ale vrátíme v čase a vezmeme Ex Oriente Film jako příklad, uvidíme, že když vznikal, vycházel z východní reality, která se pochopitelně změnila. V počátečních letech bylo zřejmé, že se účastníci workshopů snažili dostat na západní trh, protože východní trh neexistoval. Lze to vidět také na námětech, které byly hodně zaměřené na to, jaký byl život za železnou oponou i jaké změny přinesla demokracie. I když nejsilnější dokumentární trhy jsou stále v západní a severní

Evropě, nyní již existuje určitý druh trhu také ve střední a východní Evropě. Takže když se bavíme o trhu, o tom, kdo jsou potenciální producenti, je to hodně rozdílné. Další aspekt, který se zásadně proměnil, je, že před dvaceti lety byli veřejnoprávní vysílatelé hlavními, dominantními producenty dokumentárních filmů, ale už to tak není. Distribuce byla komplikovanější, protože se musela dělat prostřednictvím DVD nebo videa, teď to lze online. Produkce může být daleko levnější, protože si můžete koupit malé kamery v dobré kvalitě, film můžete stříhat na vlastním laptopu, takže produkční rozpočet a celé podmínky se změnily hodně. Tohle všechno se změnilo, ale zásadní dovednosti, jak vyvíjet námět a prodat ho, ty zůstávají stejné.

V poslední době lze od filmových profesionálů slyšet kritiku pitchingu. V České republice má pitching zajímavou, nejednoznačnou pozici. Z organizace prvního pitchingu v podstatě vzešel Institut dokumentárního filmu a přestože domácí filmaři byli k jeho aktivitám dlouho rezistentní, po stejný čas převládal názor o jeho potřebnosti a užitečnosti. V roce 2013 byla do češtiny také přeložena kniha Sybille Kurz Pitch it! *Dnes se zdá, že jej filmaři reflektují spíše jako již přežitou součást dokumentárního provozu. Jak to vnímáte vy s perspektivou mezinárodní praxe?*

Když jsme s Filipem Remundou a Ivanou Pauerovou Milošević vzpomínali na první pitchingy v České republice, hodně jsme se nasmáli. Ale raději bych se zastavil ještě u toho, proč pitching vznikl. První pitching byl založen na IDFA v Amsterodamu.[1)] Idea byla velmi jednoduchá: máme hodně filmařů, kteří potřebují najít zdroje financování, a máme financovatele, kteří potřebují filmy — tak proč je nepropojit. To je vlastně jádro pitchingu. Myslím si, že tato idea je správná. Pokusit se navzájem propojit producenty s dokumentaristy. Když toto setkání někdo zprostředkuje, udělá již jakýsi krok mezi, pro filmové profesionály vybere projekty. Věřte nám, budou tam správní decisison makeři a budou tam správné projekty. Přijeďte a zúčastněte se. Je to jednoduchý koncept. Institut dokumentárního filmu dělá totéž. Proto také tento formát přežil, protože myšlenka je naprosto jasná.

Problém je, že mnoho filmařů nerado pitchuje, protože se neradi ukazují a neradi mluví před publikem. Zároveň období, kdy se musí pitchovat, je velmi zranitelná doba filmového procesu, protože projekt je ve vývoji a dokumentaristé se velmi obávají toho, co o svém filmovém projektu ještě neví, ale přesto stojí na scéně a prezentují. Jedním z problémů je také to, že se pitching hodně zformalizoval. Ale představa, že by se měl pitching zrušit, je naprosto nesmyslná. Jestliže někdo potřebuje získat peníze, musí svůj projekt prezentovat. Neexistuje jiný způsob. A pokud má mezinárodní ambice, musí jít ven a potkat decision makery, které nezná a kteří neznají jeho. Lze ale najít způsob, jak udělat pitching vstřícnější. Sám cítím, že pitching nabyl v posledních letech výrazně formativní podoby. Plno tvůrců má pocit, že to musí dělat přesně takhle a takhle. Trailer musí mít mezi třemi a čtyřmi minutami a podobně. To ale nemusí, mohou to být například tři scény a může mluvit mezi nimi. Nebo ti, kdo neradi mluví, mohou udělat sedmiminutový trailer a nemluvit vůbec. Diskutovat se dá v menším počtu u kulatých stolů. Pitching je především místo setkání. Pokusme se najít správný formát, ale rozhodně jsem pro to pitching zachovat, je to dobrá věc.

Máte zkušenost se vzděláváním filmových profesionálů v mnoha zemích. Liší se podle vás, jak k sebevzdělávání přistupují filmaři různých kultur? A je v tomto smyslu něco příznačného na prostředí střední a východní Evropy?

Nemyslím si. Samozřejmě filmové tradice jsou velmi rozdílné, některé jsou více filmové, jiné více žurnalistické. Ale když diskutuji s dokumentaris-

1) Koprodukční trh IDFA Forum vzniká v roce 1993.

ty o projektech, nemyslím si, že by byli výrazně rozdílní. Potkal jsem autory, se kterými bylo velmi těžké diskutovat, a zažil jsem schůzky, kde jsme se po hodině a půl na sebe koukli a řekli si, že to nemá smyl, protože si navzájem nerozumíme. Ale nemyslím si, že by to bylo tak signifikantní. Ale možná je důležitá jiná věc. Jako tutor, který pochází ze severské země, silně vnímám rozdíl, že jsme nevyrostli v autoritativním systému. Vzdělávací systém v Dánsku je založený spíše na dotazování než na vyučování. A myslím, že přístup středo- a východoevropských režisérů je jiný, protože oni vyrostli v jiném školním systému. Tam cítím velkou bariéru. Nechtějí být poučováni. Ale když pochopí, že to není záměr a že je nechci něco učit, tak cítím, že to velmi často otevře dveře. Východisko je tudíž trochu jiné. Neřekl bych, že by východoevropští filmaři jako jednotlivci byli například více tvrdohlaví, ale pocházejí z tradice, kde jim učitelé na filmových školách říkají, jak mají dělat filmy. A když potom potkají někoho, kdo jim to neříká, ale otevírá prostor pro debatu, tam vidím rozdíl.

Velká většina vzdělávacích workshopů je financována z kulturních programů EU. Jaký je vliv těchto institucí na praxi? Jsou tyto centralizované programy schopny reflektovat proměňující se mediální prostředí, diverzitu evropského filmového trhu a s tím související potřeby dokumentaristů? Případně vidíte potřebu vzniku mezinárodní lobbující organizace, která by zastupovala zájmy nezávislých dokumentaristů?

Je třeba zdůraznit, že velká část dokumentárního trhu by neexistovala, kdybychom neměli program Media. To znamená celý systém, celý jiný svět. A druhá věc je, proč Media program vlastně vznikl. Byl v podstatě vytvořen proto, aby evropský mediální trh mohl soutěžit s americkým. Byl od počátku zaměřen na trh, na edukativně orientovaný trh. To, co se změnilo, je daleko větší důraz na aspekty trhu a menší na vzdělávací komponenty. Takže toto dělá problém některým workshopům. Také Ex Oriente Film musí neustále držet balanc. Je to sice velmi edukativně zaměřený workshop, ale mnoho dalších aktivit Institutu dokumentárního filmu je zacíleno na trh. Existuje celá řada workshopů na světě, které Media nutí se více soustředit na rozvoj trhu, začlenit do programu složky, jako je právě pitching, vybírat projekty, které mají velký potenciál na trhu a podobně. To je tendence, která se děje v programu Kreativní Evropa. Druhou částí Media je podpora produkce a distribuce, to je ale úplně jiná část příběhu. Obecně ovšem pozoruji přechod od vzdělávání k trhu.

K té druhé části otázky, zda potřebujeme lobbující organizaci — ano. Nevím, jak moc znáte historii European Documentary Network (EDN), ale tato organizace se letos radikálně změnila. Všichni, kdo jsme tam pracovali, jsme odešli, teď je tam nový management, který vede EDN směrem, kterému nerozumím. Vzdávají se příležitosti mluvit za celou komunitu dokumentaristů. Pocházejí z různých sfér mediálního prostředí a většina důležitých hráčů v dokumentárním světě je nerespektuje. Takže to je pryč. A je to obrovská škoda. Protože to byla součást EDN, snažili jsme se promlouvat za celou evropskou dokumentární komunitu. Myslím, že jsme byli jediní, kteří byli Kreativní Evropou přijímáni. Například když se měnily směrnice a týkalo se to dokumentárního filmu, tak nám je poslali a chtěli slyšet názor. Takže určitě ano, potřebujeme organizaci, která stojí za dokumentem a možná na určitém stupni ovlivní vývoj směřování v Kreativní Evropě. To je hodně důležité, ale dnes taková organizace bohužel neexistuje. Je to velká ztráta. Protože Kreativní Evropa je oddělena od skutečného světa. A oni to vědí. Ale rozhodně takovou lobbující organizaci potřebujeme.

Můžete také posoudit, jak se filmařům malých národních kinematografií daří hledat a nacházet mezinárodní potenciál svých projektů?

Velká většina filmařů, včetně těch z malých zemí, má určité povědomí o tom, co to znamená mezinárodní potenciál. Počet projektů, které mo-

hou být financovány a distribuovány mezinárodně, je stále velmi limitovaný. IDF udělalo kus práce. Domnívám se, že většina těch, kteří projdou Ex Oriente Film workshopem, má docela dobrou představu. Většina dalších tomu však příliš nerozumí a jejich představa je taková, že pokud míří mezinárodně, mají k dispozici větší finanční možnosti. Což je samozřejmě správná úvaha. Jestli je ale projekt desetkrát finančně náročnější, konkurence je tisíckrát větší. Tohle malá komunita podceňuje. Druhá věc je si uvědomit, jakým způsobem udělat film, pokud má být mezinárodní. Tohle pořád není dobře známo. Protože ve většině případů to znamená, že se musí film vyprávět jinak. Jde také ale o to, jak znalé jsou instituce, filmové fondy a veřejnoprávní televize. Nikdy jsem nepotkal nikoho z českého Fondu kinematografie, ale vím, že nyní mají větší přehled než v minulosti. Znalosti lidí v ČT se za poslední léta výrazně neproměnily. Někdy vídávám zástupce ČT na pitching fórech, což se před 10 lety nedělo, tady je posun. Ale bohužel stále nejsou silnou součástí mezinárodní televizní komunity. Většina z nich zůstává izolovaná. Velká výhoda západních a severských vysílatelů je, že spolu pracují již léta, neustále spolu komunikují: poslyš, já mám teď jeden projekt, který si myslím, by vás mohl zajímat… A tohle pořád není dost silné ve východní a střední Evropě. Nejde jen o jednotlivce, ale i o instituce, které jsou toho také součástí.

V posledních letech se v souvislosti s digitalizací proměnily také možnosti uplatnění a zviditelnění dokumentárního filmu mimo kina a festivalové okruhy. Jak podle vás mění prostředí dokumentárního filmu dynamika vztahů mezi veřejnoprávními televizemi, komerčními televizemi a internetovými televizemi?

Tak zaprvé daleko větší počet filmů byl natočen, produkce je levnější a také distribuce je snazší. Můžete to distribuovat sama. Takže je daleko více filmů, daleko více dokumentárních filmů je distribuováno a zhlédnuto než před deseti, dvaceti lety. To je zlepšení. Ale financování se stalo daleko obtížnějším. Ze strany distributorů. Už jsem to zmiňoval. Kdysi byla možnost film distribuovat jen prostřednictvím televize a klasická kinodistribuce byla vždy hodně malá. A nyní tam, kde předtím televize měly jeden kanál, jich teď mají pět a každý kanál má další podkanály. Pracují s redukovanými rozpočty. Takže je to opravdu složité. Bylo hodně pokusů vytvořit dobré VOD platformy, ale jen velmi málo z nich má udržitelnou ekonomiku. Jen velmi málo peněz se vrací filmařům. Takže distribuce je silnější a rozlehlejší, ale peníze z distribuce jsou daleko menší. A další věc je, že si myslím, že jsme teď v přelomové fázi, protože starý způsob televizní distribuce zaniká, lineární vysílání končí. Vysílání se přesouvá na internet. Televize určitě přežijí, ale jak silné budou, to je velmi těžké předvídat. Komerční stanice jdou rapidně nahoru. Netflix a HBO před pěti lety nebyly nikde a teď jsou všude. Myslím, že digitální distribuce se teprve rodí. Kam to spěje, to je těžké říct, ale významně to změní mediální trh. Jsem zvědavý ještě na jeden aspekt: co to udělá s filmováním, protože tyranie slotů byla velmi dominantní. Muselo to sedět na padesát dva minut a podobně. Ale když se bude distribuovat online, je to jedno, zda to bude dvacet tři minut nebo dva tisíce devět set minut. Na tom nezáleží. Co to udělá s uměním jako takovým, to je těžké předvídat. V minulosti se ukázalo, že technické změny vždy ovlivnily umění jako takové, takže jsem na to zvědavý. Ještě se to neděje, ale to přijde.

Před jakými výzvami stojí dokumentaristé v současném proměňujícím se mediálním prostředí?

Myslím, že jsem se toho dotkl v předchozích odpovědích. Když odhlédneme od situace s financováním, mám pocit, že největší nebezpečí bude, pokud veřejnoprávní vysílatelé neustojí své pozice a komerční je nahradí, nebo je převálcují v tom smyslu, že se veřejnoprávní promění a budou také více orientovaní na trh. Obávám se, že budeme blízko tomu, jak trh vypadá v USA.

Z toho mám strach. Takže jedna výzva je vybudovat silné veřejné instituce, fondy i veřejnoprávní vysílatele. To je hodně důležité, protože jestli se to nechá trhu, VOD platformám a komerčním televizím, bude to mít kreativní dokument hodně těžké. A druhá věc, kterou je také potřeba zmínit, jsou v posledních letech sílící nacionalistická hnutí. V České republice to dobře víte, ale stejné je to na Slovensku, v Polsku, Maďarsku a v některých jiných zemích. V některých zemích jsou filmové instituce pod totální politickou kontrolou. Stojíme před velkým politicko-nacionalistickým problémem. To je dnes velmi důležité. Nemůžeme podceňovat ani politické změny. Nejen ty mediální. Existuje důvod, proč mají severské země tak silnou pozici v mezinárodním filmovém prostředí. Je to dáno dekádami velmi silných veřejných institucí, televize i fondu. To se nemůže podceňovat.

Magda Španihelová

Věra Ferbasová (1913–1976)

Rozesmátá naivka, filmová komediantka i divadelní herečka aneb Věra Ferbasová. Herečka, jejíž jméno bylo skloňováno v mnoha periodikách i publikacích. Všechny zachycují velmi podobným způsobem její život, který započal dne 21. září roku 1913 v Sukoradech v okrese Jičín a skončil 4. srpna 1976 v Praze. Téměř ve všech stejně laděných novinových článcích, psaných s delším časovým odstupem, se dozvídáme o dni, kdy byla přijata Vlastou Burianem k filmu, a jejím osamoceném konci na pražském sídlišti.

Mládí prožila Ferbasová v Plzni, kde navštěvovala nejdříve obecnou školu (1919–1924), následovalo Dívčí gymnázium (1925–1928) a poté dvouroční obchodní škola.[1)] Po otcově smrti se přestěhovala do Prahy, kde nastoupila do divadla Vlasty Buriana jako sekretářka. Vlasta Burian ji však ihned obsadil do své divadelní frašky *Mušketýři z katakomb*.[2)] Několik měsíců tak bavila diváky v divadle.[3)] Svou první filmovou roli dostala Věra v roce 1933 ve filmu V TOM DOMEČKU POD EMAUZY.[4)] Filmovou kariéru ovšem nastartovala naplno až po seznámení s režisérem Vladimírem Slavínským, který jí svěřil řadu hlavních rolí ve svých filmech. Mezi nejznámější patří ULIČNICE, TŘI MUŽI VE SNĚHU, ŽABEC nebo FALEŠNÁ KOČIČKA. Ve 30. letech se tak stala nejobsazovanější herečkou u nás.[5)] Hromadně se chodilo na její filmy a Věra Ferbasová byla fenoménem i zdrojem zábavy. Její pracovní vytíženost byla vysoká, řadila se mezi jedny z mála našich hereček, které si filmové společnosti smluvně angažovaly ročně do svých tří až čtyř filmů.[6)] Ovšem Slavínský nebyl jediným, díky němuž její kariéra kvetla. Ferbasová se objevovala i ve filmech Martina Friče, Miroslava Cikána, Karla Lamače a dalších.[7)] Ve svých rolích vynikala především komickým nadáním a smyslem pro karikaturní nadsázku. Ve filmu Karla Lamače POZOR, STRAŠÍ dokonce ztvárnila klauniádu neboli klaunské vystoupení.[8)] U nás byla známá jako ženská komička. Neřadila se mezi typické femme fatale své doby, přestože před příchodem do Prahy vyhrála v Plzni soutěž královny krásy. Na plátnech kin zaujala diváky právě

1) Národní filmový archiv (dále NFA), f. Věra Ferbasová, k. 1, inv. č. 2, Kádrový dotazník.
2) Viktor Kudělka, *Hvězdy nad Barrandovem. Ženy jeho snů*. Brno: Knihkupectví Michala Ženíška 1994, s. 123.
3) Příběhy slavných: Americký sen po česku (Věra Ferbasová). Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/413235100211006-americky-sen-po-cesku/>, [cit. 29. 4. 2019].
4) Jiří Havelka, *Kdo byl kdo v československém filmu před r. 1945*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 57.
5) Jiří Hrbas, *Historky o filmařích. Věra Ferbasová, populární herečka*. Záběr 6, 1973, č. 18 (31. 8.), s. 4.
6) Příběhy slavných: Americký sen po česku (Věra Ferbasová). Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/413235100211006-americky-sen-po-cesku/>, [cit. 29. 4. 2019].
7) Jiří Hrbas, *Historky o filmařích. Věra Ferbasová, populární herečka*. Záběr 6, 1973, č. 18 (31. 8.), s. 5.
8) Myrtil Frída, *Odešla Věra Ferbasová*. Kino 31, 1976, č. 18 (7. 9.), s. 11.

svým humorem a rozpustilostí. I tím si přitáhla spoustu diváků.[9)]

Vše vypadalo velmi idylicky, Ferbasové se dařilo nejen v profesním, ale i v osobním životě. V roce 1941 se provdala za architekta Josefa Pálku,[10)] jenž se stal jejím celoživotním partnerem. Situace v protektorátě se postupně zhoršovala a Ferbasová stanula před klíčovým rozhodnutím, zda pokračovat v natáčení filmů v době, kdy Němci začali nutit české herce k podpisu jejich smluv, za které sice byly vyšší honoráře, ale tyto smlouvy s sebou nesly závazek spoluúčasti na německých filmech. Věra se nakonec jako jedna z mála českých hereček a herců rozhodla svou kariéru ukončit.[11)] Ukončení své kariéry obhájila před Němci s odůvodněním, že se bude věnovat rodinným povinnostem. První část kariéry zakončila velmi symbolicky s Vladimírem Slavínským a Vlastou Burianem v roce 1942 ve filmu Zlaté dno, který se stal jejím posledním filmem na dlouhých patnáct let.[12)]

Válku prožila Ferbasová s manželem v ústraní a po válce se snad i těšila na pokračování své filmové kariéry, ale přišel rok 1948 a s ním nástup komunistů k moci. Z ne zcela jasných důvodů začaly být proti Věře a jejímu muži vykonávány různé represe.[13)] Věra byla obviněna z protistátní činnosti, zatčena bez důkazů, vyslýchána Státní bezpečností a nakonec propuštěna. Její manžel Josef byl taktéž vyslýchán a uvězněn. Při snaze dostat manžela z vězení byla Věra opět zatčena a odsouzena na jeden rok do tábora nucených prací ve Valticích. Po propuštění z tábora byla zařazena jako dělnice do továrny Kablo n. p. v Hostivaři. Její manžel se vrátil z vězení až po třech a půl letech. Po jeho návratu byl manželům odebrán byt. Náhradní bydlení jim bylo přiděleno v pohraniční oblasti ve Slezsku u Bruntálu, kde dostali k obývání pouze jeden pokoj.[14)]

Druhou část herecké kariéry začala Věra v městě Jičíně, kde ji tamní ochotníci obsadili do divadelní hry.[15)] První filmovou rolí, ve které ji diváci mohli na plátně vidět, byla dáma z nevěstince ve filmu Poslušně hlásím z roku 1957.[16)] Poté následovaly role ve snímcích jako Dnes naposled (1958) nebo Daňbuján a Pandrhola (1959).[17)] Kromě filmu hrála i v Činoherním klubu a účinkovala taktéž v Divadle Na zábradlí.[18)] V 60. letech následovaly filmy Čintamani a podvodník, Pension pro svobodné pány nebo Skřivánci na niti. Ferbasová se v těchto letech stala také důležitou osobou pro generaci tzv. české nové vlny — Jiřího Menzela, Pavla Juráčka a další. Spolu s Jiřím Menzelem natočila Ferbasová důležitý snímek Skřivánci na niti, ten ovšem putoval do trezoru, a tak jistá možnost většího zviditelnění Věry byla opět odsunuta.[19)] Ferbasová ale účinkovala v televizních seriálech jako Pan

9) Příběhy slavných: Americký sen po česku (Věra Ferbasová). Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/413235100211006-americky-sen-po-cesku/>, [cit. 29. 4. 2019].
10) NFA, f. Věra Ferbasová, k. 1, inv. č. 3, Žádost o úpravu (zvýšení) důchodu.
11) Tamtéž; NFA, f. Českomoravské filmové ústředí, k. 15, inv. č. 352, Členové ČMFÚ: filmoví pracovníci — evidence.
12) Viktor Kudělka, *Hvězdy nad Barrandovem. Ženy jeho snů*. Brno: Knihkupectví Michala Ženíška 1994, s. 123–125.
13) Příběhy slavných: Americký sen po česku (Věra Ferbasová). Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/413235100211006-americky-sen-po-cesku/>, [cit. 29. 4. 2019].
14) NFA, f. Věra Ferbasová, k. 1, inv. č. 3, Žádost o úpravu (zvýšení) důchodu.
15) Příběhy slavných: Americký sen po česku (Věra Ferbasová). Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/413235100211006-americky-sen-po-cesku/>, [cit. 29. 4. 2019].
16) Robert Rohál, *Vzlety a pády slavných českých žen*. Praha: Petrklíč 2003, s. 48.
17) Tamtéž, s. 63.
18) NFA, f. Věra Ferbasová, k. 1, inv. č. 18, Smlouvy s Činoherním klubem; NFA, f. Věra Ferbasová, k. 1, inv. č. 19, Smlouva s Divadlem Na zábradlí.
19) Příběhy slavných: Americký sen po česku (Věra Ferbasová). Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/413235100211006-americky-sen-po-cesku/>, [cit. 29. 4. 2019].

Tau nebo Byli jednou dva písaři[20] a v rámci Československé televize natáčela také televizní filmy a namlouvala komentáře.[21]

V 60. letech se s manželem opět vrátila zpět do Prahy a usadila se v Ládví,[22] ve vile herečky Růženy Naskové.[23] V této době byla Ferbasová také rehabilitována společně se svým manželem. Nejdříve bylo zrušeno rozhodnutí Národního výboru o zařazení do tábora nucených prací pro Ferbasovou, v roce 1973 byl zrušen rozsudek, a to v celém rozsahu, tehdejšího Státního soudu z roku 1949 týkající se Josefa Pálky. Po smrti manžela se Ferbasová přestěhovala na pražské sídliště v Krči.[24] Naposledy se v 70. letech objevila v několika televizních filmech a v celovečerním filmu Jáchyme, hoď ho do stroje, kde vytvořila již legendární postavu tetičky se psem Gregorem. Zemřela náhle doma dne 4. července 1976.

