

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 republiky¹⁾

Následující studie je rozdělena do čtyř hlavních kapitol:

V první kapitole „**Masterclass jako kultivační rituál**“ objasňuji důvody výběru masterclass jako východiska pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v prostředí televize veřejné služby, svoji situovanost, metodologii a zdroje, ze kterých vycházím.

Druhá kapitola „**Televizní-zformátovaný-autorský-náš**“ v základních obrysech nastiňuje proměny a posuny ve vývoji dokumentárního filmu v evropských televizích veřejné služby po roce 1990 (s přihlédnutím ke specifikům vývoje v post-socialistické České televizi včetně etablování konceptu tzv. autorského dokumentu), které považuji za podstatné pro pochopení kontextu, ve kterém se masterclass odehrála.

Třetí kapitola „**Masterclass jako střet světů**“ je vlastní případovou studií formátu masterclass, na němž zkoumám, jak dochází v aktuálním diskursu o dokumentárním filmu k definování kvality prostřednictvím diváckého úspěchu, upevňování kategorií „východního“ a „západního“ filmu, důrazu na přizpůsobování filmů požadavkům trhu a proměně ve vnímání role „mistra“, „experta“ i „autora“. Kapitola je strukturována podle rétorických figur (metafor a významových uzlů), které považuji za určující pro nastolený diskurs.

Ve čtvrté kapitole „**Masterclass jako status quo**“ shrnuji dílčí závěry studie, které dále zpřesňuji a rozvíjím, případně zasazuji do širšího kontextu současného dokumentaristického provozu.

1) Některé anglické výrazy (masterclass, decision maker, insider, current affairs, master, slot, commissioning editor, pitching, industry, market, travel / science / nature apod.) ponechávám v angličtině z toho důvodu, že jsou pro daný diskurs typické i v českém prostředí a jejich frekventovaný výskyt odkazuje na jejich etablování v běžné praxi současného dokumentaristického provozu. Mezinárodní diskurs v oblasti dokumentárního filmu se obvykle odehrává v angličtině, také masterclass ČT probíhala v angličtině a byla simultánně tlumočena do češtiny.

Termín „**head and stomach**“, který zazněl z úst jednoho z commissioning editorů jako příměr pro kvalitní film, opsala překladatelka při simultánním tlumočení masterclass větou „film, který zasáhne mozkovnu, tedy tu racionální část, i emoce“. Tento výraz ponechávám v angličtině pro jeho přímočaré a zkratkovité vyjádření, které je charakteristické pro slovník commissioning editorů.

1. Masterclass jako kulturní rituál

1. 1. Artikulované i nevyslovené

Dne 4. 12. 2015 proběhla v České televizi prezentace označená jako „masterclass České televize věnovaný²⁾ současným trendům v oblasti dokumentárních filmů v Evropě“ v podání commissioning editorů pro dokumentární filmy ze švédské veřejnoprávní televize STV a dánské veřejnoprávní televize DR. V rámci mezinárodních aktivit organizovaných Českou televizí v oblasti dokumentu se jednalo o spíše ojedinělou,³⁾ ale velmi pečlivě propagovanou záležitost. Masterclass, která byla určena nejširší filmařské obci, filmovým institucím, studentům filmových škol, lidem z televize i odborné veřejnosti, navštívilo asi 70 účastníků a moderoval ji ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT Jan Maxa. Téma a důvody pro uspořádání masterclass shrnují organizátoři v pozvánce na tuto akci:

Dovolujeme si Vás pozvat na masterclass České televize věnovaný současným trendům v oblasti dokumentárních filmů v Evropě. Jeho cílem je seznámit filmové profesionály a odbornou veřejnost s tendencemi ve vývoji, výrobě a programování dokumentů pro televizní vysílání. Commissioning editoři veřejnoprávních televizí z Velké Británie, Dánska a Švédska představí proces tvorby dokumentárních filmů od vývoje až po jejich vysílání, uvedou příklady úspěšných dokumentů a seznámí posluchače s jejich současnou formou v zahraničí. Masterclass by měl být jedním z kroků, které přispějí k většímu zastoupení českých dokumentů na zahraničních fórech a následně i v televizním vysílání v Evropě. Po masterclass bude následovat debata, kde bude prostor pro Vaše dotazy.⁴⁾

V následujícím textu analyzuji tuto událost jako východisko ke zkoumání představ o dokumentárním filmu, které umožňuje nahlédnout do způsobů, jakými televize (veřej-

Pro termín „commissioning editor“ nemáme v češtině zatím vhodný ekvivalent, neboť v české televizní praxi neexistuje srovnatelná pozice s podobně nastavenými kompetencemi. Výraz „správce vysílacího okna“, který používám pro popsání činnosti a pozice commissioning editora, není zcela přesný, protože se kompetence a přesná náplň práce i míra autonomie commissioning editorů liší v rámci systému jednotlivých televizí. Někdy používaný překlad „televizní dramaturg“ je zavádějící opět pro rozdílnost praxe v ČT a v zahraničních televizích, dramaturg má v systému České televize nesrovnatelně menší kompetence a rozhodovací pravomoc, na rozdíl od velmi silné pozice commissioning editorů nejen v rámci své národní televize, ale i na mezinárodním trhu. Další, případně detailnější vysvětlení použitých anglických termínů uvádím přímo v textu.