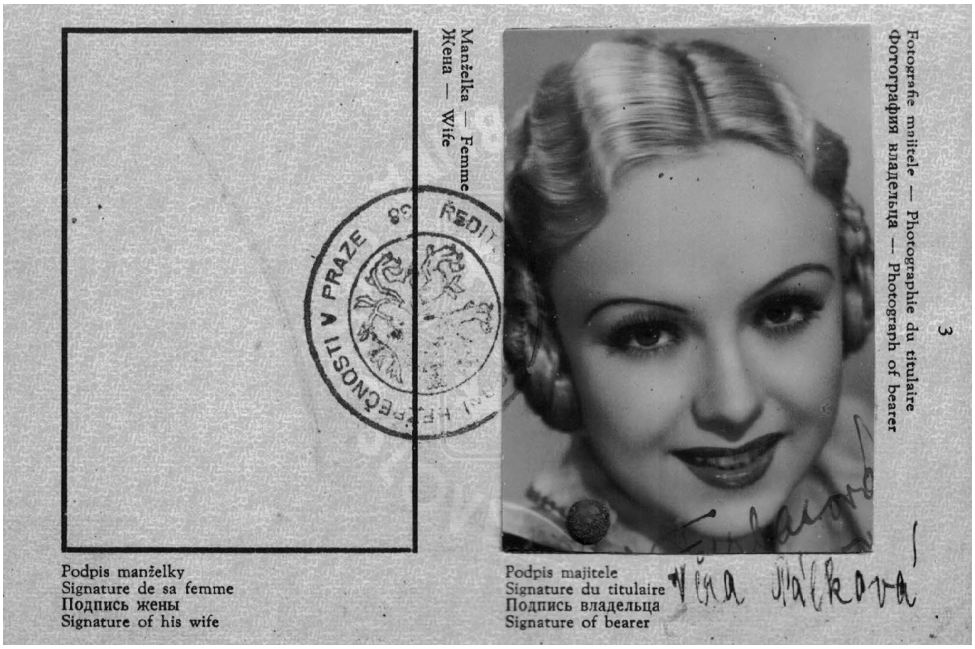
V oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu je uchováván jednokartonový fond Věry Ferbasové. Z životopisných materiálů se ve fondu nenachází mnoho písemností, až na cestovní pas a kádrový dotazník z roku 1976, kde se dají nalézt jisté drobné detaily ze života této herečky, například i to, že nikdy nebyla angažovaná v žádné politické straně, nebo důležité informace k jejímu vzdělání a rodině. Najdeme zde ovšem poměrně dost úředních dokumentů a korespondence týkající se žádosti Věry o přiznání osobního důchodu, které dobře reflektují její ztíženou situaci po smrti manžela a její nemožnost dosáhnutí důchodu při absenci trvalého zaměstnání z minulosti. Další dochovaná korespondence, přestože je jí poskrovnu, pochází především ze 70. let a obsahuje několik zmínek z Věřiny kariéry. Ve fondu se taktéž zachovalo množství smluv týkajících se umělecké činnosti, které Věra uzavírala s Československou televizí, Československým filmem nebo s Akademií múzických umění v Praze. Tyto smlouvy mohou být dobrým zdrojem informací k dobovému finančnímu ohodnocení herců. Další rozsáhlou částí fondu jsou recenze na činnost původce, v nichž se můžeme dočíst o komické kauze okolo filmu Falešná kočička. Ve filmu je ukázána fotografie neznámé ošklivky, ze které si hlavní hrdinové dělají legraci. Ona neznámá slečna se ovšem v dané fotografii v kině poznala, následně se obrátila na Okresní soud trestní a žádala finanční odškodnění, jelikož jí tato scéna měla snížit možnosti v hledání manžela.

Ve fondu se také nachází vyobrazení Věry v dobových periodikách a propagačních materiálech k filmu, dále několik málo písemností týkajících se Věřina manžela Josefa Pálky, obsahující i jeho portrétní fotografii. Ve fondu Českomoravského filmového ústředí jsou uloženy spisy z evidence členů a evidence smluv s filmovými společnostmi i se složkami Věry Ferbasové. Další drobné materiály k Věře Ferbasové můžeme najít ve fondech divadelního a filmového kritika Artuše Černíka, režiséra Martina Friče, asistenta filmové režie Josefa Šatného a divadelního kritika Josefa Trägera. Nakonec je nutné zmínit portrétní fotografie Věry Ferbasové, které jsou uchovány ve sbírce fotografických civilních portrétů českých filmových osobností.

Archivní fond je inventarizovaný a zpřístupněný veřejnosti.

Kristýna Doležalová

20) NFA, f. Věra Ferbasová, k. 1, inv. č. 21, Smlouvy s Filmovým studiem Barrandov.
21) Tamtéž, inv. č. 17, Minimoralita o telefonu a lešení.
22) Tamtéž, inv. č. 3, Dopis SČDU Krátkému filmu.
23) Robert Rohál, *Vzlety a pády slavných českých žen*. Praha: Petrklíč 2003, s. 63.
24) Příběhy slavných: Americký sen po česku (Věra Ferbasová). Dostupné online: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/413235100211006-americky-sen-po-cesku/>, [cit. 29. 4. 2019]; k poválečnému osudu manželů Pálkových je možné čerpat další informace ze spisu StB, který je uložen v Archivu bezpečnostních složek viz Archiv bezpečnostních složek, sbírka Správa vyšetřování StB — vyšetřovací spisy (V), arch. č. V-3448 MV.



Cestovní pas Věry Ferbasové z roku 1947. Zdroj: NFA, f. Věra Ferbasová, inv. č. 1.

Svatební fotografie Věry Ferbasové a Josefa Pálky
Zdroj: NFA, Sbírka fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P219, přírůstkové číslo 393795.

Věra Ferbasová v Jugoslávii
Zdroj: NFA, Sbírka fotografických civilních portrétů českých filmových osobností, sign. P219, přírůstkové číslo 393792.

Musí médium zmizet?

Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Mizení: Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Karolinum 2017.

Kolektivní monografie *Mizení* navazuje na mezinárodní konferenci *Dis/Appearing*, kterou na půdě Filozofické fakulty Univerzity Karlovy pořádala v květnu roku 2015 katedra filmových studií spolu s Mezinárodním centrem pro výzkum kulturních technik a filozofii médií (zkratka IKKM) při Bauhaus-Universität ve Výmaru. Organizátorkou za českou stranu byla vedoucí katedry filmových studií Kateřina Svatoňová. Ta je, společně s mediální teoretičkou a filozofkou působící na ústavu pro kritickou teorii na Univerzitě umění v Curychu Kateřinou Krtilovou, jednou z hlavních iniciátorek českoněmeckého dialogu o mediální teorii a propagátorek autorů, myšlenek a pojmů německé Medienwissenschaft. Publikace *Mizení* sice z konference *Dis/Appearing* přímo vychází, není však pouze sborníkem zde pronesených prezentací. Jen polovina autorů totiž předkládá příspěvky, se kterými již předtím vystoupila na konferenci, ostatní texty jsou spíše reakcemi, jež debata zde vedená podnítila. Tento způsob koncipování kolektivní monografie považuji za funkční a přínosný: dokládá, že konference *Dis/Appearing* nebyla jenom setkáním úzkého kruhu odborníků, kteří si zde „odříkali to své", ale že přinesla inspiraci k myšlení v různých oborech a že snahy Krtilové a Svatoňové o podporu česko-německé výměny nevycházejí naprázdno.

Mizení jako již druhá publikace, kterou Krtilová se Svatoňovou společně editorsky připravily, navazuje na předchozí *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, překladovou antologii základních textů tohoto obecně teoretického a uměnovědného směru.[1] „Mizení", jež bylo úběžníkem jak proběhnuvší konference, tak navazující publikace, je jedním ze základních procesů, či řečeno jazykem Medienwissenschaft „mediálních operací", které tato německá věda o médiích zkoumá. Tím, co mizí, je v uvažování jednoho z nejvýraznějších německých teoretiků, Dietera Mersche, především samo médium. S médiem se setkáváme v momentě, kdy nám něco ukazuje, ovšem ve výkonu tohoto ukazování je samo o sobě zakrýváno právě tím, co ukazuje. Jinými slovy, médium se nachází v paradoxní situaci: aby se vůbec mohlo projevit, musí vždy ukazovat „něco", samo je však tímto „něčím" překryto a zůstává neviditelné. Médium tedy není možné bezprostředně vnímat: pokud na sebe bere nějakou materiální podobu, nese s sebou zároveň něco, „čím samo není". Jednu z možností, jak médium přeci jen uvidět, přináší tzv. „laterální pohled": pohled z boku, který nám v „trhlině" v „symbolickém řádu" (tzn. řádu rozpoznání a identifikace toho, co je médiem znázorněno) dovolí skrze „mediální reflexe" za-

1) Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016.

hlédnout specifickou „materialitu“ média. Tento pohled pak dokážou nejlépe zprostředkovat umělecká díla, například tím, že uplatňují techniku anamorfózy (jako ikonický příklad Holbeinových *Vyslanců*). Tak znějí v hrubých nárysech základní myšlenky a pojmy negativní mediální teorie, jak ji formuluje Dieter Mersch v článku „Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie“, otištěném v první společné publikaci Svatoňové a Krtilové.[2] Podobné úvahy o mizejícím médiu se nicméně objevují i u dalších autorů. Jak píší Engell a Siegert v „Předmluvě“:[3] „A média, která něco vyjevují, musejí — to je základní předpoklad skoro každé teorie médií — sama zmizet, aby se něco (jiného než ona) mohlo objevit a aby z tohoto materiálu byla s to vzejít sémantika“ (s. 19). Z chápání *mizení* po vzoru tohoto proudu německé Medienwissenschaft vychází autorky v úvodu k publikaci, v rámci prezentovaných textů se tento přístup objevuje vedle „Předmluvy“ i ve studii dalšího německého teoretika Jörga Sternagela „Viditelnost, zviditelňování, neviditelnost“.

Celek publikace *Mizení* však dokazuje, že pokus o teoretické uchopení fenoménu *mizení* má větší potenciál než aplikaci jedné teorie na různé estetické objekty. Cílem byla co největší různorodost, jak editorky naznačují v předmluvě: „neomezily jsme autory formátem, počtem stran, ani jsme se je nepokoušely metodologicky usměrňovat“ (s. 9–10). Kolektivní monografie *Mizení* tak dosahuje značně širokého záběru nejen co do témat, ale i co do teoretických či historických přístupů a způsobů psaní. Vedle sebe se zde, mimo příspěvků věnovaných filmu, objevuje studie z oblasti historiografie umění pojednávající o myšlení Maxe Dvořáka (Josef Vojvodík); divadelně teoretický text zkoumající fenomén odchodu a příchodu herce na jeviště (Bettine Menkeová); filozofický esej nahlížející mizení jako jev na hranici fenomenologie a sémiologie (Miroslav Petříček); text z oblasti dějin kultury zabývající se kouzelnickým trikem *zmizení dámy* v kontextu modernizace (Katharina Reinová) či studie z dějin literatury představující literární obrazy cestovatelů mizejících na africkém kontinentu (Wolfgang Struck). Formou se vymykají především deníkové záznamy týkající se různých „postřehů“ zejména z oblasti výtvarného umění (Georges Didi-Huberman). Za samostatnou zmínku stojí studie Karla Theina „Mizející čára. Obrys a původ malířství“. Čára jakožto obrys není ani figurou, ani pozadím, obě části obrazu od sebe odděluje, aniž by mezi nimi ustanovovala (alespoň pro oko diváka) přesně definovaný a neměnný vztah. Na jednu stranu zakládá obrys tvar, na druhou naznačuje, co je mimo něj, co ho obklopuje i co sám zakrývá. Karel Thein sleduje toto pojetí čáry v textech antických, renesančních i moderních autorů. Přestože citované texty odrážejí rozdílné způsoby myšlení, čára je v nich vždy chápána jako obrys, v němž je zavinuté nekonečno. Z něj se pak v mysli diváka rodí pohyb oživující celou figuru a podle některých autorů i zakládající samotné malířství.

Engell a Siegert v závěru své „Předmluvy“ na příkladu kinematografu ukazují, jak podstatnou roli může *mizení* hrát po technologické stránce uměleckého média. Aby se vůbec mohl na plátně objevit pohyb, abychom mohli vidět film, musejí jednotlivá políčka celuloidového pásu zmizet, jakmile se objeví. Pokud by se tak nestalo, nejen že by se film rozpadl v sérii statických záběrů, ale políčko vystavené žáru lampy z projektoru by bylo sežehnuto a film by tak byl nenávratně poničen.[4]

2) Dieter Mersch, Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 338–355.

3) Dalším výstupem z konference *Mizení* bylo eponymní číslo časopisu *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Překlad jeho předmluvy se editorky rozhodly zařadit do českého sborníku.

4) Zůstává nezodpovězenou otázkou, jakým způsobem je toto mizení zastoupeno ve filmu natočeném digitální technologií. Zda se digitální obraz na plátně podstatně odlišuje od analogového a zda tedy hovořit v případě kinematografie o „primátu mizení“ (s. 19) není poněkud přehnané.

Autoři vzápětí připomínají, že film začal mizení také velmi brzy tematizovat. Narážejí tím na první filmy Georgese Mélièse, jež v textu „Georges Méliès a materialita moderní magie" zkoumá také Matthew Solomon. Filmové mizení se v jeho příspěvku o filmu Eskamotáž s dámou u Robert-Houdina (L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, 1896) vtěluje do mélièsovského stop-triku, který podle Solomona představuje průsečík materiální složky divadla (padací dvířka, která Méliès nikdy nepřestal používat, kostýmy a scénografie) a filmu (význam fyzického stříhání filmového pásu). Ve studii Václava Krůčka „Mizení jako iniciace" nepodléhá mizení pouze jeden konkrétní objekt, ale celá reprezentační funkce obrazu, respektive filmu. Experimentální film zkoumá v souvislosti s americkým výtvarným minimalismem, hudebním konceptualismem Johna Cage a experimentální literaturou Samuela Becketta. Redukce zobrazování umožňuje podle Krůčka ve všech těchto případech vyvstat specifické povaze samotného média. Politický náhled na mizení ve filmu nabízí Nadja Ben Khelifaová, která zkoumá mechanismy kolektivní paměti ve filmu Michaela Hanekeho Utajený (Caché, 2005). Historická paměť marginalizovaných skupin, jež není všeobecně přijata a sdílena, z obecného povědomí velmi rychle mizí. Vstup digitálních médií do tohoto procesu dává podle Ben Khelifaové vzpomínkám neprivilegovaných skupin příležitost, aby se více projevily a proměnily stávající strukturu kolektivní paměti.

U všech tří textů, které se primárně zabývají médiem filmu, vede tematizace mizení nafilmovaných objektů k úvahám nad filmovou technologií. Ty jsou však vedeny ze zcela odlišných perspektiv a s odlišnými zájmy: Solomon se zabývá historickými souvislostmi technologie střihu používaného při stop triku, u Krůčka nechává zmizení předmětů vyniknout filmovému zrnu či hemžícím se bodům digitálního nosiče, Ben Khelifaová zkoumá vztah formátu vizuálního záznamu a společenského uspořádání. Všechny tyto texty implicitně vycházejí z představy filmového obrazu jako něčeho, co má svůj obsah a formu, a v rámci čehož lze tedy zobrazený předmět oddělit od způsobu zobrazování, respektive od zprostředkujícího média. Takové dualistické pojetí obrazu je na obecné rovině v souladu s prezentovanými teoriemi německé Medienwissenschaft, kde se přísné oddělení zobrazovaného a zobrazujícího ukazuje v představě, že médium jako takové mizí a je nahrazováno tím, co zobrazuje.

Odlišnou koncepci média přináší text českého filozofa a anglisty Martina Pokorného. Jeho úvaha o obrazu se zakládá na běžné zkušenosti s kresbou a malbou. Východiskem je tedy pohled na obrazy, respektive to, jakým způsobem se jeví. Vnímání obrazu se podle Pokorného vyznačuje dvěma typy napětí. První typ napětí vzniká mezi vlastním zjevem (podobou) a tím, „co se do zjevu doplňuje" (s. 62). Kupříkladu postava může být na obraze zpodobněna pouze částečně, a přesto ji vnímáme jako úplnou — s dvěma nohama, rukama, zády, hlavou… Nebo na jiné rovině: biblický či historický příběh ztvárněný obrazem může být pouze naznačen v nějakém gestu či rozestavení postav, ale divák ho do obrazu snadno „doplní" v jeho úplnosti. Druhý typ napětí vzniká mezi „věcnou přirozeností" (s. 65) zobrazeného, tedy onoho „úplného" (či spíše „úplnějšího", jak Pokorný upřesňuje), a vnímanou materialitou obrazu. Zobrazené, například postava, není vůči vnímatelné matérii obrazu něčím vnějším, co by mohlo jen tak střídat podoby, naopak samo *se stává* čarou na papíře či tahem na plátně. Zároveň si však toto zobrazené zachovává vůči své matérii odstup a s čarami ani barevnými skvrnami zcela nesplývá, *je* vždy i něčím navíc. Vidíme-li jednoduchou schematickou kresbu nějakého předmětu, nevnímáme pouhé uskupení čar na papíře, nýbrž tento předmět i s jeho dalšími vlastnostmi. Zkušenost obrazu má tedy *rezonanční* povahu (s. 70): zakládá se na těchto dvou druzích napětí, přičemž obraz ani zobrazené nezaujímají v soustavě těchto vztahů pevné místo, ale přecházejí z jedné roviny na druhou. Výrazným rysem Po-

korného teorie obrazu je, že reprezentaci nebo referenci nepovažuje za distinktivní ani nikterak významný rys obrazu.[5] Spíše než o vztah obrazu k nějaké vnější entitě jde spíše o vztahy uvnitř obrazu, založené na výše popsaných napětích. Zobrazená věc není obrazem reprezentována, ale vtěluje se do jeho matérie, „vstupuje do podoby" (s. 66). Ona věc se pak v této podobě ukazuje proměněná, nestává se ovšem nějakou nedokonalou entitou druhého řádu (zde se Pokorný vymezuje vůči Platónově pojetí umění). Tato podoba je pro ni naopak „cílem, přirozeností, náležitým uskutečněním" (s. 66).

Popis obrazové zkušenosti předkládaný Pokorným, jenž v jádru obsahuje poměrně radikální tezi, že věci jsou nějak „fyzicky" přítomny ve svých vlastních obrazech, by si jistě zasloužil, aby ho jeho autor detailněji rozvedl. Na tomto místě se ale nabízí srovnat jej s Krůčkovým příspěvkem „Mizení jako iniciace". Krůček se zaměřuje na taková umělecká díla, která podle něj potlačují či překonávají reprezentační funkci obrazu. Skrze nuance ve vlastní formě díla, jež takto vyniknou, se ukazuje samotné médium. Tyto nuance vnášejí do vnímání obrazu také určité napětí, jde však o napětí uvnitř materiální struktury média, které se utváří zcela nezávisle na zobrazovaném a nijak se ho nedotýká. Pro Pokorného, který chápe obraz jako vtělení zobrazovaného, taková nezávislost neexistuje. Z perspektivy jeho teorie bychom se mohli ptát, zda Krůček, jenž chápe zobrazované výhradně jako reprezentaci a v důsledku toho se soustředí pouze na jeden pól každého z obou napjatých vztahů vystižených Pokorným, nepopisuje nakonec obecnou zkušenost vnímání jakéhokoliv tělesa, nevztahující se pouze na specifickou zkušenost obrazu.[6]

Teorii obrazové zkušenosti navrženou Pokorným můžeme srovnat také s již zmiňovanou negativní teorií médií Dietera Mersche. Distinktivním rysem obrazové zkušenosti je podle Pokorného rezonance dvou výše popsaných napjatých vztahů. Na tomto základě dále rozlišuje mezi „obrazem" (estetickým uměleckým dílem), který tuto rezonanci zdůrazňuje a vytváří odstup potřebný pro její rozvinutí, a „obrázkem" (dekorací jako neproblémovou součástí nás obklopujícího prostoru), který se naopak snaží vnímání těchto napjatých rozdílů potlačit. „Kýženým výsledkem je u ‚obrázku' naopak kvaziobjekt, iluze objektu: namísto abych se musel konfrontovat se zvláštní entitou ve zkušenosti obrazu, jsem beze změny dosavadního postoje obklopován iluzivními motýlky apod." (s. 68). Tady spočívá podle Pokorného teorie rozdíl mezi estetickou zkušeností s obrazem (uměním) a běžnou zkušeností s vizuálním médiem. U Mersche je tomu do jisté míry podobně: v běžné vizuální zkušenosti je médium zakryto věcí, kterou ukazuje, a dochází tak k vytváření srovnatelné iluze. Avšak co se týče způsobu, jakým se estetický objekt od této běžné vizuální zkušenosti odlišuje, popisují obě teorie značně rozdílné procesy. V podání Mersche můžeme pomocí „obrazu"[7] sledovat médium určitým boč-

5) Pokorný samozřejmě netvrdí, že by obraz neměl žádný vztah k nápodobě — ta jen není ničím, co by vnímání obrazu odlišovalo od vnímání jakékoliv jiné věci. Židle na obraze je podobná trojrozměrné dřevěné židli stejně tak, jako jsou si podobné dvě skutečné židle stojící u stolu.

6) Abychom předešli námitce, zda je toto srovnání na místě, musíme upřesnit dvě věci. Jednak na závěr své studie připouští Pokorný možnost, že stejnou rezonanční povahu jako obraz by mohla mít každá estetická zkušenost (tedy i zkušenost filmu nebo hudby). Jednak svou úvahu vztahuje i na abstraktní či nefigurální obrazy, přestože většina příkladů, které uvádí, zahrnuje vyobrazení postavy či věci. Platnost prvního ze vztahů je u nefigurálního obrazu zřejmá: „vykresleny nejsou vztahy mezi čarami, vyplňování uzavřených polí, proudění mezi rovnoběžkami, tísnivost či rozevíravost protínajících se čar" (s. 65). U druhého napjatého vztahu — materiální podoba obrazu versus to, co do této podoby vstupuje — je potřeba si uvědomit, že tím, co se do obrazu vtěluje, není nějaká fyzická entita vnějšího světa, ale právě ono „úplnější", co se do obrazu doplňuje, ať už má jakoukoliv povahu. Termín „věcná přirozenost", který Pokorný používá, však může být v tomto kontextu zavádějící.

7) Zde je potřeba sjednotit terminologii obou autorů: „obraz" je ve zbytku odstavce chápán v širokém smyslu slova jako umění obecně, předmět estetické zkušenosti.

ním pohledem, jemuž již zobrazovaná věc nepřekáží v tom, aby mohl dospět přímo k tomuto médiu. „Obraz" tak představuje trhlinu, jež odděluje médium a předmět zobrazení, umožňuje prvnímu oprostit se od druhého a v sebereflexivním gestu ukazovat sebe sama. Jak bylo již několikrát zdůrazněno, oddělení média a předmětu zobrazení, kterého v Merschově teorii dosahuje umění pomocí lsti či násilí, nepřichází v Pokorného studii vůbec v úvahu. Namísto negativní teorie a „bočního pohledu" nabízí pohled „přímý", sledující pozitivní výkon obrazu: rezonanci napjatých vztahů „vstupování do podoby".

Díky širokému tematickému záběru a zastoupení textů z různých oborů nabízí kolektivní monografie *Mizení* více příležitostí pro podobná srovnání, což je její hlavní pozitivní rys. Zároveň se však vyznačuje i mnoha neduhy, které nejsou jen dílčími problémy jednotlivých studií, ale vztahují se na celek publikace. Některé texty podléhají obecně rozšířené tendenci interpretovat estetické objekty jako ilustrace teoretických tezí. De Chiricův obraz *Hádanka orákula* tak znázorňuje Lacanovu teorii imaginárního, symbolického a reálného; Turnerův obraz *Déšť, pára a rychlost — Velká západní dráha* vyjadřuje změnu vnímání času v době industrializace; Hanekeho film Utajený prezentuje demokratizaci kolektivní paměti. Většina těchto teoretických či historických problémů je navíc podána poměrně zjednodušující a nekritickou formou. Takový přístup lze tolerovat u příspěvků zaměřených historicky, kdy odkaz k dílu slouží skutečně spíše ilustračně. Problematičtějším se však stává v momentě, kdy je interpretace vlastním cílem studie, jako například v textu Claudie Blümleové, která ukazuje, kde na obraze vidíme imaginárno, kde symbolično a kde reálno. Rozdělení těchto sfér a jejich vztahy lze dostatečně zřetelně vidět na Lacanových náčrtech a není třeba, aby kvůli jejich zobrazení De Chirico maloval obrazy.

Další tendencí, která čtenáře kolektivní monografie zarazí, je častý nedostatek invence při vybírání příkladů z umělecké praxe. Kromě výše zmíněného se zde setkáme s interpretacemi tak notoricky známých děl, jako je *Záhada Isidora Ducasse* Mana Raye či *4'33* Johna Cage — báseň *Jedné kolemjdoucí* Charlese Baudelaira se objeví dokonce dvakrát. Kniha má rovněž značné množství redakčních nedostatků: vedle nejednotností a formálních i typografických chyb v úpravě jednotlivých studií je to například vytištění Baudelairova sonetu v jednom bloku, bez rozdělení slok (s. 22–23, 54–55).

Posledním „omylem", na který bych ráda upozornila, je chybný překlad závěrečné věty eseje Michaela Frieda „Art and Objecthood". Krůček se neřídil již existujícím překladem[8] a výraz „presentness is grace" do češtiny převedl jako „zpřítomnění je půvab". Přestože anglické slovo „grace" má v češtině i tento význam, z kontextu Friedova eseje je zcela zřejmé, že je zde použito ve významu „milost" či „milosrdenství": adekvátní překlad tedy zní „přítomnost je milost". Na tuto nesrovnalost neupozorňuji z hnidopišství. Fakt, že pro Krůčka není podstatný rozdíl mezi „přítomností" a „zpřítomněním", ilustruje obecnou laxnost k přesným významům slov, kterou se vyznačují některé studie a zejména úvod celé publikace. Například se zde dočteme, že mizení „není nic, na jehož pozadí vyvstává něco" (s. 9), přičemž není snadné představit si, jak by „mizení", jež předpokládá „něco", co může zmizet, mohlo naopak splývat s „ničím", a tudíž je vymezení se vůči tomuto předpokladu poněkud zarážející. Podobně nám autorky předkládají dvojice termínů, zřejmě považovaných za synonymní, „mizení" a „nejevení" jako protiklad k dvojici „objevení" a „zjevení" (s. 10). „Mizení" se však nemá k „nejevení" jako „objevení" k „zjevení"; protikladem k „nejevení" je „jevení" a protikladem „zjevení" zase „zmizení". Taková nedůsledná práce s jazy-

8) Friedův esej přeložil Ruben Pellar. Viz Michael Fried, Umění a objektovost. In: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU 1998, s. 42–71.

kem vrhá na současné české myšlení o médiích inspirované německým Medienwissenschaft stín podezření.

Publikace *Mizení* představuje poměrně nesourodý soubor příspěvků, které zastřešuje abstraktní a mnohoznačný pojem *mizení*. Přestože se, jak je zjevné, toto téma zrodilo z českoněmeckého dialogu, který byl veden na podloží německé Medienwissenschaft, přilákalo i řadu autorů s odlišným filozofickým či uměnovědným zázemím. Vedle tradice tuzemské a německé se zde setkáváme i s tradicí anglosaskou a francouzskou, můžeme ovšem jedním dechem dodat, že současné německé myšlení o médiích se často inspiruje právě francouzským poststrukturalismem a fenomenologií. Skutečnost, že spolu prezentované příspěvky ve většině případů souvisí jen volně, však není publikaci na škodu. Naopak, i texty, které samy o sobě nepřinášejí nijak zvlášť zajímavou teoretickou tezi ani originální interpretaci konkrétního uměleckého díla, se mohou ve srovnání s ostatními vyjevit jako podnětné. Jednotlivé studie na sebe explicitně neodkazují ani spolu jiným způsobem nekomunikují, pokud k nim však čtenář přistoupí s nutnou dávkou kritické reflexe, může takový dialog vytvořit a nahlédnout tak zásadní témata spojená s teorií vizuálních médií z různých perspektiv.

Julie Koblížková Wittlichová

Pohled jako kolektivní praxe
Způsoby vidění pro 21. století

Nicholas Mirzoeff, *Jak vidět svět*. Praha: ArtMap 2018.

Kniha vizuálního teoretika a aktivisty Nicholase Mirzoeffa *Jak vidět svět* (*How to See the World*), jež vyšla v roce 2014 v nakladatelství Pelican Books,[1] rozvíjí mnohá na první pohled velmi různorodá témata současné společnosti. Způsob, jakým je propojuje a jakým na jejich spojnicích redefinuje význam vizuální kultury i celého oboru vizuálních studií, z ní činí záměrné pokračování ikonické knihy Johna Bergera *Způsoby vidění* (1972). Právě z dialogu s touto slavnou publikací kniha čerpá, a přestože má řadu dalších kvalit, témat i cílů, staví slovy autora především na otázce: Co bylo možné do Bergerovy publikace dodat vzhledem k radikálním změnám, jimiž svět prošel? V mnoha ohledech lze přitom tuto otázku zaměnit za: Co se změnilo v důsledku nástupu digitálních médií a globalizace? Hlavním motivem knihy se tak stává zachycení této proměny a její přiblížení širšímu okruhu — teď už i českých — čtenářů, jimž chce pomoci „vidět dnešní svět".

I proto se celá kniha otevírá takzvanou *Modrou skleněnkou*, známou fotografií planety Země z vesmíru pořízenou v roce 1972 (tedy v témže roce, kdy poprvé vyšly i *Způsoby vidění*) posádkou Apolla 17, která doslova zachycuje někdejší svět, ale zároveň mnohé vypovídá i o samotném způsobu pořizování, šíření, vnímání a chápání analogových obrazů. Její jedinečnost, ucelenost a poznatelnost Mirzoeff staví do kontrastu s jejím následovníkem — v postprodukci digitálně složeným obrazem, jejž NASA vytvořila v roce 2012 sloučením řady satelitem zhotovených snímků. Nová verze modré skleněnky je podle Mirzoeffa oproti té první dokonalejší, zároveň je však v něčem „lživá", protože volby (ať už lidské, nebo ty vykonané umělou inteligencí), jež vedly k výslednému obrazu, jsou četné, a přitom v podstatě neviditelné. Celkový obraz se totiž skládá z tisíců snímků (pořízených na různých místech) a výpočetních operací, které umožňují jednoduše zakrýt i určitý stupeň manipulace. (Kniha například uvádí, že obraz je naaranžován tak, aby ukazoval víc USA než Afriku). Srovnání těchto dvou „obrazů" Země výmluvně ukazuje, nakolik se změnil a zkomplikoval svět médií a obrazů. Navíc je to změna, kterou se podle Mirzoeffa i řady dalších současných autorů musíme snažit chápat a aktivně se k ní vztahovat, protože neovlivňuje pouze (vizuální) kulturu, ale především má dalekosáhlé společenské, politické i ekologické důsledky.

Současný „mladý, městský, propojený, žhnoucí [svět]" (s. 7) je přitom pro naše vnímání i chápání stále méně přehledný. Jestliže mu chceme porozumět, musíme radikálně rozvolnit hranice dosavadních představ, pojmů i oborů a soustředit se právě na změnu samotnou, respektive na výměnu, která se mezi těmito sférami odehrává. To pochopitelně znamená, že v digitálním globálním

1) Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*. London: Pelican Books 2014.

světě je třeba přemýšlet jinak a nově nejen nad dnešním posláním studií vizuální kultury, ale i nad tím, co dnes „obraz" vůbec znamená. Pokud se vizuální studia zformovala jako obor, který skrze termín „vizuální kultura" v určitém smyslu zrušil rozdíl v důležitosti umělecké a populární či reklamní produkce, Mirzoeff zdůrazňuje, že v dnešním výjimečně úzce propojeném světě si už nemůžeme dovolit oddělovat obraz nejen od kulturních, ale i od ekonomických, politických, ideologických a dalších planetárních pochodů. V knize zmiňovanou Bergerovu definici obrazu jako „pohled[u], který byl znovu stvořen či reprodukován" (s. 23) je tak vhodné přehodnotit právě proto, že lidský pozorovatel se z ní dnes často zcela vytrácí. V globálních digitálních sítích řídících výměnu dat, těl, zboží i přírodních zdrojů je obraz neustále vypočítáván „nezávisle na jakémkoli předchozím lidském pohledu" (tamtéž). Právě proto, že obrazy už často nejsou vůbec vytvářeny pro nás, ale mnohem spíše pro sebe navzájem,[2] se však podle Mirzoeffa musíme učit na ně dívat a jejich prostřednictvím se snad přiblížit i porozumění nepřehledných procesů, v nichž jsou zapojeny a jichž jsme rovněž součástí.

Vizuální kultura tak pro Mirzoeffa dávno není pouze objektem zkoumání či důkazním materiálem pro společenskou kritiku — globální digitální sítě nevytváříme jako něco ovladatelného a odděleného, ale jsme jimi sami utvářeni. (Digitální) média nemůžeme hodnotit „zvenku", neboť jsou integrální součástí našeho myšlení a neustále přetvářejí lidské vnímání i komunikaci. Užívání dotykových displejů nebo hraní videoher tak podle Mirzoeffa způsobují, že člověk „vidí věci jinak" (s. 80), a to nejen ve smyslu nového pohledu na některá témata, ale přímo percepční a kognitivní proměny. Technologie nás vnitřně mění a přetvářejí i naše schopnosti, ať už se jedná o rychlost a kvantitu vnímání, nebo o způsob, jakým spolu interagujeme. Většina těchto poznatků pochopitelně není nová a shoduje se například i s některými postoji současné německé filozofie médií.[3] Na úrovni jednotlivých témat by tak vždy bylo možné knihu doplňovat, její celkové pojetí a záměr však tuto „mělkost" a přelétavost plně ospravedlňují. Důležitost jednotlivých motivů v tomto případě totiž leží právě v jejich kvantitě a vzájemných souvislostech. Jestliže tedy autor opakovaně mluví o propojeném světě, je třeba si uvědomit, že tato propojenost pro něj dalece přesahuje pouhou existenci globálního obchodu nebo webu 2.0, ale že se jedná o nezvratné provázání nás všech napříč velmi fyzickou planetou, na níž každá akce vyvolává nějakou reakci.

Jedním ze zásadních momentů, které nám tuto propojenost ukázaly, byla celosvětová ekonomická krize, jež nastala v roce 2008. Finanční propad, který by dříve zůstal na lokální úrovni, zde podle Mirzoeffa odkryl křehkou povahu domněle neotřesitelné globální ekonomiky (a podle mnohých i celého neoliberálního tržního systému).[4] Podobně jako se ostrý dokonalý obraz „nové" modré skleněnky skládá z tisíců střípků, ukazuje kniha současný svět jako jednu obrovskou pavučinu, která je však utkána z velmi citlivých vláken, jejichž porušení nutně otřásá celkem. Tento princip se projevuje především v otázkách exploatace lidských i přírodních zdrojů, ať už se jedná o nerovnost ras, genderu, životní úrovně, nebo o ne-

2) Řada vytvářených vizuálních informací je dnes určena ke čtení pouze strojům. Obrazy, které v takové komunikaci vznikají, se často nazývají „operativními" (operational images). Termín původně pochází od Haruna Farockého, ale rozvíjí ho i mnozí další umělci a/nebo teoretici, např. Trevor Paglen nebo v českém prostředí Lukáš Likavčan.

3) K současné německé teorii a filozofii médií viz např. Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016.

4) Zlomový význam finanční krize pro celkovou víru ve funkčnost současného společenského systému uvádí celá řada autorů. Např. Chris Harman dokonce tvrdí, že rokem 2008 dosavadní ekonomický a politický model zemřel a je dnes setrvačně udržován jen v jakési „nemrtvé" podobě. Viz Chris Harman, *Zombie Capitalism: Global Crisis and the Relevance of Marx*. Chicago: Haymarket 2010.

šetrné chování k životnímu prostředí — pokud odněkud čerpáme, znamená to, že někde ubývá, byť se tak děje někde na opačné straně světa. Dnes stále viditelnější důsledky antropocénu, tedy epochy definované nebývalým vlivem lidského druhu na planetu, a s ním spojená narůstající hrozba klimatické krize a možného ekologického kolapsu dodávají této potřebě vnímat vzájemné vazby na zásadní relevanci, a to i přesto — nebo právě proto —, že se celek stal nečitelným a pro jedince do jisté míry zcela nemyslitelným.

I proto je *Jak vidět svět* nejen o viditelném, ale stejně tak, nebo možná i více, právě o tom, co vidět přímo není. Problematika ne-viditelnosti, jednostrannosti pohledu nebo záměrného přehlížení nám tak napříč celou knihou pomáhá rozkrýt, co (ne)utváří naše představy o světě — od stále přežívajících důsledků západní koloniální historie přes rasovou, genderovou či sexuální diskriminaci až po vykořisťování dělníků, vymírání zvířat či ekologické dopady mikročipů v naší osobní elektronice. Mirzoeff na mnoha úrovních ukazuje, do jaké míry vyčleňujeme z našeho pohledu na svět lidi, živočichy, místa i skutečnosti, které jsme naučeni systematicky ignorovat[5] nebo které nevidíme čistě z nevědomosti, přestože zásadně podmiňují podobu a úroveň našeho každodenního života. Pokud se tedy kniha ptá „jak vidět [dnešní] svět", jednou z jejích hlavních odpovědí je bez pochyby: V souvislostech, které ho čím dál více utvářejí a jež je přitom čím dál těžší spatřit přímo.

Navzdory této nepřehlednosti Mirzoeff jasně ukazuje, že „neviditelná" jsou pro nás často i velmi fyzická místa. Dělicí čára mezi viditelným a neviditelným vede nejen mezi tzv. prvním a třetím světem, ale je uskutečňována i na lokálnější úrovni — v současných světových metropolích, které kniha ukazuje jako hmatatelný terén spojující vlivy globalizace a digitalizace a které odrážejí markantní rozdíly v možnostech a životních podmínkách různých vrstev obyvatel. Učit se vidět svět ve 21. století proto znamená hlavně zprůhlednit zdi automatismů vystavěné na řadě dělicích čar, jež společností stále procházejí, ačkoli mnohé viditelné hranice zdánlivě zmizely. Kniha nás nabádá, abychom dokázali dekolonizovat náš vlastní pohled, brát v potaz jeho postavení a kontext a učinit ho celkově citlivějším, protože jedině tak budeme schopni spatřit, „jak omezená je ve skutečnosti svoboda globální většiny v globálním městě" (s. 193).

V duchu této snahy autor soustavně dekonstruuje celou západocentrickou perspektivu, z níž se na většinu problémů díváme. Činí tak především skrze příklady z různých časů a míst a za pomoci umělců a umělkyň či autorek a autorů, kteří se národností, rasou, genderem či sexualitou vymykají dominantnímu západnímu vypravěči. Právě skrze planetární perspektivu však kniha ukazuje, do jaké míry je naše pojetí „většiny" a „menšiny" zavádějící. V řadě nových globálních trendů, jež Mirzoeff sleduje, totiž není západní společnost ve skutečnosti nijak vůdčí — dávno jí nepatří největší města, netýká se jí celkové mládnutí populace a v neposlední řadě představuje minoritu i co do počtu obyvatel.[6] Samozřejmost, s jakou se o trendech „nezápadního" světa píše, tak čtenářům nenásilně vyjevuje, nakolik se na něj naše myšlení často vůbec nesoustředí nebo ho přímo cíleně vyřazuje. Manipulace s poměrem viditelnosti USA na digitální modré skleněnce jako by tuto skutečnost jen potvrzovala. Jedním z nejdůraznějších sdělení knihy je proto fakt, že pokud

5) Na vině jsou přitom podle Mirzoeffa často nejen nedostatky v oficiální historii, ale i určitá nutná nevšímavost, skrze niž chráníme sami sebe před přílišnými emocionálními investicemi. Kořeny této reakce lze pochopitelně hledat už v období rané modernity a jsou popsány například autory frankfurtské školy — již jejich předchůdce Georg Simmel tento přístup pojmenoval jako „blasé attitude". Viz: Georg Simmel, The Metropolis and Mental Life. In: Kurt Wolff (ed.), *The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press 1950, s. 409–424.

6) Celá kniha nabízí řadu pečlivě vybraných statistických údajů a dat, jejichž souhrn je v mnoha ohledech výmluvný.

chceme vidět svět a změny, jimiž prochází, musíme se skutečně dívat na *celý* svět, což zároveň znamená dívat se na něj různýma očima, a to včetně těch „cizích".

Právo na vlastní pohled a na jeho (politickou) reprezentaci není totiž ani dnes pro mnoho skupin zdaleka samozřejmostí. Mirzoeff chápe nové technologie jako zásadní nástroj společenské proměny ve 21. století, jenž poskytuje možnost dívat se a být viděn i těm, kteří tuto příležitost v rámci tradičních struktur neměli nebo stále nemají. Dostupnost internetu a sociálních médií představuje také zásadní změnu v přístupu k tvorbě obrazů. Podle autora tak demokratizuje celou vizuální kulturu, kterou již nemusíme jen zpovzdálí kritizovat, ale můžeme se do ní aktivně zapojit a přetvářet ji — už nejsme pouze konzumenty, ale zároveň i producenty (tato fúze je často označována termínem „prosumer").[7] „Vizuální konverzace" (s. 71) probíhající na sociálních sítích by tak měla dokázat vytvářet nové komunity schopné lépe se organizovat a úspěšněji tak čelit různým formám útlaku.

Předzvěst této nové spodní síly lidské společnosti spatřuje Mirzoeff například v zapatistickém hnutí, hnutí Occupy, argentinských protestech roku 2001 nebo v povstáních arabského jara. Tyto vlny občanské neposlušnosti, které aktivně využily možností současných digitálních médií k organizaci nebo propagaci svých protestů, kniha uvádí jako možné první vlaštovky úspěšných opozičních politických projektů vůči globálním a pouze na zisk orientovaným sítím. Díky novým způsobům komunikace a podchycení potenciálu, který v sobě nové technologie nesou, se jim podařilo oslovit ohromné množství lidí a dosáhnout (byť dočasně) svých politických cílů. S odstupem můžeme ovšem konstatovat, že těmto hnutím se povětšinou nepodařilo zajistit dlouhodobější trvání jejich požadavků — často se dokonce stala jen přemostěním k nástupu nových autoritářských režimů. Sám Mirzoeff tuto skutečnost v přidaném rozhovoru přiznává, věří však, že se vzrůstající kvantitou podobných projektů se jim může skutečně podařit svět změnit k lepšímu.

Méně optimistický pohled na toto téma přinesla velmi vlivná kniha *Inventing the Future* (2015), v níž Nick Srnicek a Alex Williams zmiňují právě Occupy Wall Street nebo protesty v Argentině jako příklady takzvaných horizontalistických hnutí, která se i přes celosvětovou mediální popularitu soustředila na příliš krátkodobé a lokální zájmy. Hlavní zbraní těchto hnutí je podle autorů přímá akce uskutečňovaná za účelem okamžitého dosažení svých cílů, aniž by ovšem kdy byla schopná „pojmenovat složitý problém útoku na globálně rozptýlenou abstrakci"[8] současného světa. Ve srovnání se Srnickem a Williamsem tak Mirzoeff možná až příliš věří v tyto jednotlivé projevy nevole řízené a mediované skrze digitální sítě.

Navíc se v průběhu posledních let stále více ukazuje, že na problémy přicházející s antropocénem je nutné reagovat systematičtěji a rychleji a že na pozvolné budování a otevírání uzavřených komunit nám „pomalu" dochází čas. Dalším negativním jevem, který získal konkrétnější kontury až v letech po vydání knihy, je také samotný demokratizační aspekt nových technologií. Mirzoeff má zajisté pravdu, že současná komunikační média v sobě nesou prostředky, které mohou sloužit opozičním hnutím, bohužel se v posledních letech skrze Brexit, zvolení Donalda Trumpa nebo nárůst autoritářských nacionalistických tendencí v Evropě ukázalo, že se boj o moc nad digitálním prostorem otáčí stále více ve prospěch komerčních zájmů vlastníků médií a analytických společností. Z mnohých můžeme zmínit například aktivity poradenské společnosti *Cambridge Analytica*, která na základě kvantitativního

7) George Ritzer – Nathan Jurgenson, Production, Consumption, Prosumption: The Nature of Capitalism in the Age of the Digital „Prosumer". *Journal of Consumer Culture* 10, 2010, č. 1 (9. 3.), s. 13–36.

8) Nick Srnicek – Alex Williams, *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. London: Verso 2016, s. 36.

sběru a vyhodnocování dat zásadně ovlivnila výsledky amerických i britských voleb. Ukazuje se tak, že náš pohyb na internetu není natolik svobodný a bezpečný, jak se mohlo zdát. Zároveň i samotný interface sítí, jako je Facebook nebo Instagram, je designován takovým způsobem, že upřednostňuje pouze některé skupiny a apriorně tak znemožňuje propojení širšího spektra občanských iniciativ. Nemluvě o tom, že je rovněž výrazně utvářen západním pohledem a jazykem (jak si toho už u samotného počítačového interface a raného internetu všímá například Sean Cubitt).[9)]

Skrze upřednostňování placeného obsahu se také ukazuje, že i sociální média operují především na základě pravidel komerčního marketingu a přes veškerý svůj potenciál se často stávají prostředkem k ještě méně rozklíčovatelnému, ale o to efektivnějšímu dosažení politického a ekonomického zisku. Spolu s rozmlžením hranic mezi tvůrcem obsahu a jeho příjemcem se totiž značně zkomplikovaly i kategorie obsahu samotného a toho, jak si na jeho základě utváříme vlastní názor — fake news, personalizovaná reklama a filtrovaný obsah představují mocné nástroje informační manipulace, na které řada uživatelů sociálních médií není připravena. Navíc umožňují výrazně umlčet neplacený obsah a nechat tak řadu názorů nekonečně zaznívat pouze v uzavřené komnatě ozvěn (echo chamber) či v názorově homogenní filtrové bublině (filter bubble), v níž nemají šanci šířit se ke komukoli, kdo je již předem nevyznává. Mirzoeff mnohé z těchto rizik zmiňuje, vývoj posledních let však dává bohužel za pravdu spíše skepticismu Srnicka a Williamse, že lokální přímá akce (ať už fyzická, nebo virtuální) skutečně nedokáže čelit globálním sítím moci a peněz.

I přesto, že Srnicek a Williams nesdílejí přesvědčení o schopnostech komunit přerůst v reálnou transformaci společnosti, má Mirzoeffův přístup s akceleracionistickým projektem i dost společného. Kromě pozitivního vztahu k novým technologiím jde především o důraz na Jamesonovo „kognitivní mapování", tedy potřebu učinit „24 hodin denně 7 dnů v týdnu neustále se aktualizující svět" (s. 136) více čitelným, a alespoň trochu tak zviditelnit i natolik komplikované a rozsáhlé celky, jako je například antropocén. Právě obrazy (v nejširším smyslu) jsou přitom schopné předávat informace a mohou nám pomoci vidět „napříč časem a prostorem" (s. 253) a sdílet navzájem zkušenosti. Samotné vidění se tak stává sdílenou „kolektivní teorií", v jejímž rámci se všichni učíme, ovlivňujeme a přetváříme.

Obraz navíc podle Mirzoeffa leží i v samotném jádru imaginace, a je tedy zcela zásadní pomocí, pokud se snažíme představit si rychle proměnlivý, rozsáhlý a v mnoha ohledech nespatřitelný svět i jeho možnou budoucnost. Schopnost vidět je totiž prvním krokem k tomu něco měnit. Výzva propojeného světa epochy antropocénu pro vizuální studia znamená nutnost opustit popisování odděleného obrazu a vstoupit do složité vertikální megastruktury,[10)] jež vzniká na průsečíku vrstev přírody, společnosti a technologií a kterou Benjamin Bratton označuje jako „Stack".[11)] Ve stejnojmenné knize se, podobně jako mnozí další současní autoři, snaží vytvářet navigaci skrze tuto síť vztahů, v níž „současné Cloudové platformy přebírají, pokud i nenahrazují, tradiční vnitřní funkce států a ukazují, v dobrém i ve zlém, nové prostorové a časové modely politiky a veřejnosti".[12)] Brattonova obsáhlá publikace je záměrům *Jak vidět svět* v mnoha ohledech vzdálená, právě

9) Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*. London: SAGE 1998, s. 2–5.
10) Viz Benjamin Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge: MIT Press 2016.
11) Přibližný český překlad je „stoh".
12 Benjamin Bratton, The Black Stack. *e-flux*, 2014, č. 53. Dostupné online: <https://www.e-flux.com/journal/53/59883/the-black-stack/>, [cit. 19. 8. 2019].

jejich společná potřeba popsat současné planetární procesy však ukazuje, nakolik je tento popis možné (a snad i žádoucí) uskutečňovat na mnoha různých rovinách.

Tváří v tvář klimatické krizi se důraz, který Mirzoeff klade na nutnost změny a na aktivní přístup k vidění, jeví stále cennější. Ačkoli lze s knihou v některých ohledech vést polemiku, představuje přítomný překlad (Andrea Průchová Hrůzová a Jan J. Škrob) vysoce vítanou příležitost, jak čtivým způsobem, zcela respektujícím stylistické kvality původního textu, seznámit širší českou veřejnost s extrémně komplikovanými tématy, jež rezonují i současnou filozofií, estetikou či teorií umění. Ve své snaze splétat jednotlivé tematické nitky se kniha samotná stává jakousi kognitivní mapou současnosti, jež svému čtenáři umožňuje vstoupit do (vizuálního) myšlení dneška. V neposlední řadě je třeba ocenit, do jaké míry Mirzoeff maže hranici mezi teorií a praxí, a to jak ve svých vlastních aktivitách,[13)] tak v postoji vůči vizuální kultuře a vizuálním studiím. Ohleduplnost, skromnost, otevřenost a citlivost, s jakou k tématům přistupuje, v tomto smyslu přesahuje knihu jako jednorázový projekt a ukazuje teoretickou práci jako celoživotní praxi etické existence ve světě, v němž vidění „nespočívá v tom, jak se díváme očima, ale v tom, co z viděného [i jako teoretici] vytvoříme".[14)]

Noemi Purkrábková – Jiří Sirůček

13 Mirzoeff se sám podílel nebo podílí na známých aktivistických projektech včetně hnutí Occupy nebo hnutí Black Lives Matter.