- 2) Dále uvádím jen masterclass, ale v ženském rodě.
- 3) Podobná akce pro dokumentaristy a odbornou veřejnost se zahraničními experty v oblasti dokumentárního filmu organizovaná ČT proběhla dle slov manažerky centra programových projektů ČT Markéty Štinglové v předešlých pěti letech jen jednou, a to na téma „umění pitchingu“ pod vedením německé lektorky Sibylle Kurz, specializující se na pitching (Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.). Další obdobné aktivity ČT v oblasti dokumentu zmiňuje v období před r. 2011 jako občasné kreativní producentka a tehdejší šéfdramaturgyně ČT Alena Müllerová (Rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Lucie Králová, leden 2017.).
- 4) Další na pozvánce avizovaní hosté (Nick Frazer z BBC, commissioning editor známého slotu „Storyville“ na Channel 4 a Mette Hoffmann Meyer, Head of Documentaries v DR) vzkázali publiku omluvu, že nemohou dorazit. Oba známí commissioning editoři odešli po mnoha letech působení v televizích ze svých pozic koncem roku 2016.

né služby) prezentují své aktuální představy o dokumentárním filmu, jeho trendech a vývoji, i do toho, jak tyto představy mohou formovat současné dokumentární filmy. Principem textu je na případové studii masterclass, zasazené do kontextu současného vývoje dokumentu v televizním systému, ukázat, jak se manifestují konkrétní mechanismy produkční kultury, které v televizním prostředí ovlivňují zacházení s dokumentárním filmem a působí na jeho podobu. Nečiním si nároky na komplexnost, ani není mým záměrem z jedné události odvozovat fungování celku, přesto spatřuji v analýze masterclass možnost, jak porozumět některým souvztažnostem mezi organizační strukturou televize, jejím preferovaným pojetím dokumentárního filmu a představami o roli autora-dokumentaristy. Forma prezentace „tendencí ve vývoji, výrobě a programování dokumentů pro televizní vysílání“ s příklady „úspěšných dokumentů“ v podání commissioning editorů skandinávských televizí určená primárně pro filmaře-dokumentaristy, nezávislé producenty a odbornou veřejnost je zároveň určitým mezinárodně ustáleným „polo-veřejným formátem“, kde dochází ke střetu různých perspektiv (například národní a mezinárodní), institucionálních nastavení, limitů i kulturních odlišností, a především různých přístupů k dokumentárnímu filmu, které spoluvytvářejí představy jednotlivých aktérů o podobě, významu, smyslu, účelu a definici dokumentárního filmu.

Vycházím z předpokladů Johna Caldwell, který ve své studii *Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices* považuje pro studia produkční kultury za klíčové zkoumat formy sociálních vztahů v mediálním průmyslu, projevující se v určitém prostoru mezi zcela veřejným a zcela uzavřeným, a porozumět tak lépe jejich významu. (Televizní) průmysl podle Caldwell není sjednocený „monolit“, který by byl snadno přístupný, usiluje naopak o to, aby dosáhl iluze přístupu (otevřenosti), jednoty a konsenzu. Pozorovatelné je to právě na polo-veřejných panelech věnovaných tomu, jak obstat ve světě televizního průmyslu („how to make it in the industry“) a na nejrozličnějších trainingových programech. Masterclass, která proběhla v ČT, lze s použitím Caldwellovy optiky popsat jako určitý druh *kultivačního rituálu* a zároveň *kontaktní zónu pro mentoring*, kde se ti se zkušenostmi *decision-makerů* ze západních televizí vydávají sdílet své osobní a profesní vhledy na to, jak funguje dokumentární provoz v rámci televizí veřejné služby, a radí ostatním účastníkům z post-socialistické země, jak v tomto provozu uspět se svým projektem. Podstatné je, že se zde „ustavuje dichotomie vnitřní — vnější jako centrální ideologie vykreslující tyto zóny“.⁵⁾

Kromě toho, co se zde artikuluje, tedy trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podobě, kterou reprezentují pozvaní zástupci televizí veřejné služby z Dánska a Švédska a nepřímo i zástupci managementu ČT,⁶⁾ si lze všimnout i toho, co zůstává nevysloveno

5) John Caldwell, *Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices*. In: M. White – J. Schwoch (eds.), *Questions of Method in Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd 2006, s. 138–140.