14) Nicholas Mirzoeff, *Jak vidět svět*, s. 75.

Mezioborové objevování zpravodajského filmu

Ciara Chambers – Mats Jönsson – Roel Vande Winkel (eds.), *Researching Newsreels: Local, National and Transnational Case Studies*. Cham: Palgrave Macmillan 2018.

Knihu *Researching Newsreels* sestavili Ciara Chambersová, Roel Vande Winkel a Mats Jönsson, který byl v uplynulých letech zároveň iniciátorem komparativního výzkumu skandinávských zpravodajských filmů a poté i širší mezinárodní a mezioborové diskuze ve sdružení nazvaném The Newsreel Network. Činnost této sítě badatelů byla zahájena v říjnu 2012 setkáním na Lundské univerzitě ve Švédsku, pokračovala konferencemi v Dánském filmovém institutu a v roce 2018 dospěla k vydání anglicky psané kolektivní publikace. Svazek *Researching Newsreels* otevírá pole zpravodajského filmu v obou jeho základních charakteristikách — jako součásti kinematografického představení s dobově specifickými formami a funkcemi a zároveň jako zdroje audiovizuálního materiálu, který byl od počátku předurčen k „recyklaci" a přemísťování mezi různými kontexty i diváckými skupinami.

Zpravodajské filmy představují ve filmové praxi uzavřenou kapitolu — jak se v knize dozvídáme z případových studií, zanikaly v jednotlivých zemích postupně od šedesátých do devadesátých let a v současných kinech nemají relevantního nástupce. Coby obrazová kronika nebo ilustrace doby však rozhodně nejsou neživým a zapomenutým fenoménem. O to více citelný je nedostatek zavedených metod a termínů nebo systematického zpřístupnění filmů a souvisejících metadat. Tento nedostatek autoři odhalují a dílem překonávají z perspektiv svých dlouhodobých odborných zájmů v oblasti filmové historie, dějin médií, politologie atd.

Základní otázky a východiska nastoluje už předmluva britského teoretika médií Johna Cornera. Jedním z těchto východisek, o které se explicitně nebo implicitně opírá většina následujících kapitol, je zdánlivá nekonkurenceschopnost zpravodajského filmu. Nejenže v dějinách kinematografie zůstával ve stínu atraktivnějších fikčních filmů, od počátku byl také s ohledem na časovou náročnost výroby méně pohotový než jiná zpravodajská média. Jeho podstatu a význam je proto nutné hledat jinde než v šíření zpráv a novinek. Tyto filmy nám dnes podle Cornera mohou přiblížit určující momenty, kdy se formovaly nové podoby zprostředkovaného vidění reality (s. V). Můžeme v nich sledovat rysy kinematografie atrakcí, vazby na společenské a politické rámce, dobově podmíněné formální variace. Je tedy třeba brát v potaz různé faktory, abychom se dobrali toho, jakou informaci nesly v době svého uvedení v kinech a jakou přinášejí dnes.

Z patnácti kapitol (případových studií, jak avizuje podtitul knihy) jsou první tři spíše rozšířeným představením a vymezením problematiky. První stať, jejímiž autory jsou editoři, přináší stručný historický náčrt s odkazy na jednotlivé části knihy a další literaturu. Druhá kapitola Briana Winstona se průřezově zabývá historickými podobami distribuce zpráv a místem, které v těchto dějinách zaujímá film. Luke McKernan

se ve třetí kapitole zaměřuje na publikum jakožto málo probádaný, ale klíčový článek vývoje zpravodajského filmu. Upozorňuje na rozdíl mezi skutečným divákem a konstruktem masy, ke které se v kinech obracela zpravodajská rétorika.

Studie Rolfa Werenskjolda je již blíže analýze produkčního a distribučního systému konkrétního periodika. Zprostředkovává proces rekonstrukce editorských postupů norského žurnálu Verden Rundt (Kolem světa) z let 1930–1941, složeného z převzatých a domácích šotů. I když šlo o poměrně specifický formát (promítaný ve speciálním kině v Oslu), úskalí rekonstrukce budou povědomá většině těch, kdo se zabývají předválečnými (například československými) zpravodajskými filmy — šoty se nedochovaly v původním uspořádání, zcela kompletní údaje neposkytují ani cenzurní listiny či dobový tisk.

Kay Hoffmann v následující kapitole obrací naši pozornost k problematice reprezentace historických faktů — porovnává obrazy suezské krize v roce 1956 ve východoněmeckých a západoněmeckých filmových týdenících. Podobně Ljubomir Požarliev a Danae Gallo Gonzálezová analyzují sémiotické systémy týdeníků ve fašistickém Španělsku a komunistickém Bulharsku, konkrétně na příkladu reprezentace zavraždění Martina Luthera Kinga v roce 1968. Obě tyto studie se soustřeďují na rozbor práce s převzatým obrazovým materiálem, jemuž byly při začleňování do různých periodik ex post přidělovány rozličné významy.

Kapitola Johna MacKaye se pak vrací zpět v čase až k dílu Dzigy Vertova a bolševickému týdeníku Kino-Nědělja, jehož redaktorem byl v letech 1918–1919. Účelové kompilace zpravodajského materiálu, jak v původní týdeníkové formě, tak v pozdějších střihových dokumentech, jsou vydatným námětem ke studiu. I když se Vertovovo dílo na první pohled může jevit jako hodně výlučný a již probádaný případ, zdůrazněním jeho vazeb na zpravodajský film MacKay odkrývá nejen některé historické a politické okolnosti, ale i obecnější principy práce se zpravodajskými záběry jako vizuálním archivem.

Následují dvě kapitoly věnované období druhé světové války, které rozebírají odlišnou situaci filmového zpravodajství v okupovaném Dánsku (studie Larse-Martina Sørensena)[1] a neutrálním Švédsku — zde autoři Åsa Bergströmová a Mats Jönsson zkoumají vedle samotného obsahu strategie cenzury a distribuce a explicitně poukazují na význam širšího kontextu při studiu zpravodajských filmů. Navazuje studie Idara Floa, založená na zkoumání 1 400 šotů týdeníku Norsk Filmrevy z let 1945–1949. Opírá se o tzv. teorii rámování,[2] tedy předpoklad určitých interpretačních schémat, která formují obraz poválečného vývoje země, včetně retrospektivních obrazů války. Flo ukazuje, do jaké míry mohly tato schémata nastavovat samotné týdeníky, potažmo další soudobá média.

Ani reklama nebyla jen marginální nebo nahodilou součástí filmového zpravodajství. Přes výskyt reklamních šotů a product placementu v západoněmeckých týdenících se studie Sigrun Lehnertové dostává až k síti obchodních vztahů a k univerzálnější problematice sebereflexivity a sebepropagace zpravodajského filmu. Zde se nabízí námět ke srovnání se státem řízenou produkcí, jak ji známe například z poválečného Československa. Jak se od uvedených příkladů ze západního Německa lišilo budování identity či image celostátního nebo regionálního a zájmového zpravodajství v prostředí plánované ekonomiky?

Kapitola Roela Vande Winkela a Daniela Biltereysta se zaměřuje na belgický zpravodajský film v letech 1908–1994, přičemž zdůrazňuje problémy malého trhu zasaženého zájmy nadnárodních

1) Zde je namístě připomenout pro srovnání situaci v českém prostředí. Srov. Karel Margry, Filmové týdeníky v okupovaném Československu. Karel Pečený a jeho společnost Aktualita. *Iluminace* 21, 2009, č. 2, s. 83–134.

2) Viz např. Robert M. Entman, *Projections of Power: Framing News, Public Opinion, and U. S. Foreign Policy*. Chicago: Chicago University Press 2003.

společností. Podobně průřezový charakter mají i poslední tři kapitoly, které přinášejí zároveň pohled na dnešní recirkulaci archivních filmů a její významy. Scott L. Althaus a Kylee Britzmanová se takto věnují rozsáhlému poli amerických periodik a metadat, kterými jsou v současnosti popsána, a Ciara Chambersová distribuci britských a irských zpravodajských filmů v Irsku jakožto dokumentaci budování národní identity od desátých let po druhou světovou válku. Nakonec Linda Kayeová pojednává o „dynamickém symbiotickém ekosystému" (kap. XV, s. 287) prezervace, výzkumu a exploatace, který se od šedesátých let utvářel kolem britských zpravodajských filmů, v komparaci s pokročilou, ale zatím ne tak organickou internetovou platformou British Universities Film & Video Council.[3)]

Tato závěrečná kapitola a v různé míře i kapitoly předchozí si zachovávají jistý odstup od globálního zpřístupňování archivních materiálů v digitálním světě. Zkušenosti badatelů naznačují, že množství digitalizovaného materiálu odborný zájem samo o sobě zásadně neovlivňuje a širšímu novodobému publiku zase archivní zpravodajský film bez zprostředkování potřebného kontextu nepřinese kompletní, smysluplné sdělení. Problém uchování a využití sbírek je proto třeba řešit komplexně, s vědomím sítě vztahů, ve které se zpravodajský film nacházel a nachází. Tyto vztahy mezi filmaři, archivními institucemi, badateli, médii, diváky a dalšími subjekty jsou pak samy námětem k výzkumu.

Byť se nejedná o učebnici, může kniha *Researching Newsreels* do jisté míry plnit funkci úvodu do těchto heterogenních „newsreel studies" (srov. kap. I, s. 11). Odtud se možná odvíjí rozhodnutí vydat patnáct různorodých příspěvků souborně v e-knize i klasické knize, přestože aktuální zprávy a výzvy k výzkumu (viz kapitolu Althause a Britzmanové) nebo množství odkazů na internetové zdroje by se lépe uplatnily v online prostředí.

Z geografického hlediska ve skladbě knihy převládá pohled na někdejší západní svět, nápadné je zastoupení skandinávských zemí. Tato nerovnováha je patrně dána tím, že bází pro vznik knihy byla The Newsreel Network, jež se zrodila ve švédském a dánském akademickém prostředí. Nutno podotknout, že výběr studií je přesto reprezentativní a metodologicky podnětný. Stejně jako pluralita metodologických přístupů je přínosná i stylová rozrůzněnost textu. Autoři, mezi nimiž najdeme renomované odborníky i badatele z řad doktorandů, zvolili různá hlediska a různé formy výstupu, od eseje (Brian Winston) až po exaktní kvantitativní rozbor (Scott L. Althaus a Kylee Britzmanová), v souladu se škálou otevřených témat.

Jednotlivé texty bez výjimky na jasně definované otázky odpovídají přesně a srozumitelně, matoucí může být naopak způsob jejich uspořádání. V řazení kapitol lze přibližně vysledovat postup od obecnější historie médií přes rozbory konkrétního materiálu po problematiku archivace a remediace, nicméně vzhledem k počtu textů a jejich tematickému rozpětí by čitelnější klíč k jejich pořadí či přísnější struktura čtenáři jistě usnadnily orientaci v dílčích problémech.

Nebohatý a nepříliš kvalitní obrazový doprovod je vyvážen četnými odkazy na volně přístupné digitální přepisy audiovizuálního materiálu, i když ty, jak už bylo naznačeno výše, působí v tištěné knize poněkud těžkopádně. Rozhodně však stojí za dohledání nejen jako ilustrace v podobě jednotlivých videí, ale zvláště jako vzorek aktuálních digitálních repozitářů nonfikčních filmů.

Postrádat lze hlubší zamyšlení nad terminologií a jemnější komparaci formátů zpravodajského filmu, jen naznačen potom zůstává jeho vztah k filmu dokumentárnímu. Při četbě knihy přitom za některými kapitolami tušíme inspiraci právě k úvahám o různých žánrech (nebo jinak pojmenovaných kategoriích) zpravodajských filmů, o původu jejich názvů či různém označování elemen-

3) Viz dostupné online: <http://bufvc.ac.uk/newsonscreen>, [cit. 30. 7. 2019].

tárních součástí (v češtině zpravidla nazývaných šoty). Pochopitelně se nepodařilo vytěžit řadu dalších relevantních témat, což ostatně editoři hned v úvodu reflektují (kap. I, s. 11), *Researching Newsreels* je ale přesto užitečnou příručkou, tematickým a metodologickým rozcestníkem i zdrojem cenných informací o významné součásti filmové kultury řady zemí.

Alena Šlingerová

Nech ten obraz hořet

Found footage a horor filmové matérie

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.
prof. Dr. Bernd Herzogenrath

Podobně jako u mého předchozího projektu i zde se teoretický základ odvíjí od „dvousměrného pohybu" mezi experimentálním filmem a „tělesnými žánry", či přesněji mody excesu. Konkrétněji řečeno, jde o takové filmy, které se zřetelně vztahují k zavedené estetické senzibilitě (např. melodramatické), ale činí tak podivně překrouceným způsobem, jenž generuje nové estetické a zároveň teoretické problémy.[1)] Po melodramatu mohl přijít na řadu horor, další z tělesných žánrů, který je v kruzích experimentálních filmařů ještě častěji využívaný. Snaha exaktněji vymezit vlastní pole působnosti v široké krajině hororových experimentů a současně pootočit perspektivu od těla z masa a kostí k „tělu filmu" vedla k zaměření na experimentální „found footage" tvorbu. Přesněji řečeno, nikoli na found footage jako celek, nýbrž na praxi deformace archivních či „nalezených" záběrů, ať už danou degradací původního filmového materiálu, nebo umělými zásahy (obojí jde často ruku v ruce), která „kráčí na hranici mezi figurací a abstrakcí".[2)] Ve středu zájmu by se pak ocitly takové filmy, jež usouvztažňují hororové prvky a tropy v nalezených obrazech a tvořivě-rozkladnou práci filmového materiálu (analogového i digitálního), například snímky Billa Morrisona, Petera Tscherkasského, Martina Arnolda a mnoha dalších, méně známých režisérů.

Potíž však nastala v konceptuálním rámování: původní model dvousměrného pohybu, který měl být rozvíjen a prohlouben, přestal být sám o sobě aplikovatelný, neboť nepočítal s fundamentální rozštěpeností filmového obrazu mezi figurativnem a materiálnem, pro deformativní found footage praktiky zcela stěžejní. Lze tedy vůbec mluvit o experimentálním modelování hororových prvků a situací, když vlivem dekompozičních procesů mizí schopnost rozpoznávat jejich kontury? A za jakých okolností se může hororový modus transformovat, jestliže se neproměňuje jen tělo ve filmu, nýbrž i tělo filmu?

Podnět k vystoupení z této pasti vzešel paradoxně z filmů, jež není možné označit ani za found footage, ani za horory. Snímky „prvního českého filmaře" Jana Kříženeckého z let 1898 až 1911 byly v roce 2018 digitalizovány,[3)] a to v podobě, která zachovává poškození a nestabilitu danou vlastnostmi filmového materiálu a aparátu od bratří Lumièrů, což má zásadní dopad nejen

1) Jiří Anger, *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla*. Praha: FF UK 2018.

2) Alejandro Bachmann, The Trace of Walk That Has Taken Place – A Conversation with Peter Tscherkassky. *Found Footage Magazine* 4, 2018, č. 4, s. 30.

3) K tématu digitalizace Kříženeckého filmů viz Jeanne Pommeau – Jiří Anger, The Digitization of Jan Křížecký's Films. *Iluminace* 31, 2019, č. 1, s. 104–107.

na mediální status díla, ale místy i na jejich význam. Například ve filmu Slavnost otevření nového Čechova mostu (1908) sledujeme delegaci úřednických velmožů kráčejících po mostě směrem ke statické kameře — jenže zatímco postupují blíž a blíž, obraz sebou začíná třást natolik, že se proměňují v masu černých, stěží diferencovaných Gestaltů. Hrozbu zrušení distance tedy nezpřítomňuje jen zvolená kompozice, ale především příhodně kolísající aparát. Vzniká nechtěný „found footage efekt", dojem, že deformace vznikly dodatečně za účelem estetického účinku, konkrétně za účelem zdůraznění napětí mezi figurativním a materiálním. Tento efekt je o to záhadnější, pokud si uvědomíme, že nestabilita a poškození nejsou důsledkem autorského zásahu, dokonce ani ne stářím materiálu, nýbrž původních dispozic kinematografu bratří Lumièrů, jejž Kříženecký používal.[4] Žádný defekt, který by bylo nutné napravovat či retušovat, spíše vyústění deformativní tendence technického aparátu. Schizofrenní vztah mezi figurativní a materiální vrstvou, na němž deformativní found footage experimenty staví, se najednou jeví jako konstitutivní, vždy-již přítomná vlastnost filmového obrazu, kterou deformativní found footage techniky různými způsoby aktualizují. Další zkoumání found footage se proto bez zohlednění této „praskliny" neobejde.

Found footage efekt

Nesamozřejmý a mnohoznačný pojem found footage bývá obecně chápán jako tvůrčí postup založený na opětovném využití existujících záběrů v odlišném kontextu, jehož účelem je zpravidla objev nových či dosud skrytých významů nebo proměna či přepsání významů zavedených.[5] Found footage je i ve specifickém kontextu experimentálního filmu podrobováno lecjakým definicím,[6] často však bývá zdůrazňován určitý posun, diference či vzdálenost mezi nalezeným a přetvořeným. Tato mezera je zpravidla výsledkem uběhlého historického času a/nebo uměleckého zásahu. Kupříkladu Paul Arthur hovoří o reflexi distance mezi materiálními, technickými a průmyslovými okolnostmi filmování zarytými v minulém obraze a okolnostmi přístupnými filmařům v přítomnosti.[7] Toto vymezení je příznačné minimálně ze dvou důvodů: 1. distance je lokalizována mezi dva jasně odlišené stavy „před" a „po" zásahu, 2. distance je založená na dojmu uplynulého historického času. Abychom se dozvěděli, jak se obě tyto teze slučují s deformativními found footage postupy a hypotézou o rozštěpenosti filmového obrazu, bude nutné je dekonstruovat.

Logika „před a po" předpokládá, že apropriace (neboli přisvojení) dokáže život nalezených záběrů zakonzervovat do dvou momentů: původního „toto-bylo" a přetvořeného „nyní bude". Jakou

4) Viz Laurent Mannoni, Les Appareils cinématographiques Lumière. *1895*, 2017, č. 82, s. 52–88.

5) K obecnému vymezení found footage viz např. William Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives 1993; Steve F. Anderson, *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricities of the Past*. Lebanon: Dartmouth College Press 2011; Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge 2014; Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press 2018.

6) K experimentální found footage tvorbě viz např. Paul Arthur, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005; Peter Tscherkassky (ed.), *Film Unframed: A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Vienna: Austrian Film Museum 2012; Akira Mizuta Lippit, *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*. Berkeley: University of California Press 2012; Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury 2016, s. 145–195; Bernd Herzogenrath (ed.), *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017.

7) Paul Arthur, Bodies, Language, and the Impeachment of Vision. In: Týž, *A Line of Sight: American Avant-garde Film Since 1965*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, s. 140.

úlohu však v tomto procesu může hrát materialita média, respektive bytostné směřování filmové hmoty i techniky k zániku? Hrozivě poškozené, avšak do původní podoby nevratné snímky Jana Kříženeckého názorně dokládají, že figurativní princip filmového obrazu je ontologicky svázán s materiálním světem. Již od svého zrození je filmová kopie vydána napospas přírodním i mechanickým zákonům: nejenže postupně chátrá a ztrácí obrysy, destrukci podléhá i prostým pohybem v promítačce při každé projekci, nehledě na chtěné či nechtěné zásahy lidských i ne-lidských aktérů. Ani digitální film není těchto mechanismů ušetřen, vzhledem k neustálému působení komprese a dekomprese. Ne nadarmo Paolo Cherchi Usai zdůrazňuje, že „film je umění destrukce pohyblivých obrazů".[8] Experimentální found footage tvorba může do této entropičnosti vstoupit tak, že figury zpodobněné v nalezených záběrech uvede do přímého kontaktu s deformativními silami filmového materiálu. Návrat do imaginárního stavu před poškozením by byl potom stěží myslitelný — jizvy, skvrny a puchýře na filmové pokožce by se proměnily v plnohodnotnou součást diegetického světa, v příznaky deteriorace veškeré hmoty, nejen té filmové.[9]

Dojem historické vzdálenosti pak vychází z premisy, že apropriace vdechuje nový život stopám minulosti, které jsou v nalezených záběrech uložené. Pokud vezmeme za slovo Jaimie Baronovou, účinek found footage filmů by tak spočíval v „časovém nesouladu", percepci vzdálenosti mezi „kdysi" a „teď", mezi záznamem kdysi existujícího světa a nostalgickým pocitem jeho nenávratné ztráty.[10] Co když je však archivní dokument samotný rozdělen prasklinou (jako například v Kříženeckého digitalizovaných artefaktech)? Pokud je materiální degradace nalezených záběrů natolik silná, že zasahuje do jejich figurativního vyznění, lze se ptát, jestli je tato deformace původnímu kontextu opravdu tak vzdálená, jak by se mohlo jevit. Skrývá se pod nánosem dějinného smetí skutečně známý a lokalizovatelný okamžik, anebo tento moment obsahoval dimenzi skrytého už na začátku? Archivní efekt v deformativních found footage filmech by potom nebyl řízen ani tak logikou „kdysi/teď", jako spíše prasklinou, která je vepsána již v původně zachyceném historickém momentu (a přežívá i v jeho paměti).

Found footage tedy bude koncipována primárně jako deformativní praxe, která prasklinu umocňuje, zveličuje, dává jí konzistentní tvar a obrysy, než aby ji musela vytvářet uměle nebo spoléhala na historickou vzdálenost. Ve chvíli, kdy found footage efekt může vznikat i nezávisle na apropriaci, jsou autonomní procesy analogového i digitálního materiálu (působení bakterií a plísní, barevná degradace, horizontální a vertikální nestabilita, glitch apod.) minimálně stejně důležitým výrazovým prostředkem jako vyobrazené figury a jejich časoprostorové souřadnice. Proto bude třeba vycházet nejen z found footage praxe, ale i z původních dispozic archivních či nalezených záběrů, ve kterých se prasklina mezi figurativním a materiálním realizuje. Když boxer v Morrisonově filmu Decasia: The State of Decay (2002) tluče namísto boxovacího pytle do amorfního blobu na povrchu filmové kopie, nezakrývá tím nějakou předem danou diegetickou skutečnost, naopak dává výraz neustále probíhajícímu střetu mezi dvěma odlišnými, avšak vzá-

8) Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory, and the Digital Dark Age*. London: BFI 2001, s. 6. K diskursu o „smrti filmu" dále viz např. Mary Ann Doane, The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *Differences* 18, 2007, č. 1, s. 128–152; D. N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Harvard: Harvard University Press 2007; André Gaudreault – Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*. New York: Columbia University Press 2015.

9) Michael Betancourt, *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. New York: Routledge 2016, s. 113–122.

10) J. Baron, c. d., s. 18–19.

jemně komunikujícími sférami. Práce tak bude nejprve zkoumat, jak deformativní found footage praktiky toto napětí zpřítomňují, ale i jakým způsobem jej ukazují jako vždy-již-přítomné, ukotvené v hlubší, široce rozvrstvené materialitě lidských i nelidských, analogových i digitálních entit.

Mezi hororovou ontologií a epistemologií

Co může při konfrontaci s found footage efektem a prasklinou nabídnout právě horor? I když omezíme výzkumné pole na experimentální found footage praxi a problém figurativní a materiální deformace, tak i zde se lze setkat se specifickými estetickými variacemi. Ty mohou být dané žánrem nalezených obrazů — a hororové tropy bývají ve found footage experimentech uplatňované velmi často —, nicméně prasklina naznačuje hlubší souvislost mezi oběma rovinami. V duchu současných trendů ve spekulativní filozofii může být horor chápán coby specifická platforma, která dovoluje ukotvit ontologické a epistemologické otázky spjaté se zastřenou dimenzí pohyblivých obrazů a entropickým směřováním filmové hmoty ve sféře estetična. Experimentální found footage praxe, respektive její deformativní varianta, potom může být vnímána jako zvětšenina, která společná dilemata hororu a filmové matérie činí viditelnými.

Pro účely této práce bude směrodatná hlavně materialistická filozofie hororu (či hororová filozofie), která se snaží nahlédnout ontologickou dimenzi hororu a zkoumat, jakým způsobem se váže k našemu vidění světa. Tuto větev reprezentují například Eugene Thacker, Dylan Trigg nebo Andrew Culp, ale také autoři operující na pomezí filozofie a experimentální fikce, viz například texty Davida Peaka či Thomase Ligottiho.[11] Např. Thacker tematizuje horor jako hrůzu z konfrontace se „světem-bez-nás",[12] zónou ležící na hranici mezi antropocentrickým vnímáním světa a světem existujícím o sobě. Horor se zde stává prostorem zastřené dimenze světa, která proniká do žité reality, aniž by ji bylo možné uchopit jinak než jako konstitutivní jinakost. Zatímco při aplikacích na klasický či umělecký horor se tento střet projevuje spíše metaforicky, jestliže hororovou ontologii vztáhneme k problému praskliny ve found footage, máme šanci zjistit, do jaké míry dokáže ne-lidská materialita zasahovat do významu obrazů přímo.

Svět-bez-nás přitom může nabýt i konkrétnějších dimenzí, které lze zaznamenat i ve viditelných obrazech. Podle Thackera horor zaměřuje pozornost na momenty, v nichž předpoklad „světa-pro-nás" přestává platit, a tato bílá místa proměňuje v „bestiář nemožných životních forem" — „mlhy, bahno, bloby, sliz, mračna a hnůj".[13] Pod těmito tvary si lze představit jak černé rozmazané skvrny v Kříženeckého filmu, tak amorfní blob v Decasii. Funkcí těchto Gestaltů není ani posun od reprezentace k abstrakci, ani prosté vyjádření materiality média či nedostupnosti objektů, nýbrž prezentace obrazu coby světa, který je vždy-již infiltrován cizostí, vždy se od nás něčím odvrací. Hororová ontologie tedy neslouží pouze ke zdůraznění materiální dimenze, ale vymezuje i pole, v rámci nějž lze myslet střet dvou inherentně zapletených, ač vůči sobě vnějších světů, a tudíž i prasklinu, která tento střet udržuje v chodu.

11) Výběrově lze zmínit především tyto publikace: Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy, vol. 1*. Winchester: Zero Books 2011; *Starry Speculative Corpse: Horror of Philosophy, vol. 2*. Winchester: Zero Books 2015; *Tentacles Longer Than Night: Horror of Philosophy, vol. 3*. Winchester: Zero Books 2015; Dylan Trigg, *The Thing: A Phenomenology of Horror*. Winchester: Zero Books 2014; Andrew Culp, *Dark Deleuze*. Minneapolis: Minnesota University Press 2016; David Peak, *The Spectacle of the Void*. San Bernardino: Schism 2014; Thomas Ligotti, *The Conspiracy Against the Human Race: A Contrivance of Horror*. New York: Hippocampus Press 2011.

12) E. Thacker, *In the Dust of This Planet*, s. 5, 9.

13) Tamtéž, s. 14.

Afektivní interval a hrůza z nicoty

Jakým způsobem se hororové rámování found footage efektu a praskliny může překlopit do formálních prvků filmového díla? Přes potřebnou revizionistickou kritiku afektové teorie, již nejvýstižněji formulovala Eugenie Brinkemová,[14] zůstává afekt pro tento druh výzkumu stěžejním prostředkem. Dovoluje totiž podchytit estetické jevy, při nichž se známé výrazové figury a formy stávají něčím jiným — ať už nabývají tvar, nebo jej ztrácejí —, aniž by figurami či formami být přestaly. Afektivní procesy zároveň zahrnují působení rozličných materialit a medialit, které v případě střetu vzájemně mění podobu, a právě reciproční povaha spinozovsko-deleuzovského pojetí afektu (afikovat a být afikován) je pro postihnutí těchto proměn klíčová.[15] Deformativní found footage praktiky pak nemusíme chápat jen jako zásah do figurativního tkaniva, ale rovněž jako spouštěč operací, jež mezi dvěma formativními vrstvami filmového obrazu soustavně produkuje spojnice i diference.

Vzhledem k prasklině mezi figurativním a materiálním se však tato koncepce afektu neobejde bez aktualizací. Původní model, který byl do určité míry přizpůsobován lidským figurám a tělu z masa a kostí, bude za tímto účelem konfrontován s takovými přístupy, jež berou kromě tělesné dimenze afektů v úvahu i dimenzi ne-lidskou a objektální (Jane Bennettová, Levi Bryant, Steven Shaviro, Shane Denson aj.).[16] Nutností bude také intenzivní kontakt s teoretickými znalostmi a koncepty zohledňujícími úlohu materiálního poškození či kolizí analogového a digitálního na estetickou stránku audiovizuálního umění (Bernd Herzogenrath, Dieter Mersch, Jihoon Kim, D. N. Rodowick aj.).[17] Pominout nelze ani faktickou rovinu výzkumu filmové techniky a problematiky digitalizace/digitálního restaurování, bez nějž by prasklinu v Kříženeckého dílech coby původní impulz práce nebylo možné objevit. Směrodatné budou jak odborné publikace (Paolo Cherchi Usai, Giovanna Fossatiová, Leo Enticknap, David Walsh aj.),[18] tak aplikovaný výzkum prováděný v Národním filmovém archivu. Afektivní operace budou takto moci probíhat i mezi dvěma kvalitativně rozdílnými registry.

Ke hlubší specifikaci praskliny v experimentální found footage praxi pomůže jeden z klíčových pojmů magisterské práce, afektivní interval. Zatímco původní model, tematizující časovou mezeru mezi patosem a responzí afikovaných a afikujících těl, byl uzpůsoben performativní a re-

14) Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press 2014.

15) Důležitost této reciproční povahy afektu pro filmovou teorii zdůrazňuje i Eugenie Brinkema, viz Jiří Anger – Tomáš Jirsa, We Never Took Deconstruction Seriously Enough: An Interview with Eugenie Brinkema. *Iluminace* 31, 2019, č. 1, s. 67–69.

16) Viz např. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press 2010; Levi R. Bryant, Substantial Powers, Active Affects: The Intentionality of Objects. *Deleuze and Guattari Studies* 6, 2012, č. 4, s. 529–543; Steven Shaviro, *The Universe of Things: On Speculative Realism*. Minneapolis: Minnesota University Press 2014; Shane Denson, *Discorrelated Images*. Durham: Duke University Press 2019.

17) Viz např. Bernd Herzogenrath (ed.), *Media|Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*. New York: Bloomsbury 2015; Dieter Mersch, Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016; Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital: Hybrid Moving Images in the Post-Media Age*. New York: Bloomsbury Academic 2016; D. N. Rodowick, *What Philosophy Wants from Images*. Chicago: University of Chicago Press 2018.

18) Viz např. Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema: An Introduction: Revised and Expanded Edition*. London: BFI 2000; Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009; Leo Enticknap, *Film Restoration: The Culture and Science of Audiovisual Heritage*. New York: Palgrave Macmillan 2013; David Walsh, There is No Such Thing as Digital Restoration. In: Kerstin Parth – Oliver Hanley – Thomas Ballhausen (eds.), *Works in Progress. Digital Film Restoration within Archives*. Vienna: Synema Gesellschaft Fur Film u Medien 2013, s. 30–42.

prezentativní roli tělesnosti ve filmu,[19] zde bude stěžejní jeho působnost mediální. Aby bylo dosaženo patřičného found footage efektu (potažmo afektu), musí být probíhající výměna mezi figurativní a materiální vrstvou permanentně regulována — takto se první registr nevychýlí příliš ve prospěch druhého (ani obráceně) a současně bude zachována diference mezi nimi. Afektivní interval tak bude chápán jako membrána, která dává opakovaně vzniknout nejen found footage efektu, nýbrž i konkrétně vymezeným afektivním účinkům.

Pokud mohou deformativní found footage praktiky produkovat svébytný afekt hrůzy, bude nutné upřesnit okolnosti, za jakých se tak děje. Definici hrůzy, jednoduše formulovanou například Patrycjuszem Pajakem („Hrůza se objevuje v okamžiku, kdy se neznámé nebezpečí vyvolávající úzkost materializuje, nepřijímá však známou podobu, ale podobu neznámou, lidským rozumem neobsáhnutelnou"),[20] lze v kontextu found footage experimentů ukotvit právě tak, že ji necháme vyrůstat z nestabilního vztahu mezi figurativním světem-pro-nás a materiálním světem-bez-nás. Jakmile jsou figury v nalezených záběrech konfrontovány s hrozbou amorfních tvarů a vychylujících otřesů, uzavření praskliny a ponoření těl a objektů do nicoty se stává reálnou variantou. Aby však byla hrůza esteticky generativní, nesmí k tomuto pohlcení dojít úplně. V Decasii blob boxera nikdy zcela nevymaže: i když se soustavně rozšiřuje nebo zužuje, lidská figura si uchovává základní kontury — found footage efekt (a také afekt) tudíž fungují za předpokladu, že figurativní vrstva hovoří zpět.

Horor filmové materie a materie filmového hororu

Od obecnějších ontologických a epistemologických otázek se práce odrazí k bližší diferenciaci a specifikaci prvků, které „deformativně-hororové" found footage filmy zapojují a rozehrávají. Co se týče práce s výzkumným korpusem děl, analýzy a interpretace snímků i konkrétních scén či figur budou strukturovány kolem čtyř kategorií: 1. materializace klasického hororu, 2. materializace found footage hororu, 3. „hororizace" melodramatu, 4. „hororizace" tělesné materie.

První skupina filmů bude rozebírána z pohledu apropriace hororových prvků a postupů, ať už jde o šok ze zjevení neznámého, tělesné mutace nebo o konkrétní monstra. Přestože „hororovost" found footage experimentů není omezena na zacházení s hororovým žánrem, nelze upřít, že asociace ulpívající na hororových tropech a jejich spojitosti s destruktivitou filmového materiálu představují pro řadu found footage umělců nosný element. Mezi analyzované filmy budou patřit například tyto: Outer Space (Peter Tscherkassky, 1999), Long Live the New Flesh (Nicolas Provost, 2009), Miss Candace Hilligoss' Flickering Halo (Fabio Scacchioli — Vincenzo Coré, 2011), A Masque of Madness (Norbert Pfaffenbichler, 2013).

Ve druhém případě se bude jednat primárně o souvislost se subžánrem found footage hororu. Přes téměř identický název bývají experimentální found footage filmy a found footage horory kladeny jako něco diametrálně odlišného, nicméně analýza deformativních praktik ve vybraných experimentálních snímcích se bude snažit ukázat, že různé formy utváření falešné praskliny mezi světem právě pozorovaným a světem dříve zachyceným mohou obě praxe spojovat v rovině obecné a diferencovat v rovině konkrétní. Zmiňme

19) K vymezení tohoto modelu, kombinujícího spinozovsko-deleuzovský model afektu s pojetím diastáze (intervalu mezi patosem a responzí) u Bernharda Waldenfelse, viz J. Anger, *Afekt, výraz, performance*, s. 21–32.

20) Patrycjusz Pajak, *Hrůza v české literatuře*. Praha: Academia 2017, s. 20.

pro začátek tato díla: The House on Cuckoo Lane (Neznámý, 1999), Deanimated (Martin Arnold, 2002), In Order Not to Be Here (Deborah Stratman, 2002), Funnel Web Family Refrigerated (Michael Higgins, 2016).

Třetí kategorie je rezervována pro díla, v nichž tvořivě-rozkladná práce filmové materie strhává zavedené žánry do logiky hororové ontologie — aniž by ovšem popírala znaky, které se s daným žánrem či modem pojí. Vzhledem k dosavadním výzkumným zkušenostem jsem se rozhodl, že se v tomto ohledu zaměřím na tradici melodramatickou, její modelové situace a zamrzlé momenty mezi vášnivým utrpením a utopickým patosem. Rozebíraná budou například tato díla: Light Is Calling (Bill Morrison, 2004), Kristall (Matthias Müller — Christoph Girardet, 2006), No More Lonely Nights (Fabio Scacchioli — Vincenzo Coré, 2013), Polte (Sami van Ingen, 2017).

Čtvrtá větev bude patřit filmům, jež funkčně provazují tělo podléhající rozpadu ve fikčním světě s porušením analogového i digitálního těla filmu. Klíčem bude hledání cest, jak se metafora lidského těla ohroženého destrukcí a pádem do nicoty dokáže materializovat. Toto úsilí se samozřejmě neobejde bez zohlednění ústředního faktoru, že mezi těmito těly ve found footage neustále operuje prasklina. Bude se jednat o snímky Macula (Carole Arcega, 2004), Still Life: Beta Male (Jon Rafman, 2013), Stone Boat Exhausted (Michael Higgins, 2016), Never Never Land (Michael Fleming, 2018) a další.

Výchozím časovým rozmezím bude etapa od konce 90. let do současnosti, příznačná masovou digitalizací, ohrožením ontologického statusu filmového média a postupující hybridizací pohyblivých obrazů, tedy procesy, které jsou pro deformativní found footage experimenty obzvlášť příhodné. Vzorek byl současně vybrán tak, aby zohlednil jak dnes již kanonické tvůrce (Bill Morrison, Peter Tscherkassky, Martin Arnold), tak i režiséry, kteří na jejich postupy navazovali, přetvářeli je, nebo se proti nim vymezili (Nicolas Provost, Fabio Scacchioli, Péter Lichter, Michael Higgins, Michael Fleming a další).

Metoda psaní bude částečně inspirována audiovizuální esejí, specifickou a mimořádně aktuální odnoží found footage praxe, která se skrze zacházení s existujícími záběry snaží zprostředkovávat filmově-teoretické myšlení a na zmíněné experimentální tvůrce v mnohém navazuje (byť v odlišném kontextu).[21] Jestliže found footage praktiky (včetně praktik deformativních) mohou sloužit k videografickému výzkumu, lze se ptát, zda dokáže inspirovat také klasické akademické psaní o filmu. Možnost rozložit film na jednotlivá okénka ve střihacím programu slibuje nejen detailnější rozbor záběrů, nýbrž i metodu, jak rupturu vetknutou do podstaty filmového obrazu vrátit do hry. Analýzy snímků z uvedených čtyř kategorií podrobí tomuto zpětnému chodu found footage filmy samotné, a z napětí mezi statickými políčky a kontinuálním pohybem umožní prasklině znovu a opakovaně vyrůstat.

Závěr: Zpět k dvousměrnému pohybu?

Narativní oblouk vedený od found footage efektu přes hororovou ontologii a epistemologii až po found footage afekt a jeho „deformativně-hororové" manifestace se sbíhá v průřezové figuře praskliny. Tento pojem bude nástrojem, který usnadní porozumění ústřednímu paradoxu práce, totiž co se stane, jestliže se vzájemný vztah mezi experimentálním filmem a specificky vyhraněnými estetickými mody (zde modem hororovým) neomezuje jen na figuraci, ale proniká i do materiálního podloží. Jelikož found footage experiment i hororový modus stavějí na zvýrazňování, nikoli zahlazování interakcí mezi dvěma

21) K audiovizuální eseji a videografickým filmovým studiím viz např. Tiago Baptista, *Lessons in Looking: The Digital Audiovisual Essay*. PhD Thesis. London: Birkbeck, University of London 2016.

kvalitativně odlišnými sférami (či světy), výměna nemizí, nýbrž probíhá skrze kontrakci a expanzi praskliny samé. Prasklina v deformativní found footage tvorbě bude koncipována jako rozhraní, které zajišťuje výměnu mezi figurativní a materiální složkou obrazu, aniž by kterákoli z nich převážila, a z této paradoxní komunikace nechává vyvstávat jak found footage efekt, tak found footage afekt a jeho hororové variace. Napětí, na němž je tato větev experimentální tvorby založená, tudíž bude možné reflektovat v jeho těkavosti a nestabilitě, tváří v tvář permanentnímu nebezpečí zániku.

Disertace má ve výsledku představit found footage jako vypouklé zrcadlo, jež zvýrazňuje, do jaké míry jsou deformace filmové matérie i (de)figurace ve fikčním světě provázané entropickou hrozbou. Destrukce a rozklad by však neměly být fetišizovány — i proto by prasklina měla sloužit také jako korektiv, který dekompoziční procesy materiálu uchopí neoddělitelně od významů utvářených ve fikčním světě. Found footage efekt působí jen tehdy, když prasklina zůstává otevřená, a jen na základě toho, co prasklina činí viditelným či zastřeným z figurativního a materiálního světa, může produkovat svébytné afekty (včetně hrůzy). Spojení deformativního found footage experimentu s hororovou dimenzí filmové matérie a/nebo figurativního univerza nám tak specifickou oklikou opět umožňuje pochopit, do jaké míry mohou být avantgardní filmové praktiky a operace zapuštěné ve vernakulárních modech vyjádření (a naopak).

Jiří Anger

Z přírůstků Knihovny NFA

AMATEUR
Amateur movie making : aesthetic of the everyday in New England film, 1915–1960 / edited by Martha J. McNamara and Karan Sheldon ; foreword by Alice T. Friedman ; with contributions by Dino Everett. -- Bloomington : Indiana University Press, c2017. -- xii, 290 s. : il. -- Předmluva - Poznámky - Úvod - Výběrová bibliografie na s. 275–280 - Rejstřík - Kolektivní monografie je první prací, která poskytuje analýzu skupiny amatérských filmů a přináší nový pohled na tuto dosud nedoceněnou uměleckou formu. Autoři vidí amatérský film a domácí video jako svědectví kreativity obyčejných lidí. V jednotlivých příspěvcích se setkáváme s lyrickými a vizuálně expresivními rysy filmů vyrobených v Nové Anglii v letech 1915–1960, které jsou uloženy ve sbírkách Northeast Historic Film v Bucksportu v Maine (filmový archiv a studijní centrum). Autoři také zkoumají estetiku filmů a uvádějí je do sociálního, politického a historického kontextu. -- ISBN 978-0-253-02616-3 (brož.)

AMATEUR
Amateur filmmaking : the home movie, the archive, the web / edited by Laura Rascaroli and Gwenda Young, with Barry Monahan. — 1st publ. -- New York ; London ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury, 2014. -- xiv, 375 s. : il. -- Reprint 1. vyd. - Autoři příspěvků - Úvod - Použitá literatura a audiovizuální zdroje - Rejstřík - Sborník, který prostřednictvím dvaceti třech studií přibližuje hlavní témata diskutovaná na konferenci „Saving Private Reels: Presentation, Appropriation and Re-contextualisation of the Amateur Moving Image" organizované univerzitou v irském Corku v roce 2010. Jednotlivé příspěvky zkoumají diverzitu v rámci amatérského filmu napříč národy, žánry, dobou, estetikou i kritikou. Jednotliví autoři mapují: různé pohledy na amatérský film, nové archivní postupy, nová virální videa (You Tube), multiplatformové „experimenty" pro web 2.0, atp. -- ISBN 978-1-4411-9149-6 (brož.)

ANG, Ian
Divákem Dallasu : soap opera a melodramatická imaginace / Ien Angová ; v překladu Lucie Kořínkové ; s doslovem Ireny Reifové. -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2018. -- 185 s. -- (#POPs ; sv. 2). -- Předmluva k českému vydání - Předmluva k anglickému vydání - Úvod - Poznámka k překladu - Bibliografie na s. 158–165, 178––180 - Jmenný rejstřík - Český překlad klasického díla kulturálních studií, které vychází z analýzy divácké obliby slavného amerického seriálu Dallas. Nizozemská mediální teoretička Ien Ang si v přelomové práci Divákem Dallasu položila otázku, proč miliony domácností napjatě sledovaly osudy Pamely, Bobbyho, Sue Ellen a zákeřného „Džejára". Autorka vycházela z odpovědí diváků, které shromáždila na základě inzerátu uveřejněného ve společenském časopise pro ženy, kde položila čtenářům otázku: „V čem, podle nich, spočívá přitažlivost tohoto seriálu. -- ISBN 978-80-7470-226-6 (brož.) : Kč 259,00

ARTHUR, Paul
A line of sight : American avant-garde film since 1965 / Paul Arthur. -- Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, c2005. -- xvi, 216 s. : il. -- (Film Studies). -- Úvod - Poznámky - Rejstřík - Kniha přináší soubor textů významného filmového kritika a teoretika Paula Arthura o vývoji amerického avantgardního filmu od poloviny šedesátých let. Důkladný rozbor více i méně známých filmů se přirozeně snoubí s rozkrýváním produkčních a distribučních kontextů. -- ISBN 978-0-8166-4265-6 (brož.) : Kč 521,00

BARILLAS, Edgar
Sobrevivir al desastre: : rescate de tres filmes de la Cinemateca universitaria Enrique Torres de Guatemala / Edgar Barillas. -- Guatemala : Cinemateca Universitaria „Enrique Torres", 1998. -- 66 s. : il. -- Úvod - Poznámky - Autor nás seznamuje s vysvětlením technického pro-

cesu restaurování tří dobových dokumentárních nitrátních filmů (El desfile de la Huelga de Dolores, Coronación de la Virgen del Rosario a Gira del General Ubico a Occidente) ze sbírek filmotéky Enrigua Torrese v Gutemale, které se do filmotéky dostaly ve velmi špatné kvalitě. -- (Brož.) : Dar

---

BILÍK, Petr

Filmař Jaromír Kallista / Petr Bilík, Jan Černík. -- Vyd. 1. -- V Olomouci : Univerzita Palackého ; V Praze : Nakladatelství AMU, 2019. -- 201 s., [12] s. obr. příl. : il. -- Biografie - Filmografie a televizní tvorba - Laterna magika - Spolupráce s Janem Švankmajerem - Seznam pramenů a literatury - Resumé v angličtině - Rejstřík - Publikace je výstupem pět let trvajícího orálního výzkumu zaměřeného na život a kariéru Jaromíra Kallisty, producenta s rozsáhlou praxí sahající od konce 50. let po nynější filmovou tvorbu. V rozhovoru jsou zachycena všechna zásadní období Kallistova odborného působení, od studií na FAMU přes působení v Armádním filmu, ve Státním filmu, Laternu magiku až po vznik společnosti Athanor a pedagogickou činnost na FAMU. Interview zahrnuje rovněž témata jako financování a podpora národní kinematografie, postavení profese producenta v rámci transformujícího se systému nebo role odborného filmového vzdělávání. Nevyhýbá se ani osobním zájmům Jaromíra Kallisty. Kniha doprovází bohatý poznámkový aparát korigující, upřesňující nebo rozšiřující základní výpověď. -- ISBN 978-80-7331-500-9 [Nakladatelství Akademie múzických umění] (brož.). -- ISSN 978-80-244-5481-8 [Univerzita Palackého v Olomouci]

BOORSTIN, Jon

Tajemství filmové řeči : proč funguje americký film? / Jon Boorstin ; [z anglického originálu … přeložil Jan Svěrák]. -- Vyd. 1. -- Praha : Euromedia Group, 2019. -- 247 s. : il., portréty. -- (Universum). -- Předmluva - Přehled citovaných filmů - Rejstřík - Kniha Jona Borstina Tajemství filmové řeči v překladu Jana Svěráka. Autor proniká pod kůži nejslavnějším hollywoodským filmovým tvůrcům a vysvětluje, díky čemu jsou jejich filmy tak magické a strhující. V knize tyto prvky zkoumá s využitím svých zkušeností, stejně jako prací slavných filmových mistrů od Hitchcocka po Spielberga, a ukazuje, jak funguje celý proces filmové tvorby. Na příkladech demonstruje, jak tvůrci používají světlo, prostor a zvuk ke stvoření nového, imaginárního světa. Vysvětluje také, proč si myslí, že Občan Kane je skvělý film, a co je podle něj špatně na závěru Osudové přitažlivosti. Díky této knize se dostáváme pomyslně za scénu a vidíme, jak vnímají filmy ti, kteří je tvoří. Dozvíme se, co spojuje úspěšné hollywoodské režiséry, střihače, scenáristy, kameramany, a odhalíme základní principy skrývající se v jejich snaze zaujmout diváky, udržet jejich pozornost a třeba je i dojmout. Tajemství filmové řeči vysvětluje, jak vás filmoví tvůrci dokáží přimět, abyste cítili to, co oni chtějí. - Název originálu: The Hollywood eye : what makes movies work / Boorstin, Jon, 1946–. -- New York : Cornelia & Michael Bessie Books, c1990. -- 224 s. : il. -- ISBN 978-80-7617-619-5 (váz.) : Kč 359,00

BORDWELL, David

Reinventing Hollywood : how 1940s filmmakers changed movie storytelling / David Bordwell. -- Chigaco ; London : The University of Chicago Press, 2017. -- 572 s. : il. -- Úvod - Poznámky - Rejstřík - Americký filmový historik a teoretik David Bordwell analyzuje holywoodskou filmovou produkci 40. let 20. století v souvislosti s výraznými „vyprávěcími" změnami, pro které poskytlo dané období řadu příležitostí a možností. Věnuje se vstřebávání komplexních vypravěčských strategií a taktik do norem klasického hollywoodského vyprávění. V závěrečném oddílu knihy se do popředí dostává vliv filmařského experimentování s narativními vzorci a postupy ve 40. letech. Inovativní postupy jsou sledovány až po hollywoodskou současnost. -- ISBN 978-0-226-48775-5 (váz.)