6) Zástupci managementu ČT (ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT a moderátor masterclass Jan Maxa i manažerka Centra mezinárodních programových projektů ČT Markéta Štinglová) hodnotili ze zpětného pohledu v rozhovorech masterclass velmi pozitivně, ředitel programu ČT Milan Fridrich hodnotil masterclass takto: „masterclass byl skvělý, jsme rádi, když se tady trochu rozvíjí cizí pohledy na věc a naši kreativní producenti a tvůrci se mohou dostat do konfrontace s jinou tvorbou...“ Rozhovory s M. Š., J. M. a M. Š. vedla Lucie Králová, září – listopad 2016.

(například podoba identifikace či konfrontace s těmito trendy, nebo nesrovnatelný kontext výrobních podmínek dokumentů v ČT versus v DR a STV). Pozornost tedy zaměřuji i na to, do jaké situace staví své publikum zahraniční představitelé televizních stanic použitím určitého typu slovníku, včetně toho, co zůstává nevyřčené, nebo toho, co je vyjádřeno pouze metaforicky. Během masterclass si tedy na diskursu o dokumentárním filmu všímám hlavně rétorických figur (metafor, významových uzlů, motivů) jako možného klíče k porozumění a následné interpretaci.

1.2. Perspektiva insidera

Tento text nahlíží zkoumanou událost z pohledu insidera v publiku, neboť i já jsem součástí dokumentaristického provozu a aktivně se jej účastním od roku 2002 jako režisérka dokumentárních filmů, které většinou vznikaly v koprodukcí či přímo ve vlastní výrobě České televize a navíc od roku 2011 působím jako externí dramaturgyně dokumentů pro ČT. Moje perspektiva je tedy výrazně podmíněna mojí vlastní situovaností a dlouholetou zkušeností s dokumentárním provozem v České televizi, proto se v textu snažím i o určitou reflexi vlastní pozice a z ní vyplývajícího pohledu.

Pro popis a interpretaci masterclass využívám audiovizuální záznam pořízený Českou televizí a zúčastněné pozorování přesahující rámec zkoumané události, neboť pracuji i s daty ze svého dlouhodobějšího výzkumu zaměřeného na dokumentární film v televizi veřejné služby (2011–dosud), která zpracovávám ve své vznikající dizertační práci na FAMU. Kromě terénního deníku vycházím z řady neformálních i polo-strukturovaných rozhovorů se svými kolegy, režiséry dokumentárních filmů, kameramany, zvukaři, střihači, dramaturgy, kreativními producenty, se zástupci různých institucí spojených s dokumentárním filmem (Kreativní Evropa, IDF) a profesních organizací (ARAS, FITES, APA, AFS).⁷⁾

Dále pracuji s daty z týdenního zúčastněného pozorování dokumentaristického provozu v dánské DR v Kodani a s polostrukturovanými rozhovory se zaměstnanci DR v různých pozicích, s hloubkovým rozhovorem s nezávislou producentkou největší dánské společnosti dokumentárních filmů Danish Documentaries a s dánskými odborníky v oblasti televizních studií a dokumentárního filmu.⁸⁾ Dalším zdrojem jsou polo-strukturované rozhovory s lidmi z managementu ČT (Milan Fridrich, Jan Maxa, Markéta Štinglová). Pro základní analýzu programu ČT pracuji s daty z databáze pořadů České televize (Provys) a z tištěných i internetových programů ČT. Inspirací v obecnější rovině institucionální

7) IDF: Institut dokumentárních filmů, ARAS: Asociace režisérů a scenáristů, FITES: Filmový a televizní svaz, APA: Asociace producentů v audiovizí, AFS: Asociace filmových střihačů a střihaček.