CONBOY, Martin

Tisk a populární kultura / Martin Conboy ; v překladu Josefa Šebka ; s doslovem Jakuba Machka. -- Vyd. 1. -- Praha : Akropolis, 2018. -- 317 s. : il. -- (#POPs ; sv. 3). -- Předmluva k českému vydání - Předmluva k anglickému vydání - Literatura - Doslov - Rejstřík - Při současném rozmachu mediálních a kulturálních studií je často zvykem pozapomínat na „tradiční" ohniska oborového zájmu: dominance televize nebo internetu jako kdyby přehlušovala rozhlas a klasická tištěná média přesouvala do zaprášených regálů. Porozumění současnému globalizovanému a digitálnímu světu médií je přitom do velké míry podmíněno pochopením jeho základů, historických souvislostí, ze kterých vyrůstá. Monografie historika médií Martina Conboye představuje ambiciózní pokus o právě takové promyšlené vypravení se ke kořenům. Ve svých analýzách populárního tisku (ilustrovaných týdeníků nebo bulvárních periodik) staví především na americkém a britském materiálu. Ve svých závěrech a zobecněních ale představuje studii více než relevantní i pro naši domácí situaci. V časovém rámci dvou století sleduje proměny rolí a funkcí populárních periodických tiskovin od počátku 19. století do současnosti a detailně mapuje vliv, který měly tyto tiskoviny na etablování moderní populární kultury. Publikaci doplňuje doslov Jakuba Machka, který Conboyova zjištění konfrontuje s českým materiálem. - Název originálu: Press and Popular Culture. -- ISBN 978-80-7470-229-7 (brož.)

ČESÁLKOVÁ, Lucie

Diktátor času : (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky / Lucie Česálková, Kateřina Svatoňová. -- 1. vyd. -- Praha : Národní filmový archiv : Univerzita Karlova v Praze, 2019. -- 400 s. : il., barev. il., portréty, faksim. -- Prolog aneb Laterna magika z boku - Epilog aneb rozporuplný fenomén Laterny magiky - Přehled díla Laterny magiky (1958–2018) - Seznam použité literatury - Archivy - Seznam vyobrazení - Resumé v anglickém jazyce - Rejstřík - Kniha představuje obsáhlé výsledky výzkumu, který probíhal v rámci projektu „Laterna magika: historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění" financovaného z Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje národní a kulturní identity na léta 2016 až 2022 (NAKI II). Monografie, věnovaná zejména působení Laterny magiky v období let 1958–1992, nepředkládá kompletní dějiny jednoho divadla, ale ukazuje je jako komplexní fenomén poznamenaný mnoha dobovými, kulturními, uměleckými, personálními, ideovými, politickými, technickými nebo technologickými proměnami, které se různě a s odlišnou intenzitou projevovaly v jeho inscenacích. Publikace je doplněna bohatým obrazovým materiálem, jevištními návrhy, ukázkami scénářů, dokumenty, atp. -- ISBN 978-80-7004-192-5 (váz.) : Kč 500,00

DIGITAL

Digital horror : haunted technologies, network panic and the found footage phenomenon / edited by Linnie Blake and Xavier Aldana Reyes. -- London ; New York : I.B. Tauris, 2016. -- 180 s. -- Přehled autorů - Filmografie - Poznámky v textu - Bibliografie na s. 161–169 - Rejstřík - Tato kolektivní monografie nabízí průzkum fenoménu digitálního horor napříč různými národními kulturami a historickými obdobími. Prozkoumává podžánry: CCTV hororů, snuff filmů, found footage (termín, který v kinematografii označuje filmový styl s charakteristickými vlastnostmi), technological hounting („strašící" technologie), torture porn. (spojení mučení s pornografií). Publikace je doplněna poznámkami v textu a rozsáhlou filmografií. -- ISBN 978-1-78453-025-9 (váz.) : Kč 2161,00

DRIEU, Cloé

Cinema nation and empire in Uzbekistan, 1919–1937 / Cloé Drieu ; translated by Adrian Morfee. -- Bloomington : Indiana University Press, c2018. -- xiv, 293 s. : il. -- Předmluva - Závěr - Slovníček - Poznámky - Výběrová bibliografie na s. 271–288 - Rejstřík - Francouzská filmová historička Cloé Drieu na základě výzkumu v uzbeckých a ruských archivech a na základě hloubkové analýzy čtrnácti filmů přináší složitý příběh historie uzbeckého filmu v letech 1919–1937. -- ISBN 978-0-253-03784-8 (brož.) : Kč 951,00

DUŠAN

Dušan Makavejev : eros, ideology, montage / edited by Vadim Erent, Bonita Rhoads. -- 1st ed. -- Prague : Univerzita Karlova v Praze, 2018. -- 279 s. : il. -- Úvod - Autoři - Antologie textů vydaná Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v Praze věnovaná kontroverzní osobnosti světové kinematografie, narušiteli mnoha tabu (jak politických, tak sexuálních) - jugoslávskému (srbskému) režisérovi a scenáristovi Dušanu Makavejevovi a jeho filmové tvorbě. -- ISBN 978-80-7308-564-3 (brož.)

EISNER, Lotte H.

Die dämonische Leinwand / Lotte H. Eisner. -- [2. Aufl.]. -- Frankfurt : Kommunales Kino, 1975. -- 362 s. : il. -- Předmluva 1975 - Předmluva 1955 - Poznámky - Rejstřík - Německo-francouzská filmová kritička, archivářka a kurátorka Lotte H. Eisner podrobně rozebírá zejména německý expresionismus v 10. a 20. letech 20. století: od Kabinetu dr. Caligariho (1919) až po tvorbu G. W. Pabsta (1929) a všímá si okolností vzniku a dopadu nového filmového směru. -- (Brož.)

ELSAESSER, Thomas

Film history as media archeology : tracking digital cinema / Thomas Elsaesser. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, c2016. -- 407 s. -- (Film culture in transition). -- Poznámky v textu - Archeologie médií - výběrová bibliografie - Rejstřík filmových titulů - Rejstřík klíčových slov - Jmenný rejstřík - Padesátým svazkem edice The Film Culture in Transition je kniha filmového historika Thomase Elsaessera „Filmová historie jako mediální archeologie". Autor na základě rozsáhlého výzkumu přehodnocuje zavedené přístupy k filmové historiografii ve světle výzev, které nabízí digitální film. Filmové dějiny vidí jako důležitou součást širší historie médií. -- ISBN 978-94-6298-057-0 (váz.)

EPISTEMOLOGIE

Epistemologie nových médií / Tomáš Dvořák … [et al.]. -- Praha : NAMU, c2019. -- 272 s. : barev. il. -- Další autoři: Markéta Magidová, Tomáš Jirsa, Lukáš Likavčan, Marek Vanžura, Tomáš Chudý - Předmluva - Použité zdroje - Jmenný rejstřík - Kolektivní monografie přináší diferencovanou řadu pohledů na vztah nových médií a jejich teoretické (filozofické) reflexe, včetně reflexe samotné teorie nových médií. Autoři působí na různých vědeckovýzkumných institucích, případně jsou sami praktikujícími umělci. -- ISBN 978-80-7331-494-1 (brož.)

ESSAY

The essay film : dialogue, politics, utopia / edited by Elizabeth A. Papazian and Caroline Eades. -- London ;

New York : Wallflower Press, c2016. -- xi, 315 s. : il. -- O autorech - Úvod - Rejstřík - Tato kolektivní monografie se zabývá formátem filmové eseje a jeho vzrůstající rolí v soudobém mediálním prostředí. Autoři zaměření na různé národní kinematografie s rozličnými kritickými přístupy argumentují, že dialogický a procesuální charakter filmové eseje otevírá cestu ke klíčovým otázkám vratkého vztahu jedince a kolektivu v současném světě. -- ISBN 978-0-231-17695-8 (brož.) : Kč 569,00

FILIMONOV, Viktor Petrovič

Andrej Tarkovskij : skutečnost a sny o domově / Viktor Filimonov ; [z ruského originálu … přeložil Michal Téra ; překlad veršů, pokud není uvedeno jinak, Jakub Lev Houdek]. -- Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2018. -- 557 s. : il., portréty. -- Předmluva - Filmografie, divadelní a rozhlasové inscenace - Základní data života a tvorby A. A. Tarkovského - Literatura - Portrét Andreje Tarkovského na frontispisu - Jmenný rejstřík - Kniha Viktora Filimonova představuje život a tvorbu režiséra Andreje Arseněviče Tarkovského (1932–1986). Jedná se o první komplexní biografii tohoto významného filmového tvůrce vydanou v češtině. Autor podrobně zkoumá Tarkovského rodinné zázemí, rodové kořeny a prochází režisérův život od dětství přes dospívání až k období tvůrčí zralosti. Publikace je založena nejen na bohaté odborné literatuře o Tarkovském a jeho tvorbě, ale také na osobních svědectvích Tarkovského spolupracovníků a jeho nejbližších. Najdeme v ní také historii vzniku jednotlivých filmů (Andrej Rublev, Solaris, Zrcadlo, Stalker, Nostalgie, Oběť), analýzu filmových scénářů a zařazení Tarkovského do kontextu soudobé sovětské a světové kinematografie. - Název originálu: Andrej Tarkovskij : sny i jav o dome / Filimonov, Viktor Petrovič, 1947-. -- Moskva : [Molodaja gvardija], 2011. -- ISBN 978-80-7465-361-2

GASS, Lars Henrik

Film und Kunst nach dem Kino / Lars Henrik Gass. -- [2. aktual. und erweiter. Ausg.]. -- Köln : Strzelecki Books, 2017. -- 159 s. -- O autorovi - Kritická esej dlouholetého ředitele oberhausenského festivalu krátkých filmů Larse Henrika Gasse v novém přepracovaném vydání. Autor se zde zabývá pozicí filmu v éře po zhroucení kina nejen coby výhradní estetické, ale i ekonomické formy zhodnocení kinematografických děl. Za přesunem filmového média, tedy migrací filmů mimo kino, pozoruje Gass jak technologické, tak ekonomické příčiny. Zároveň se však při úvahách o přijetí filmového média výtvarným provozem netají svými velmi kritickými postoji k existenci filmu v galerijním prostoru a východiska hledá v nových modelech fungování kin i filmových festivalů. Sledování filmu v galerii je totiž pro Gasse pouze přibližné, neboť divák postupně prochází výstavou, libovolně vstupuje do jednotlivých instalací a zase je opouští. Naproti tomu v kině je (i díky nutnosti podřídit se specifickým okolnostem) přinucen k jinému vnímání. -- ISBN 978-3-946770-17-6 (brož.)

HLADÍKOVÁ, Kamila

Lexikon kinematografie čínského světa / Kamila Hladíková, Petr Janda. -- 1. vyd. -- Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. -- 291 s. : tabulky. -- (Monografie). -- Úvod - Lexikon - Ediční poznámka - Bibliografie na s. 167–170 - Rejstříky - Publikace v úvodní části nastiňuje chronologický vývoj kinematografie čínského světa s ohledem na specifika jednotlivých kulturně-geografických oblastí: pevninské Číny, Taiwanu a Hongkongu. Kinematografii čínského světa lze analogicky k „sinofonní literatuře" definovat jako „sinofonní kinematografii", která zahrnuje všechny filmy namluvené čínštinou a jejími dialekty. Po shrnutí vývoje filmu v čínsky hovořícím světě následuje samotný lexikon s abecedně řazenými hesly, která představují nejvýznamnější režiséry, filmy, termíny z filmové historie a teorie, a také významné filmové festivaly a filmové ceny. V závěru knihy nalezneme rejstříky umožňující vyhledání jednotlivých výrazů v různých tvarech překladů a přepisů, a stejně tak i v jednoduchých a tradičních znacích. -- ISBN 978-80-244-5458-0 (brož.)

HLAVÁČKOVÁ, Konstantina

Šílený hedvábník : Zika & Lída Ascher : textil a móda / Konstantina Hlaváčková ; [texty Konstantina Hlaváčková a Petr Ascher ; překlady z angličtiny a francouzštiny Lucie Kellnerová, Šárka Takáčová]. -- Vyd. 1. -- Praha : Uměleckoprůmyslové muzeum : Nakladatelství Slovart, 2019. -- 402 s. : il., barev. il., faksim. -- Vydáno ke stejnojmenné výstavě konané v UPM od 15. února do 15. září 2019 - Úvod - Chronologie - Bibliografie - Jmenný rejstřík - Rozsáhlá, bohatě obrazově vybavená publikace odkrývá příběh u nás zapomenutých pražských rodáků Ziky Aschera a jeho manželky Lídy, jejichž jméno a značka jsou na Západě již sedmdesát let synonymem textilního designu. Po dramatickém odchodu z Československa v roce 1939 se jim podařilo vybudovat v Londýně úspěšnou firmu specializovanou na oděvní látky. Z textilií firmy Ascher vytvářely své kolekce francouzské, britské a italské módní domy, například Dior, Balenciaga, Lanvin, Cardin, Y. S. Laurent, Paterson, Sassoon nebo Fabiani. Kniha propojuje všechny aspekty jejich bohatých osudů v jeden celek a poskytuje ucelený obraz překračující dílčí oborová, umělecká či technická hlediska. -- ISBN 978-80-7101-178-1 (Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze) (váz.). -- ISBN 978-80-7529-747-1 (Nakladatelství Slovart) (váz.)

HLAVICA, Marek
Dramatická tvorba ostravského studia Československé televize. (1955–1991) / Marek Hlavica. — 1. vyd. -- V Brně : Janáčkova akademie múzických umění, 2017. -- 611 s. : il. -- Úvod - Závěr - Použité prameny a literatura - Resumé v anglickém jazyce - Jmenný rejstřík - Dramaturg, scenárista a vysokoškolský pedagog Marek Hlavica se ve své knize zabývá dramatickými pořady vyrobenými v ostravském studiu Československé televize od jeho založení v roce 1955 až do konce roku 1991. Popisuje a analyzuje zde pořady určené dospělým i dětským divákům, a to všechny žánry a programové typy (např. psychologická dramata, komedie, kriminální příběhy, adaptace literárních předloh, seriály, animované pořady, přenosy a záznamy divadelních představení, inscenace oper). Vedle zkoumání samotných dramatických pořadů čerpá také z archivních dokumentů a osobních rozhovorů se zaměstnanci i spolupracovníky studia. -- ISBN 978-80-7460-129-3 (váz.) : Kč 318,00

HOLE, Kristin Lené
Film feminism : a global introduction / Kristin Lené Hole and Dijana Jelača. -- 1st publ. -- London; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2019. -- 370 s. : il., barev. il. -- Úvod - Rejstřík - Autorky ve své příručce (učebnici) podávají komplexní a aktualizovaný pohled na historii, současnost i budoucnost feministického filmu a jeho teorie. Představují jakousi „konstrukci" z: fenomenologie, teorie afektu, psychoanalýzy, nových mediálních teorií, kritické historiografie, atp. Charakter učebnice potvrzují otázky na konci každé kapitoly. -- ISBN 978-1-138-66790-7 (brož.)

HOLLOWAY, Ronald
Z is for Zagreb / by Ronald Holloway. -- London : The Tantivy Press ; New York : A. S. Barnes & Co., 1972. -- 127 s. : il. -- Na obálce uveden podtitul: A guide to the films of one of the world's major cartoon studios. - Rejstřík filmů - Americký filmový historik a kritik Ronald Holloway představuje poutavou formou vývoj jednoho z nejvýznamnějších filmových animovaných studií - studia Zagreb filmu a jeho animovanou školu. Tento průvodce sleduje postupný vývoj ateliérů a jeho jednotlivých protagonistů, nabízí komentáře k filmům a zajímavým výběrem fotografií doplňuje uměleckou stránku této publikace. Doplněno výčtem ocenění z let 1956–1970 a seznamem filmů. -- ISBN 90073052-8(U.K.) : 0-498-01123-2(U.S.A.). -- ISBN váz.

CHERCHI USAI, Paolo
Silent cinema : a guide to study, research and curatorship / Paolo Cherchi Usai ; [published by Bloomsbury on behalf of the British Film Institute]. -- 3rd ed., 1st publ. in Great Britain. — New York ; London : Bloomsbury Publishing, 2019. -- xxxvii, 403 s., [4] s. obr. příl., [12] s. barev. obr. příl. : il., barev. il., grafy, tabulky, schém. -- Předmluva ke 3. vydání - Rejstřík - Bibliografie a nástroje výzkumu na s. 324–374 - Paolo Cherchi Usai přináší ve své knize všeobecný úvod do studia, výzkumu a prezervace němého filmu od vrcholu, na počátku 20. století, až do současnosti. Sleduje historii od Edisonových a Lumièrových experimentů až k úsvitu zvukového filmu. Provádí technologií němého filmu, představuje technické a tvůrčí role v produkci, představuje němý film spíš jako představení než pasivní divácký zážitek. Toto nové, bohatě rozšířené, vydání zkoumá němý film v širším kontextu technologie, kultury a společnosti, od vynálezu celuloidového filmu k výrobě ve studiích, laboratořích, k divadlu a publiku. Mezi tvůrce nové umělecké formy patřili filmaři, herci, scenáristé, producenti, a další. Kolektivní úsilí zachovat jejich dílo v archivech a muzeích je spojeno s působivým příběhem pokrývajícím tři století historie médií, od magické lucerny ke znovuobjevení němého filmu v digitální podobě. Tato publikace zahrnuje mnoho informací pro studium, uchovávání, ochranu a prezentaci němých filmů. -- ISBN 978-1-8445-7529-9 (brož.)

INDENFINITE
Indenfinite visions : cinema and attractions of uncertainty / edited by Martine Beugnet, Allan Cameron and Arild Fetveit. -- Edinburgh : Edinburgh University Press, 2017. -- 363 s. : il., barev. il. -- (Edinburgh Studies in Film and Intermediality). -- Přehled autorů - Úvod - Poznámky v textu - Rejstřík - Tato kolektivní monografie se zaměřuje na estetiku a politiku obrazů, které jsou z různých důvodů neurčité či nerozpoznatelné. Zatímco populární audiovizuální kultura většinou upřednostňuje snadnou rozpoznatelnost figur a tvarů, někteří filmaři zkoumají, co se stane, když tyto obrysy znejasníme. Autoři příspěvků zde z různých badatelských pozic rozebírají techniky, účinky a motivy, které tento dojem neurčitosti mohou vyvolávat. -- ISBN 978-1-4744-0714-4 (brož.)

INSDORF, Annette
Cinematic overtures : how to read opening scenes / Annette Insdorf. -- New York : Columbia University Press, c2017. -- xi, 188 s., [4] s. barev. obr. příl. : il., barev. il. -- (Leonard Hastings Schoff Memorial Lectures). -- Předmluva - Poznámky - Rejstřík - Filmová historička a žurnalistka Annette Insdorf, která působí jako pedagožka na Kolumbijské univerzitě v New Yorku, realizovala na této škole sérii přednášek v rámci pravidelného cyklu Leonard Hastings Schoff Memorial Lectures - sérii přednášek pro veřejnost s filmovými ukázkami. Přednášky jsou v rozšířené formě obsahem této knihy, která se věnuje problematice začátků (úvodní sekvence,

ouverture, opening, atp.) filmů. Autorka podněcuje k uvažování o tom, jaké komplikace a sporné body jsou s výzkumem začátků filmů spojeny a přináší řadu analýz a interpretací jí vybraných filmů. -- ISBN 978-0-231-18225-6 (brož.) : Kč 427,00

KASTEN, Jürgen

Carl Mayer: Filmpoet : ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte / von Jürgen Kasten ; mit beiträgen von Carsten Schneider und Oliver Schütte. -- Berlin : Vistas, 1994. -- 308 s. : il. -- Úvod - Filmografie - Bibliografie na s. 303–307 - Publikace věnovaná životu, ale zejména tvorbě scenáristy Carla Mayera, který je považován dodnes za největší osobnost německého němého filmu. Některé jeho filmy se staly ve filmové historii klasikou, např. film Kabinet doktora Caligariho, němý hororový film z roku 1920 režiséra Roberta Wiena, na jehož scénáři pracoval spolu s Hansem Janowitzem, nebo Der letzte Mann (Poslední štace) režiséra Fridricha Wilhelma Murnau. Nicméně v knize nás německý filmový historik Jürgen Kasten seznámí ještě s dalšími 17 filmy i nerealizovanými scénáři. -- ISBN 3-89158-109-2 (brož.)

KENDRICK, Walter

The thrill of fear : 250 years of scary entertainment / Walter Kendrick. -- 1st evergreen ed. -- New York : Grove Press, 1991. -- xxvi, 292 s. : il. -- Úvod - Poznámky - Bibliografie na s. 277–282 - Rejstřík - Autor knihy The Trill of Fear Walter Kendrick poutavě líčí dvě stě padesátiletou historii „scary entertainment". Odpovídá na řadu otázek, např.: Proč nás baví strašit sami sebe?. Proč jsou některá z největších průmyslových odvětví (knihy, filmy, televize, hračky, hry) tak závislá na vlkodlacích, duchách, zombie, atp.?. -- ISBN 0-8021-3246-4 (brož.)

KOTE

Kote Mikaberidze / selected, edited and published by Soso Dumbadze, Nino Dzandzava ; translation: Tamar Bakuradze, Georg Felix Harsch, Levan Lomsadze. -- Tbilisi : Sa. Ga. Publishing for Society, 2018. -- 505 s., [24] s. barev. obr. příl. : il., barev. il., faksim. -- Biografická poznámka - Deník 1953 - Filmografie - Technické poznámky - Biografické poznámky k editorům - Bibliografie na s. 460–462 - Rejstřík - První monografie věnovaná gruzínskému filmaři, herci a malíři Konstantine (Kote) Mikaberidzemu (1896–1973). Jeho film Chemi Bebia (Moje babička, 1929), satira na byrokracii, je ústředním bodem gruzínského avantgardního hnutí a byl zakázán na téměř čtyřicet let. Mikaberidze režíroval sedm dalších filmů různých žánrů a forem, včetně krátkého dokumentu, kresleného filmu a několika filmů celovečerních. Byl prvním filmovým režisérem, který upravil příběh gruzínského eposu Vepkhistqaosani (The Knight in the Panther's Skin) z 12. století, který vyústil ve film Kajeti (Kadžeti) z roku 1936. Mikaberidzeho filmová režie skončila v roce 1957, kdy byl odsouzen na dva roky vězení za protisovětská prohlášení a kritiku filmové správy. Dokumentace Mikaberidzeho zatčení a odsouzení najdeme v kapitole „Represe 1957–1959". Zanechal také řadu nerealizovaných projektů, jak je podrobně popsáno v kapitole „Nerealizované projekty 1928–1960". Po prozkoumání přibližně 7 000 dokumentů ve 14i různých archivech vybrali editoři této knihy 76 archivních rukopisů, protokolů, stenografických zpráv, projevů a dopisů a téměř 300 barevných a černobílých reprodukcí fotografií, plakátů a kreseb. Většina tohoto materiálu je publikována poprvé. Tato kniha dále zahrnuje eseje zaměřené na Mikaberidzeho místo nejen v gruzínském filmu, ale také v kontextu mezinárodního avantgardního filmu. -- ISBN 978-9941-8-0427-4 (brož.)

LÁBOVÁ, Alena

Česká novinářská fotografie 1945–1989 / Alena Lábová. -- 1. vyd. -- Praha : Karolinum, 2019. -- 609 s. : il., portréty, faksim. -- (Vizuální kultura). -- Úvod - Závěr - Redakční poznámka - Zdroje fotografií - Soupis literatury - Poznámky - Medailony fotografů - Jmenný rejstřík - Publikace mapuje proměny novinářské fotografie a nahlíží možnosti jejího uplatnění v české mediální krajině druhé poloviny 20. století. Rekapituluje postavení foto-žurnalismu, jeho role a úrovně v jednotlivých vývojových etapách a snahy českých publicistů o vytvoření teoretických rámců. Mezi dobovými fotoreportéry a fotožurnalisty si autorka vybírá především ty, kteří svým pochopením pro fotografii a její nekonvenční uplatňování přesahovali obecně prosazované a akceptované standardy. Fotografy, kteří fotografii nevnímali jako ilustrační doprovod bez jakýchkoli žurnalistických ambicí a svojí prací v redakcích slavných časopisů, jako byl Svět v obrazech, Mladý svět nebo Stadión, ovlivňovali vizuální vkus čtenářů. Kniha zahrnuje i rozhovory, přednášky, aj. -- ISBN 978-80-246-3713-6 (brož.) : Kč 550,00

LUKEŠ, Jan

Miloš Forman v kostce / Jan Lukeš ; [předmluva Jiří Stránský]. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2019. -- 222 s. : il., barev. il., portréty. -- Předmluva - Filmografie - Filmy o Milošovi Formanovi - Dokumenty - Publikace o Miloši Formanovi - Ediční poznámka - Rejstřík děl - Jmenný rejstřík - Život a dílo Miloše Formana z pera jeho analytika, pamětníka i zpovědníka; filmového a televizního kritika a publicisty - Jana Lukeše. Úvaha na téma Formanovy cesty na světové výsluní za přechodu mezi dvěma systémy společenskými i produkčními předchází mozaice režisérových názorů, životních osudů a filmografie. Těžiště publikace tvoří faktograficko-esejistický přehled všech Formanových filmů a stejně koncipovaný výběr z dokumentů a publikací o něm.

Knihu uzavírá oddíl málo známých formanovských studií, textů a korespondence z autorova archivu. Nedílnou součástí svazku je obrazový doprovod, který spolu s interpretacemi umožňuje vícerozměrný pohled na celek díla čelného představitele československé nové vlny i vrcholné hollywoodské kinematografie. -- ISBN 978-80-200-2983-6 (váz.)

MARTIN, Adrian

Mysteries of cinema : reflections on film theory, history and culture 1982–2016 / Adrian Martin. -- Amsterdam : Amsterdam University Press, 2018. -- 423 s. -- (Film Culture in Transition). -- Literatura - Poznámky v textu - O autorovi - Rejstřík - Antologie dosud méně známých esejí významného australského filmového kritika a teoretika Adriana Martina. Detailní analýzy filmů kombinované s poetickými a sebereflexivními momenty ukazují, že akademická filmová teorie a cinefilie nemusejí jít proti sobě. -- ISBN 978-94-6298-6831 (váz.) : Kčs 2,690

MÉDIA

Média a dějiny : bulletin z konference konané ve dnech 9. a 10. listopadu 2016 v Opavě : s digitálním datovým nosičem, s dokumentárními snímky, s historickou tematikou / autoři textů: Rudolf Žáček … [et al.]. -- Opava : Slezská univerzita v Opavě, 2017. -- 39 s. : barev. il., portréty + DVD. -- Úvod - Resumé v angličtině - Bulletin z 1. ročníku konference Média a dějiny, která proběhla ve dnech 9.–10. 11.2016 na Fakultě veřejných politik Slezské univerzity a která nabídla široký tematický záběr zahrnující jak pohled historiků, tak filmařů nebo didaktiků a metodiků. Cílem dramaturgů konference bylo rozvířit zdánlivě klidnou hladinu symbiotického vztahu médií a dějin. Tato publikace shrnuje program konference, představuje hlavní zúčastněné osobnosti a přináší anotace filmů. Na přiloženém DVD krátký sestřih z konference a vybrané krátkometrážní dokumentární snímky s historickou tématikou. -- ISBN 978-80-7510-241-6 (sešit)

MÉDIA

Média, dějiny, společnost : kdo rozhoduje o tom, co si myslíme? : (kolektivní monografie k problematice zobrazování dějinných událostí v médiích s digitálním datovým nosičem s dokumentárními snímky s historickou tematikou) / eds. Monika Horsáková, Rudolf Žáček. -- Vyd. 1. -- V Opavě : Slezská univerzita, 2018. -- 107 s. : il. + DVD Média. Dějiny. Společnost. -- Publikace je výstupem projektu SGS/26/2016 Mediální interpretace dějin a kultury střední Evropy - Vydala Fakulta veřejných politik v Opavě, Slezská univerzita v Opavě - Úvod - Literatura a prameny - Poznámky v textu - Publikace je neprodejná - Kolektivní monografie zahrnující vybrané příspěvky ze třech dosavadních ročníků konference Média, dějiny, společnost pořádané na Fakultě veřejných politik v Opavě. Autoři statí vycházejí ze skutečnosti, že množství a frekvence mediálních interpretací historických témat formou dokumentárních filmů, televizních pořadů, audiovizuálních prezentací na sociálních sítích, studijních materiálů pro školy různých typů, ale i rádoby „čtivě" podávaných informací o historických osobnostech či událostech v nejrůznějších přílohách celostátních deníků aj. v současné době neustále roste. Cílem těchto mediálních interpretací může být využití často atraktivních témat pro zvýšení prodejnosti či sledovanosti, snaha o zaplnění tzv. „bílých míst", a to zejména z oblasti novodobých dějin, ale i propagandistické záměry v oblasti formování veřejného mínění a vytváření cíleně zkresleného či zcela falešného obrazu zejména nedávné minulosti. Cyklus konferencí usiluje o posouzení výše uvedených skutečností a poskytnutí prostoru k široké diskusi tvůrců (producentů, scenáristů, režisérů, historiků) i představitelů cílových skupin (učitelů dějepisu, studentů, veřejnosti) k dané problematice. Konference a tato monografie přispějí ke zvýšení mediální gramotnosti. -- ISBN 978-80-7510-327-7 (brož.)

MIHÁLIK, Peter

Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896-1948 / Peter Mihálik. -- 1. vyd. -- Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 1994. -- 256 s. -- Předmluva editora - Úvod - Resumé v anglickém jazyce - Literatura a prameny - Profil autora - Jmenný rejstřík - Věcný rejstřík - Knižní vydání rigorózní práce pozdějšího slovenského filmového teoretika, historika, kritika, estetika, publicisty, dramaturga, scenáristy a režiséra Petera Mihálika (1945–1987), kterou obhájil již v roce 1972 na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Tato práce je považována dodnes za základní, syntetický a kompletní pohled na historii slovenské kinematografie od počátků do roku 1948 a zároveň důležitý a podnětný studijní a informační materiál. Toto vydání nezahrnuje zvláštní editorské úpravy; je doplněno a aktualizováno o publikace k danému tématu, které vyšly až po jejím napsání. -- ISBN 80-967207-3-2 (brož.)

MIRZOEFF, Nicholas

Jak vidět svět / Nicholas Mirzoeff ; [překlad z anglického originálu … Andrea Průchová Hrůzová a Jan J. Škrob ; rozhovor s Nicholasem Mirzoeffem Andrea Průchová Hrůzová]. -- Vyd. 1. -- Praha : ArtMap, 2018. -- 372 s. : il. -- Poznámky - Doporučená literatura - Rejstřík - Britský teoretik kultury a umění Nicholas Mirzoeff ve své knize „Jak vidět svět" osvětluje, jak dnes zodpovědně a kriticky obrazy tvořit, šířit a interpretovat. Srozumitelný průvodce vizuální kulturou 21. století je ideálním pomocníkem pro zorientování se v současném obrazovém světě. Vychází poprvé

v českém překladu a doplňuje jej rozsáhlý rozhovor s autorem a tematické ilustrace. -- ISBN 978-80-906599-5-7 (brož.)

MOTRESCU-MAYES, Annamaria

British women amateur filmmmakers : national memories and global identities / Annamaria Motrescu-Mayes and Heather Norris Nicholson. -- Edinburgh : Edinburgh University Press, c2018. -- xiii, 265 s. : il. -- Předmluva - Zkratky - Doslov - Poznámky v textu - Výběrová bibliografie na s. 231–254 - Rejstřík - Tato publikace přibližuje fascinující a dosud skrytou historii ženského vkladu k amatérské filmové praxi v kontextu britské kinematografie. -- ISBN 978-1-4744-2073-0 (váz.)

NADAR

Když jsem byl fotografem / Nadar ; [překlad: Ladislav Šerý]. -- Vyd. 1. -- V Praze : Akademie muzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2018. -- 223 s. -- (Rozhraní). -- Reprodukce litografie Panthéon Nadar z roku 1854 - Obsahuje též: Anekdotická historie moderního média / Tomáš Dvořák - Autobiografická kniha francouzského průkopníka fotografie G. F. Tournachona, známějšího pod jménem Nadar, který byl ale zároveň nadšencem balónového létání, spisovatelem, karikaturistou a obecně výraznou a známou postavou 19. století. Publikace je složena ze čtrnácti textů, v nichž Nadar zachytil svůj neobyčejný život — první aerostatické fotografie pořízené z balonu nebo prozkoumávání pařížského podzemí, zkazky o osobnostech, které fotografoval a o umělcích, s nimiž se setkával. Jeho živý a humorný styl, připomínající sloh bulvární žurnalistiky, upomíná na dobu, kdy sám Nadar přispíval do časopisů Charivari a Revue comique. -- ISBN 978-80-7331-481-1 (brož.)

OP DEN KAMP, Claudy

The greatest films never seen : the film archive and the copyright smokescreen / Claudy Op den Kamp ; [published by EYE Filmmuseum / Amsterdam University Press]. -- Amsterdam : Eye Filmmuseum, 2018. -- 184 s. : il., portréty. -- Předmluva - Filmografie - Bibliografie na s. 167–181 - Rejstřík - Osiřelá díla nebo taková umělecká díla, pro která nelze dohledat držitele autorských práv, představují narůstající problém pro muzea, archivy a další instituce v oblasti kulturního dědictví. Tyto instituce se dostávají pod narůstající tlak v důsledku digitalizace a požadavku na sdílení jejich sbírek, ale v tom jim brání autorskoprávní legislativa. Autorka vyzývá k přehodnocení politiky ochranných autorských organizací a archivní politiky a vznáší dotaz: jaké praktické důsledky má současný stav pro vzdělávací instituce, kreativní průmyslová odvětví a širokou veřejnost? -- ISBN 978-94-6298-139-3 (brož.)

PALÚCH, Martin

Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989 / Martin Palúch. -- 1. vyd. -- Bratislava : Občanské združenie Vlna : Drewo a srd : Ústav divadelnej a filmové vedy SAV, 2017. -- 164 s. : il., portréty. -- (Filmodrom). -- Úvod - Literatura - Poznámky - Použité fotografie - Kniha Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989 filmového vědce a pedagoga Martina Palúcha nejprve v krátkém přehledu rekapituluje mechanismy fungování cenzury řízené státem, které se v případě filmové tvorby uplatňovaly v období První republiky (1918–1938), během války (1939–1945) a v bývalém Československu (1948–1989). Zbytky těchto forem (cenzury) se později plynule objevily i v demokratické Slovenské republice, a to zejména ve formě politicky, nábožensky nebo osobně motivovaného tlaku na původní tvorbu a její autory ze strany přestavitelů vládnoucích stran, zájmových skupin, atp. Pomocí interpretačních nástrojů na analýzu těchto fenomenů konfrontuje autor situaci na Slovensku se srovnatelnou situací v USA po roce 1968, kdy do výroby a distribuce filmů aktivně zasahovaly zejména organizace MPAA Motion Picture Association of America a sdružení CARA. Autor se snaží najít odpověď na otázku: Když je cenzura na Slovensku podle zákona z roku 1990 nepřípustná, proč se v souvislosti s dokumentární tvorbou termíny cenzura a trezorový film opakovaně objevují ve veřejném, mediálním a odborném diskurzu?. -- ISBN 978-80-89550-39-5 (brož.)

PAVEL

Pavel Branko : v znamení filmu a jazyka / Erik Binder (zost.). -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2019. -- 199 s. : il., portréty. -- Vydáno ve spolupráci se Slovenskou filmovou a televíznou akadémiou - Úvod - Autoři příspěvků - Použité fotografie - Poznámky - Portrét Pavla Branka na frontispise - Kolektivní monografie sestavená především s příspěvků osobností filmové kultury a vycházející cca rok po přehlídce Týždeň slovenského filmu, kde byla Pavlovi Brankovi udělená Cena Petra Mihálika za celoživotní přínos v oblasti kritické reflexe filmového umění. Souběžně s přehlídkou se konal seminář věnovaný životu a dílu Pavla Branka. Tento svazek tvoří příspěvky přednesené na tomto semináři filmovými historiky, novináři, jazykovědci, filmovými tvůrci; ale zahrnuje i další texty. Publikaci sestavil filmový kritik Erik Binder, doktorand na Katedře audiovizuálních studií FTF VŠMU, a celkově je v ní 14 textů. Většina z nich se věnuje filmově-kritické praxi Pavla Branka nebo jeho textům o slovenském i světovém filmu. Další jsou osobními vzpomínkami na setkání, rozhovory, atp. -- ISBN 978-80-85187-77-9 (brož.)

PELC, Martin
Sport a česká společnost do roku 1939 : osobnosti, instituce, reflexe / Martin Pelc. -- Vyd. 1. -- Opava : Slezská univerzita v Opavě ; Praha : NLN, 2019. -- 349 s. : il. -- Úvod - Poznámky - Resumé v angličtině - Sport a česká společnost do roku 1939 (1945) v datech - Seznam a zdroje obrazového doprovodu - Seznam zkratek - Bibliografie na s. 318–338 - Jmenný rejstřík - Jak spolu souvisí strahovský stadion, pozemková reforma, sázkové kanceláře, výstavky starého sportovního náčiní, Manifest poetismu nebo starý vídeňský šlágr Heute spielt der Uridil? Autor se pestrou nabídkou témat snaží ukázat prostupování moderního sportu a ostatních sociálních polí (žurnalistického, státně-byrokratického, uměleckého, akademického). Odhaluje překvapivou bohatost sportu v době, kdy se začal etablovat jako významný společenský a kulturní fenomén, postupně pronikající do nejzazších koutů našich životů. Na rozdíl od většiny knižní produkce se sportovní tematikou není tento svazek určen milovníkům sportu, ale těm, které překvapuje a zaráží jeho současné postavení na společenském žebříčku nebo jeho všudypřítomnost a kteří chtějí pochopit historické kořeny a předpoklady tohoto stavu. Na několika stránkách se Pelc věnuje také umělecké reflexi sportu, např. v malířství, sochařství, literatuře, hudbě, divadle, tanci, fotografii a filmu. -- ISBN 978-80-7422-660-1 (váz.) : Kč 359,00

PROMĚNY
Proměny dramaturgie : profesní a pedagogická východiska současné dramaturgie : (kolektivní monografie k problematice současné divadelní, filmové a jiné dramaturgie) / eds. Monika Horsáková, Irena Kocí, Miroslav Zelinský. -- Vyd. 1. -- Opava : Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, 2017. -- 159 s. : il., schém., grafy, tabulky. -- Publikace vychází díky podpoře Ministerstva kultury České republiky - Poznámky v textu - Resumé v češtině a angličtině - Literatura - Publikace je neprodejná - Kolektivní monografie z 1. ročníku odborné konference Proměny dramaturgie, která se pokouší definovat aktuální postavení a úkoly, které stojí před dramaturgickou profesí a odpovědět na řadu otázek: jaká je aktuální dramaturgická praxe, funkce a strategie dramaturgie?; jak vypadá dramaturgie v médiích veřejné služby?; je český film konkurence schopný?; jaké jsou aktuální proměny vypravěčských struktur?; jak má dramaturgie reagovat na změny vizuální kultury, vstup laiků do dříve profesionalizovaných sfér a změnu chování publik?. -- ISBN 978-80-7510-267-6- (brož.)

PTÁČEK, Luboš
Umění mezi alegorií a ideologií : proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu / Luboš Ptáček. -- Vyd. 1. -- Praha : Casablanca, 2019. -- 239 s. : il., tabulky. -- Úvod - Závěr - Resumé v anglickém jazyce - Poznámky v textu - Bibliografie na s. 231––233 - Rejstřík - Kniha Umění mezi alegorií a ideologií je souborem tří studií, které analyzují proměnu reprezentace historie v českém filmu a televizi v závislosti na změně politicko-ideologického uspořádání české společnosti, a to na třech vybraných tématech. První, v chronologickém průřezu, sleduje proměny prezentace Sudet v českém filmu od 30. let až do současnosti. Druhá kapitola se zaměřuje na filmy o normalizaci natočené po roce 2000 a třetí část se věnuje třem nedávno vzniklým historickým seriálům (České století, Svět pod hlavou, Bohéma) jako příkladům nového přístupu k historickému narativu. -- ISBN 978-80-87292-45-7 (váz.) : Kč 299,00

RAVETTO-BIAGIOLI, Kriss
Digital uncanny / Kriss Ravetto-Biagioli. -- New York : Oxford University Press, c2019. -- xi, 216 s. : il. -- Poznámky - Bibliografie na s. 197–209 - Rejstřík - Tato monografie zkoumá rozličné podoby freudovského „tísnivého" (unheimlich) v digitální éře. Skrze podrobný rozbor experimentálních a interaktivních uměleckých děl se snaží ukázat, jakým způsobem může tato tísnivá zkušenost proměňovat náš vztah k digitálním technologiím obecně. -- ISBN 987-0-19-085399-0 (váz.)

RESEARCHING
Researching newsreels / Ciara Chambers, Mats Jönsson, Roel Vande Winkel, editors ; foreword by John Corner. -- Cham : Palgrave Macmillan, 2018. -- 309 s. -- (Global Cinema). -- Poznámky o autorech - Úvod - Rejstřík - Kolektivní monografie vydaná v rámci edice Global Cinema se věnuje málo prozkoumanému tématu filmové historie, jakým jsou filmové týdeníky. Tyto krátké, multitématické zpravodajské filmy, obvykle doprovázené vysvětlujícími titulky nebo hlasy, byly součástí filmového zážitku na celém světě od roku 1910 do konce 60. let a v mnoha případech ještě déle. Jako jediný zdroj pohyblivých obrazových zpráv dostupných před nástupem televize jsou filmové týdeníky důležitými sociálními dokumenty, záznamy o důležitých událostech a osobnostech, ale také nástroje propagandy. Publikace představuje řadu současných výzkumů v rámci mezinárodních studií o filmových týdenících a je výzvou k opětovnému zvážení jejich významu v rámci historie filmu. -- ISBN 978-3-319-91919-5 (váz.)

SALZMANNOVÁ, Eva
Chvála pedagogickému bláznovství / Eva Salzmannová. -- V Praze : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2019. -- 118 s. : il. -- Citovaná literatura - Kniha herečky a divadelní pedagožky Evy Salzmannové je au-

torsky a redakčně upravenou verzí habilitační práce autorky. Salzmannová v ní zachytila své zkušenosti z více než dvaceti let výuky adeptů herectví. Uvádí konkrétní příklady a postupy ze své dlouholeté praxe, ale pokouší se i o formulaci obecných zásad systematické výuky herců ve stopách klasiků i svých pedagogických vzorů. -- ISBN 978-80-7331-507-8 (brož.)

SEGER, Linda

The collaborative art of filmmaking : from script to screen / Linda Seger. -- 3rd ed. -- New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2019. -- xvi, 220 s. -- (A Focal Press Book). -- Úvod - Rejstřík - Zkušená americká konzultantka v oblasti scenáristiky Linda Seger zkoumá v této knize komplikovaný proces od tvorby scénáře až po projekci filmu na plátnech kin. Toto 3. revidované a aktualizované vydání zahrnuje rozhovory s více než 80 známými umělci různých profesí: scenáristy, producenty, režiséry, herci, střihači, hudebními skladateli, a dalšími. Jejich debaty o filmové tvorbě jako umění a řemesle poskytují studentům filmových oborů i profesionálům základní příručku pro vytvoření nejlepšího možného filmového scénáře (blueprint) jako stavebního plánu předjímajícího podobu budoucího filmu. Autorka vyzdvihuje nutnost spolupráce zástupců všech filmových profesí spolupracujících při natáčení a realizaci filmu. -- ISBN 978-0-8153-8299-7 (brož.)

SLADOVNÍKOVÁ, Šárka

The holocaust in Czechoslovak and Czech feature films / Šárka Sladovníková. -- Stuttgart : ibidem-Verlag, 2018. -- 161 s. : il. -- (Literatur und Kultur im mittleren und östlichen Europa ; vol. 19). -- Předmluva - Úvod - Filmografie - Bibliografie na s. 139–148 - Rejstřík - V této studii Šárka Sladovníková analyzuje zobrazení holocaustu v českých a československých celovečerních filmech (1948–2015) a jejich relevantní literární předlohy; vykresluje sociální a kulturní rámec, ve kterém byly filmy vyrobeny a změny tohoto „rámce". Zaměřuje se také na filmový jazyk, kompozici a příběh v každém filmu a sleduje také žánrové aspekty filmu. Zvláštní pozornost věnuje Sladovníková zobrazení stereotypů a kontrastních situací ve filmech, kde už známé obrazy, situace a pozadí se opakují a vycházejí tak vstříc divákovu očekávání. Staví je do kontrastu s těmi, které toto nesplňují. Velká část analyzovaných filmů jsou adaptace literárních děl. Proto je tato kniha i příspěvkem k rychlé se rozvíjející oblasti „adaptation studies". Studie je založena na autorčině práci se stejným názvem uveřejněné v kolektivní monografii Cizí i blízcí. -- ISBN 978-3-8382-1196-1 (brož.). -- ISSN 2195-1497

SORRENTINO, Paolo

Všichni mají pravdu / Paolo Sorrentino ; z italského originálu … přeložila [a doslov napsala] Alice Flemrová. -- Vyd. 1. -- Praha : Dybbuk, 2019. -- 317 s. -- Doslov - Biografická poznámka - Anotace - Český překlad románové prvotiny jednoho z nejslavnějších filmových režisérů současnosti, Paolo Sorrentina. Italský scénárista, režisér a herec se mimo filmovou tvorbu úspěšně věnuje právě literatuře. V tomto svém románovém debutu autor prostřednictvím hlavního hrdiny otevřeně mluví o Neapoli svého dětství i o té dnešní, o propletenci bohémského života, mafie a drog. Předobrazem vypravěče a protagonisty románu Všichni mají pravdu, popového zpěváka Tonyho Pagody, je jeden ze dvou stejnojmenných hrdinů Sorrentinova filmového debutu Přebytečný člověk (2001). Kniha byla nominována na cenu Premio Strega a je přeložena do mnoha světových jazyků. - Název originálu: Hanno tutti ragione / Sorrentino, Paolo, 1970-. -- Milano : Feltrinelli, 2010. -- ISBN 978-80-7438-209-3 (váz.)

ŠTOLL, Martin

Television and totalitarianism in Czechoslovakia : from the first democratic republic to the fall of communism / Martin Štoll ; translation: Michaela Konárková. -- 1st publ. -- New York ; London ; Oxford ; New Delhi ; Sydney : Bloomsbury Academic, 2019. -- xxi, 279 s. : il. -- Seznam zkratek - Poznámky - Předmluva - Úvod - O autorovi - Bibliografie na s. 247–256 - Rejstřík - První souhrnná publikace v anglickém jazyce o dějinách Československé televize, kterou vydalo prestižní nakladatelství Bloomsbury Publishing. Podtitul knihy From the First Democratic Republic to the Fall of Communism napovídá, že kniha zpracovává nejen prehistorii televizního vysílání u nás mezi dvěma světovými válkami, ale také celou dobu existence Československé televize až do roku 1989, resp. do rozpadu Československa. Monografie je cenným příspěvkem jak ke studiu historie médií, tak pomůckou pro studenty Fakulty sociálních věd z oborů Mediální studia, Žurnalistika, Politologie a Mezinárodní vztahy. -- ISBN 978-1-5013-2475-8 (váz.)

TARJÁNYI, Viliam

Oscaroví hudebníci / Viliam Tarjányi. -- 1. vyd. -- Prešov : Vydavatelstvo Prešovskej univerzity, 2019. -- 75 s. : il., noty. -- Předmluva - Závěr - Resumé - Resumé v anglickém jazyce - Bibliografie - Jmenný rejstřík - Poznámky v textu - Publikace zpracovaná na základě: autorova studia dostupných materiálů o hudbě k filmu Obchod na korze a o jejím autorovi Zdeňku Liškovi; telefonických konzultací a elektronické komunikace s patřičnými institucemi; rozhovorů s žijícími hudebníky a jejich rodinnými příslušníky, atp. Autorovým cílem bylo zaměřit se na představitele hudby k tomuto filmu, které dosud nebyla věnována žádná pozornost. Viliam Tarjányi se soustředil na: tvůrce a protagonisty hudební stránky filmu, vznik a nahrávání hudby, analýzu této hudby a „Ocarové hudebníky", tzn. interprety hudby.

NFA poskytl autorovi fotografie a jeho historička Eva Urbanová informace o použití reprodukované hudby ve filmu. -- (Váz.)

TAUSSIG, Pavel

Barrandovská bohéma? : bylo jednou jedno filmové studio, kterým prošly dějiny / Pavel Taussig. -- 1. vyd. -- Praha : Plus, 2019. -- 212 s. : il., portréty, faksim. -- (Objevené portréty). -- Rejstřík filmových děl - Jmenný rejstřík - Magické slovo Barrandov, hvězdy stříbrného plátna. Koho by neoslnily? Byli to však opravdoví bohémové, jak by napovídal i název televizního seriálu Bohéma mapujícího barrandovské ateliéry od nástupu fašismu po 50. a 60. léta? U mnohých s tím lze polemizovat. Největší bohém prvorepublikových filmů Hugo Haas byl v nucené emigraci a životy herců, režisérů a ostatních filmařů, možná víc než koho jiného, od nástupu fašismu přes komunistické řádění, semílalo soukolí dějin. Nahlédněte do zákulisí filmových studií! Miloš Havel, Vladislav Vančura, Vlasta Burian, Oldřich Nový, Zdeněk Štěpánek, Jaroslav Marvan, Otakar Vávra, Anna Letenská, Jiří Brdečka, Věra Chytilová a další jsou, stejně jako v televizním seriálu, hrdiny této knihy. Pár stránek věnoval Taussig také filmům ze 40. let: Jan Cimbura (1941), Přijdu hned (1942), Městečko na dlani (1942), Uloupená hranice (1947). -- ISBN 978-80-259-1067-2 (váz.)

TSCHECHOSLOWAKISCHE

Tschechoslowakische neue Welle : das Filmwunder der Sechziger / Jonas Engelmann, Andreas Rauscher, Josef Rauscher (Hg.). -- 1. Aufl. -- Meinz : Ventil Verlag, 2018. -- 357 s. : il. -- Autoři a autorky - Filmografie - Poznámky - Výběrová bibliografie na s. 337–338 - Rejstřík - První německá publikace, která je věnována „Československé nové vlně" - jednomu z nejdůležitějších hnutí ve světové kinematografii. Kniha představuje 20 režisérů, kteří tvořili v tomto období; chronologicky řadí jednotlivé filmy a přidává k nim popisy a analýzy jednotlivých filmových děl a životopisná data. Autoři příspěvků osvětlují význam československé nové vlny z hlediska filmové a kulturní historie a zdůrazňují, že vývoj filmu v Československu přesně odráží obecný vývoj společnosti. Kniha uvádí některé představitele československé nové vlny: Miloše Formana, Věru Chytilovou, Evalda Schorma, Jiřího Menzla, Jana Němce, Jaromila Jireše, Ivana Passera, Pavla Juráčka, Ester Krumbachovou, Antonína Mášu, Vojtěcha Jasného, Karla Kachyňu, Juraje Jakubiska, Štefana Uhra. -- ISBN 978-3-95575-090-9 (brož.)

ULLMANN, Linn

Neklidní / Linn Ullmannová ; [z norského originálu … přeložila Pavla Nejedlá]. -- 1. vyd. -- Příbram : Pistorius & Olšanská, 2019. -- 310 s. -- Citovaná literatura - Neklidní je slovo charakterizující hlavní hrdiny této knihy, autorčiny rodiče — švédského režiséra Ingmara Bergmana a norskou herečku Liv Ullmann. Linn Ullmann ale nezůstává u pouhých autobiografických vzpomínek na soužití s matkou a na prázdninové pobyty u otce na ostrově Farö v Baltském moři. Její vyprávění balancuje na hraně mezi realitou a fikcí a je jakýmsi příběhem románových postav. Autorka ze střípků autentických nahrávek a vlastních vzpomínek vytvořila jedinečný román o dospívání i konci života, který překračuje hranice žánrů. - Název originálu: De urolige / Ullmann, Linn, 1966-. -- Oslo : Oktober, 2015. -- ISBN 978-80-7579-053-8 (váz.

VEKTORY

Vektory kulturního vývoje : identity, utopie, hrdinové / Petr A. Bílek, Martin Procházka, Jan Wiendl (eds.). -- Vyd. 1. -- Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016. -- 273 s. -- (Varia ; sv. 51). -- Úvod - Resumé - Poznámky v textu - Prameny a literatura v textu - Jmenný rejstřík - Obsahuje též: Filmová přehlídka jako tribunál. Banská Bystrica 1959: krize identity uměleckých re-prezentací v situaci totalitního státu 2. poloviny 20. století / Ivan Klimeš - „Identity, utopie, hrdinové": to jsou ústřední tematické celky knihy Vektory kulturního vývoje. Jednotliví přispěvatelé je sledují napříč literaturou, divadlem a filmem, v „mainstreamové" i populární kultuře, v jednotlivých dílech, žánrech i v kulturních institucích. Publikace je jedním z výstupů mezioborového výzkumu na FF UK k tématu „Literatura a umění v mezikulturních souvislostech". -- ISBN 978-80-7308-681-7 (brož.)

VODŇANSKÝ, Jan

Hledání ztraceného Voskovce / Jan Vodňanský. -- 1. vyd. -- Praha : Galén, 2019. -- 149 s. : barev. il., faksim. portréty. -- Jmenný a názvový rejstřík - Spisovatel, herec, písničkář a lidový filosof Jan Vodňanský vypráví o své cestě k divadlu a zpovídá se z úcty k tvorbě avantgardního dramatika a básníka, spolutvůrce Osvobozeného divadla, herce a režiséra Jiřího Voskovce. Popisuje návštěvu u něj v New Yorku, kam Voskovec emigroval. Součástí svazku jsou i ukázky z korespondence. -- ISBN 978-80-7492-419-4 (váz.)

VŽENTEKOVÁ-DZÚRIKOVÁ, Eva

Diptych Štefana Uhra - Organ a Tri dcéry : analýza ako východisko reinterpretácie / Eva Vženteková ; predslov Václav Macek. -- Bratislava : FOTOFO / Stredoeurópsky dom fotografie, 2013. -- 270 s. : il., tabulky. -- Předmluva - Technický scénář Organa - Technický scénář Štefana Uhra - V monografii Evy Vžentekové jde mimo jiné o přehodnocení dlouho ustáleného výkladu dvou významných režisérových historických filmů, o rozlišení scenáristického podílu Alfonze Bednára a následné-

ho vkladu Štefana Uhra do výsledné realizace obou děl. Dosud v hodnoceních dominoval výklad a postoj scenáristy, kterému odporuje Uhrův autorský záměr, v obou filmech svrchovaně uplatněný a „ukrytý" do metaforické řeči a alegorie, podrobených v tomto textu analýze, dešifrování a obsáhlejšímu výkladu. Oba filmy jsou hodnoceny i v rámci Uhrovy další tvorby a porovnány s příbuznými díly československé kinematografie (Obchod na korze, Všichni dobří rodáci). Text je provázen bohatou fotografickou přílohou a citacemi z pramenů. -- ISBN 978-80-85739-59-6 (brož.)

YEE, Marta M.

Moving image cataloging : how to create and how to use a moving image katalog / Martha M. Yee. -- 1st publ. -- Westport ; London : Libraries Unlimited, 2007. -- xiv, 273 s. -- (Third Millenium cataloging). -- Úvod - Rejstřík - Bibliografie na s. 253–265 - Martha M. Yee je uznávanou kapacitou v oblasti katalogizace audiovizuálních děl. Autorka podává komplexní souhrn úkolů, principů a praxe v procesu katalogizace pohyblivých obrazů a její kniha by se tak měla stát příručkou (učebním textem) pro katalogizátory filmových knihoven, archivů, muzeí, stejně jako pro studenty knihovnictví. Jednotlivé kapitoly doplňují názorné příklady a otázky k tématu a na konci knihy najdeme odpovědi. -- ISBN 978-1-59158-438-4 (brož.)

ZIKMUND, Miroslav

Sloni žijí do sta let : [cestopis o návratech na Srí Lanku] / Miroslav Zikmund, Miroslav Náplava, Petr Horký. -- 2., přeprac. a dopl. vyd., v Nakladatelství Jota 1. -- V Brně : Nakladatelství Jota : PiranhaFilm, 2019. -- 257 s. : il., barev. il., portréty, mapy. -- Cestopis o návratech a vzpomínkách na ostrov Srí Lanka „Sloni žijí do sta let" vycházející ke 100. narozeninám jednoho z nejvýznamnějších českých cestovatelů Miroslava Zikmunda. Tato knížka vypráví o putování tří mužů: cestovatele Miroslava Zikmunda; dokumentaristy a cestovatele Miroslava Náplavy a režiséra, dokumentaristy a cestovatele Petra Horkého. Tito zkušení a vnímaví cestovatelé; poutaví vypravěči a fotografové s citem pro atmosféru a ten správný okamžik dokumentují přírodní krásy, setkání se vzácnými osobnostmi (např. se Sirem Arthurem C. Clarkem) a jsou nám těmi nejlepšími průvodci nejen současností, ale prostřednictvím vzpomínek Miroslava Zikmunda i minulostí ostrovů. Publikace obsahuje QR kódy zpřístupňující doprovodná videa. -- ISBN 978-80-7565-433-5 (váz.)

Připravila Božena Vašíčková.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Iluminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obracejte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Iluminace 3/2019

Laterna magika mezi médii, druhy a formáty

(*uzávěrka 30. července 2019*)

editorky: Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová

Laterna magika vznikla jako součást pavilonu, jenž měl reprezentovat Československo na Světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Vznikla tedy z kulturně-politické potřeby, na kulturně-politické zadání a s cílem kulturně-politické reprezentace Československa v zahraničí. Její úspěch v očích zahraničního publika pak také podpořil další rozvoj tohoto formátu v podmínkách státního socialismu. V roce 2018 uplynulo 60 let od vzniku Laterny magiky, přičemž tato dlouhá historie vybízí ke kritické analýze postupů, jimiž Laterna magika obohatila domácí i zahraniční kulturu. V připravovaném čísle *Iluminace* bychom Laternu magiku rády nahlédly především jako *hraniční fenomén*. Laterna magika byla v průběhu svého vývoje za různých politických, společenských a kulturních okolností vždy fenoménem oscilujícím mezi uměleckým tvarem, technologickou novinkou a politikem; mezi divadlem, filmem, tancem a hudbou. Vstřebávala dobově aktuální impulzy všech těchto uměleckých druhů a zpětně tyto druhy, ale také širší sféru domácí (populární) kultury ovlivňovala.
Do plánované *Iluminace* bychom tedy primárně rády zařadily texty nahlížející Laternu magiku jako svébytný fenomén rozvíjející se napříč dějinami filmového, divadelního, tanečního, výtvarného a hudebního umění, ale i ty, které ji sledují jako specifické médium, kulturní techniku či performativní praxi. Laternu magiku bychom nicméně jako multimediální dílo rády problematizovaly nejen z hlediska uměleckých dějin, ale také z hlediska archivnictví. Nahlédneme-li totiž na tento unikátní tvar také z hlediska kulturní paměti a jejího uchovávání pro budoucí generace, pak v době digitálního zpracování a ukládání historických dat navíc vyvstává palčivá otázka, jak podobně komplexní formáty adekvátně archivovat.

Vybraná literatura:
Albertová, Helena: *Josef Svoboda. Scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2012.
Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatizded Culture*. New York: Routledge 1999.
Bay-Cheng, Sarah – Kattenbelt, Chiel – Lavender, Andy – Nelson, Robin: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
Dixon, Steve: *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.
Giesekam, Greg: *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan 2007.
Klich, Rosemary – Scheer, Edward: *Multimedia Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
Kramerová, Daniela – Skálová, Vanda (eds.): *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha: Arbor vitae 2008.
Malý, Svatopluk: *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů*. Praha: AMU 2010.

Nekvindová, Terezie – Kramerová, Daniela (eds.): *Automat na výstavu. Československý pavilon na EXPO 67 v Montrealu*. Cheb – Praha: GAVU – AVU 2017.
Příhodová, Barbora (ed.): *Scénografie mluví. Hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Brno: MUNI – Josef Svoboda – scénograf o. p. s. 2014.
Reid, Susan E. – Crowley, David: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe.* Oxford – New York: Berg 2000.
Reid, Susan E.: Cold War Cultural Transactions. Designing the USSR for the West at Brussels EXPO '58. *Design and Culture* 9, 2017, č. 2, s. 123–145.
Svoboda, Bohumil (ed.): *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav 1968.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **30. dubna 2019** na adresy **lucie.cesalkova@nfa.cz, katerinasvatonova@gmail.com**. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. července 2019**.
Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Iluminace 4/2019

Číslo je plánováno jako volné.
Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(*uzávěrka 30. září 2019*)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. srpna 2019** na adresu **lucie.cesalkova@nfa.cz**. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. září 2019**.
Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Iluminace 1/2020

Číslo je plánováno jako volné.
Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(*uzávěrka 30. listopadu 2019*)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do 15. října 2019 na adresu lucie.cesalkova@nfa.cz. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka 30. listopadu 2019. Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Iluminace 2/2020

Interface

English-language issue

(deadline: April 30, 2020)

Today's digital reality is increasingly permeated by diverse forms of mediation, from TVscreens to computers to smartphones. To describe and analyze such a landscape, the notion of interface as an intermediary that conveys our perception and interaction with the world, and a technique through which elements of a particular medium are transformed into elements of another's media, is pivotal. One of the central interfaces is the film: twenty years ago, Lev Manovich called it the basic cultural interface of the digital era. Although this radical claim has been questionable at the time, the impact of cinema experience on the daily perception of digital reality is still vehemently discussed. It will be essential for the symposium to cover the way in which cinematic vision is reflected in the various forms and techniques of mediation, and the way in which cinema itself is transformed through the revelation and multiplication of interfaces.

The issue relates to the Interface Symposium, which Iluminace organised in November 2019, however, the editors welcome other submissions as well.

The abstracts of the suggested contributions (max. 200 words) together with a short biography should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz and jiri.anger@nfa.cz by **March 15, 2020**. Deadline for **full sumbissions** is **April 30, 2020**. Deliver texts prepared according to the *Iluminace* citation standard, together with an English summary, five key words, a biographical note and a list of cited films (AV works).

Iluminace 3/2020

Public Service Media's Online Strategies: Industry Concepts and Critical Investigations

English-language issue

(deadline: June 30, 2020)

This issue of *Iluminace* follows The Eighth Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (SIECE) by providing a forum for discussing the online strategies of public service broadcasters and their possible transformations into a new kind of media services. While critical studies of television in the internet era and of online distribution of audiovisual content more generally have boomed in recent years, there has not been enough attention paid to the specific challenges and opportunities that the internet brings to public service media (PSM). This is even more the case in the small countries of Central and Eastern Europe where PSM have generally limited their online presence to catch-up services and are still looking for more complex solutions to keep up with commercial and global competition. They face enormous difficulties ranging from outdated legal frameworks and financing models, a lack of skills in digital curation or data analytics, unpredictable changes in consumer habits, the impact of social media platforms, and political attacks trying to take advantage of PSM's insecure position. At the same time, the convergence of television and the internet presents opportunities for new business models, modes of audience engagement, and conceptualisations of public value. The SIECE VIII will strive to bring together international scholars of online TV with media professionals and policymakers to draw a picture of the situation, its roots and contexts, and possible scenarios for future development within East-Central Europe and beyond.

Potential topics for papers include, but are not limited to:

- Public value: how the shift to online TV makes media professionals as well as policymakers and audiences reconsider the core values of public service media possibilities for creating public value outside the designated institutional spaces of PSM
- Strategies of overcoming the public/commercial divide (such as the "ecosystem approach") and their dangers; competition/cooperation with the commercial and global digital services;Industry structures: shifts in the dual TV market and the place of PSM in the emerging online-TV/VOD market
- Infrastructures: issues of access and digital divide, net neutrality, mobile data, smart TV
- Digital curation and big data: balancing linear schedules with nonlinear catalogues, archival material with new content, personalized recommendation algorithms with top-down editorial selections and curation
- Online content strategies: development of trans-platform narratives, new promotional content/strategies, novel media formats, and short-form, web-only, spreadable content as a measure to re-connect with under-served (younger) audience groups
- PSM's own concepts and measurements of online audiences;Online audiences: the place of PSM online viewing in "media ensembles" and "use genres" of today's TV audiences
- "Public social" media or "platformization" of PSM: consequences of interactions and hybridizations between social media and PSM

- PSM's open data policy; new dangers PSBs face from their political opponents after transforming into PSM; the place and role of the EBU; territoriality of copyright and geoblocking; National and supra-national policies/politics vis-à-vis online TV: the European Commission's Digital Single Market strategy and its potential impact on PSM online services
- "industry lores" of PSM decision-makers; self-conceptions of PSM employees, independent producers and freelance talent up and down the professional hierarchy;- Professional cultures: tensions between TV and internet cultures within the PSM institutional spaces
- Transnational flows and globalization: co-production, format adaptation, cross-border circulation, and localization of public service content in the internet era, threats to local content and content diversity

Iluminace 4/2020

Animace na hranicích žánrů i médií

(uzávěrka 30. srpna 2020)

Samostatné tematické číslo věnovala *Iluminace* animovanému filmu naposledy v roce 2009. Výsledkem byla jedna z prvních výraznějších snah přinést do českého kontextu přístupy tzv. animation studies a slovy editorky Kateřiny Surmanové rovněž „prozkoumávat a překračovat zažité historické modely a stereotypní uvažování o animaci jako o kresleném nebo dětském filmu". Ačkoli dnes může tato formulace evokovat zdání mnohokrát zopakovaného klišé, ani s odstupem deseti let by nebyla zcela neoprávněná. V domácí profesní komunitě se totiž stále nepodařilo tyto a další předsudky definitivně překonat, což je příčinou (anebo důsledkem?) skutečnosti, že v českém psaní o animaci stále ještě převládá především tradicionalistická linie biograficky deskriptivní historiografie. Kromě potřeby odbourat tento zdánlivý axiom a dále rozvíjet inovativnější polohy myšlení o animovaném filmu jsou ovšem v současné době nevyhnutelné rovněž další posuny, a to jak v rovině stanovování výzkumných otázek, tak v rovině metodologické.

Vedle nutnosti překonávat nejrůznější metodologická klišé — jak to například učinila teoretička Hannah Frank, když se namísto animace coby autorského díla jednoho velkého tvůrce zaměřila na animaci jako kolektivní dílo tvůrců (a tvůrkyň) anonymních — se totiž s nástupem nových médií a digitálních technologií ukazuje, že je potřeba začít překračovat rovněž žánrové či technologické kategorie v rámci kinematografie — jak to z perspektivy uměleckého výzkumu obvyklého v oboru animation studies dělá na dnes populárním pomezí animace a dokumentu například režisér Alex Widdowson — a dost možná dokonce překračovat hranice kinematografie samotné, neboť z propojení kinematografie a nových médií zpopularizovaného Lvem Manovichem nelze vyjmout ani animaci. V situaci, kdy čím dál tím vyšší podíl stopáže hraných filmů vzniká rukou animátorů a programátorů, již není udržitelné nevnímat také hlubší kontexty mezi animovaným, hraným i dokumentárním filmem, a to v jejich narativních i experimentálních polohách. Rovněž se s nárůstem objemu nefilmové animace či motion designu na internetu i ve veřejném prostoru nelze opomíjet takové polohy animace, jež propojují kinematografii s oblastí grafického designu. Nelze se vyhnout ani přesahům do oblasti výtvarného umění. Ačkoli v oboru animace je příliv tvůrců vzešlých z prostředí výtvarného umění podstatně starší záležitostí než v oblasti hrané kinematografie, i zde učinila digitalizace své a mnohé z toho nejzajímavějšího v současné animaci se děje právě v úzké provázanosti s prostředím výtvarného provozu. Jednoduchým důkazem je přitom aktuální dění na filmových festivalech zaměřených na animovanou tvorbu i na výstavách digitálního umění.

Takto rozostřené hranice otevírají široký badatelský prostor, v jehož rámci je možné sledovat pozoruhodné a dosud z velké části přehlížené dynamiky uvnitř filmového průmyslu, ale i kontinuity filmové animace s médii a fenomény stojícími vně kinematografie. Takto široký záběr si pochopitelně jediné tematické číslo časopisu nemůže klást za úkol zaplnit, jeho cílem je tedy především představit v našem kontextu tolik potřebnou diverzitu možných přístupů, jež mohou soudobému myšlení o animaci poskytnout nové impulsy a nasměrovat jej novými cestami napříč tradičními hranicemi médií. Tematicky se ovšem ani v těchto podmínkách není třeba omezovat výhradně zájmem o soudobou produkci — jak i v českém prostředí uká-

zaly některé nedávné výzkumné projekty, také v historickém výzkumu může být přínosem zapojení animace do širších mediálních kontextů.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. června 2020** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a matej.forejt@nfa.cz. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. srpna 2020**. Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Vybraná literatura:

- Rachel Walls, Abstract Inclusion. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/rachel-walls-abstract-inclusion>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jiří Neděla (ed.), *Animace ilustrace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Alex Widdowson, Animating Documentary Modes: Navigating a theoretical model for animated documentary practice. *International Journal of Film and Media Arts* 3, 2019, č. 1, s. 56–77.
- João Paulo Amaral Schlittler, Animation as a Transmedia Interface. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-animation-as-a-transmedia-interface>, [citováno 21. 8. 2019].
- Heather L. Holian – Art, Animation and the Collaborative Process. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/heather-holian-art-animation--and-the-collaborative-process>, [citováno 21. 8. 2019].
- Lucie Česálková (ed.), *Film — náš pomocník. Studio o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha / Brno: Národní filmový archiv / Masarykova univerzita 2015.
- Hannah Frank, *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons.* Oakland: University of California Press 2019.
- Zdeněk Hudec (ed.), *Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho: Ideologie, queer, diskursivní analýza*. Olomouc: Pastiche Filmz 2012.
- Lev Manovich, *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum 2018.
- Martina Pachmanová (ed.), *Milada Marešová: Domácí biograf*. Praha: Arbor vitae / Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2009.
- *Montage AV*22, 2013, č. 2 [téma čísla: Animationsfilm].
- João Paulo Amaral Schlittler, Motion Graphics and Animation. *Animation Studies* 10, dostupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-motion-graphics-and-animation>, [citováno 21. 8. 2019].
- Richard Jaroš, Pavla Pauknerová, *Nejen kruhy*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2017.
- Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*. Palgrave MacMillan 2013.
- Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrovy animace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Jane Shadbolt – Parallel Synchronized Randomness: Stop-motion Animation in Live Action Feature Films. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/jane-shadbolt-parallel-synchronized-randomness-stop-motion-animation-in--live-action-feature-films>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Realist Film Theory and Flowers of Evil: Exploring the Philosophical Possibilities of Rotoscoped Animation. *Animation Studies*, dostupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-realist-film-theory-and-flowers-of-evil-exploring--the-philosophical-possibilities-of-rotoscoped-animation-winner>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Recreating Reality: Waltz With Bashir, Persepolis, and the Documentary Genre. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/

jacqueline-ristola-recreating-reality-waltz-with-bashir-persepolis-documentary>, [citováno 21. 8. 2019].
- Murat Akser, Technology and the Turkish Mind: Internet Animationas Counter Culture in Turkey. *Cinej Cinema Journal* 3, 2014, č. 2, s. 193–217.
- Andrea Vacovská (ed.), *Typografie filmových titulků: Úvodní titulky v československém hraném filmu 1945–1993*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2016.
- Tariq Alrimawi, Uses of Arabic Calligraphy in Religious Animated Films. *Animation Studies* 12, dsotupné on-line: <https://journal.animationstudies.org/tariq-alrimawi-uses-of--arabic-calligraphy-in-religious-animated-films>, [citováno 21. 8. 2019].
- Kamil Kalbarczyk, W cyfrowym zwierciadle. CGI i postludzkie widma. *EKRANy* 7, č. 6 (40), s. 30–37.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započetím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhují přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.
Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekcí „Autoři článků".

NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz

Premiéry českých
i zahraničních dokumentů
Retrospektiva všech filmů Mana Raye
Přehlídka snímků průkopníků
českého videoartu

23

Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava

24.–29.10.2019

Ji-hlava.cz

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

2 / 2019

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:
Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:
Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:
Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková, Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D. Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy, Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell, Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek, Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová, Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:
Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz / Iluminace is a peer-reviewed research journal. Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz

Korektury / Proofreading:
Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:
studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:
Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /
Iluminace is published quarterly.
Rukopis byl odevzdán do výroby v říjnu 2019. /
The manuscript was submitted in October 2019.

Cena a předplatné:
Cena jednoho čísla je 120 Kč.
Cena pro studenty je 84 Kč.
Cena E-verze je 60 Kč.
Roční předplatné pro Českou republiku vč. poštovného:
Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640 Kč.
Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
obchodní oddělení — knižní distribuce,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

Prices and Subscription rates:
Each copy: € 11 (Europe) or US$ 15.
Annual subscription for Europe:
Institutional: € 89
Private: € 59
Annual subscription for other countries:
Institutional: US$ 109
Private: US$ 72
Prices include postage. Sales and orders are managed by Národní filmový archiv, obchodní oddělení — knižní distribuce, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. / Iluminace is available electronically through Scopus, ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285,
ISSN 0862-397X (print), ISSN 2570-9267 (online)
© Národní filmový archiv