8) Zúčastněné pozorování v Kodani v DR proběhlo 22. až 27. 8. 2016, zaměřené bylo na běžnou práci Kima Christensena v oddělení DR Sales, včetně procesu připomínek Kima Christensena, Mette Hoffmann Meyer a zástupců STV k hrubé verzi střihu celovečerního koprodukčního „current affairs“ filmu BITTER GRAPES. Vycházím dále z hloubkového rozhovoru s Kimem Christensenem a z polo-strukturovaných rozhovorů s těmito lidmi: Mette Hofmann Meyer (commissioning editor, head of documentaries DR 2007–2016), zaměstnanci kanálu DR 3 (režisér, investigativní reportér, editorka), Sigrid Dyekjær (ředitelka společnosti Danish Documentaries, nejvýznamnější dánské produkční společnosti pro dokumentární film), prof. Ib Bondebjerg (odborník na dokumentární film v Dánsku a zároveň bývalý ředitel Danish Film Institute), Julie Meise Münster Lassen, Ph.D. (Departement of Media, Cognition and Communication, sekce Film, Media, and Communication, University of Copenhagen) zabývá se TV studies se zaměřením na DR (výzkum programových strategií jednotlivých kanálů DR) a politickým kontextem médií veřejné služby.

analýzy pomocí etnografických metod je pro mě přístup antropoložky Georginy Born, která ve své obsáhlé studii o BBC⁹⁾ skládá výsledný obraz instituce důsledným kombinováním různých zdrojů dat (terénní deník, mediální texty, analýza historického kontextu, rozhovory), tento postup považuji za přínosný i pro hlubší analýzu masterclass a jejího kontextu.

2. Televizní- zformátovaný-autorský-náš

Důležitý vývoj v oblasti dokumentu se nepochybně odehrává na dalších distribučních platformách, jakými jsou internet, kina a filmové festivaly, ale i v dnešním multimediálním prostředí zůstává televize významným masmédiem, které zasahuje stamilióny lidí a přispívá tak k tomu, jak tito lidé rozumějí pojmu dokumentární film.¹⁰⁾

Pro hlubší porozumění situace, v níž se masterclass ČT odehrála, včetně toho, *kdo — ke komu — v jakém kontextu a roli* promlouval, nestačí vidět jen současný stav. Proto v následující kapitole v základních obrysech nastiňuji vývoj dokumentárního filmu v systému evropských televizí veřejné služby po roce 1990 (2.1.), s přihlédnutím k některým specifikům vývoje v České republice (2.2.).¹¹⁾

2. 1. Televizní, zformátovaný, evropský

Dokumentární programy televizí v Evropě prochází po roce 1990 řadou podstatných změn a posunů, souvisejících se silící komercializací, která se nevyhnula ani veřejnoprávním kanálům. Mnohé z nich precizně shrnuje Anna Zoellner, zejména zavádění hybridních forem, nárůst performativní reprezentace i práce s formáty, organizace výroby do cyklů a sérií doprovázená klesajícím zastoupením soliterních celovečerních dokumentů.¹²⁾

Digitální technologie snížila výrobní ceny dokumentů a umožnila přístup k natáčení mnohem širší skupině autorů, dokumenty přestaly být považovány za drahé a „prestižní“ televizní produkty. Výrazně se zvýšila konkurence, neboť každoročně vzniká mnohonásobně více dokumentárních filmů než před zlevněním celého procesu výroby. Zavádění velkého počtu nových kanálů, umožněné digitálním vysíláním, vedlo k fragmentarizaci televizních publik a dalšímu snižování výrobních rozpočtů. Přestože je velmi obtížné definovat tak široký a problematický pojem, jakým je „dokumentární film“,¹³⁾ v prostředí

9) Georgina Born, *Uncertain Vision. Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Secker & Warburg 2004.

10) Anna Zoellner, Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television Production. *Mass Communication & Society* 12, 2009, č. 4, s. 503–536.

11) V této kapitole vycházím kromě zúčastněného pozorování a rozhovorů především z etnografické studie Anny Zoellner (viz pozn. 10) a z emailové korespondence s Dr. Dafydem Sills-Jonesem (University of Aberystwyth, UK), který se věnuje tématu proměn dokumentárního filmu v evropských televizích posledních 20 let.

12) A. Zoellner, c. d., s. 504. Autorka dále upozorňuje, že tyto změny jsou podrobně reflektovány i v odborné literatuře věnující se dokumentárnímu filmu.

13) Srov. Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSF 2010 a Guy Gauthiere, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: NAMU – MFDF Jihlava 2003; Obě základní knihy o doku-

televizí se, v souladu s celkovým vývojem televizního programování, stále zpřesňují parametry programových oken, které musí dokumentární film splňovat, zejména jasně daná stopáž a žánrová či typová příslušnost k danému oknu.

Televize si vytvářejí své vlastní pojetí dokumentárního žánru pomocí specifických (televizních) kategorií, jimiž jsou zejména programové typy a formy,¹⁴⁾ které jsou často odlišné v rámci jednotlivých stanic a liší se i od toho, jak se dokumentární film vyvíjel mimo čistě televizní prostředí. Televizemi praktikovaný způsob označování pořadů odkazuje nejen k tomu, že se kategorizační schémata televizních stanic mohou odlišovat, ale zejména ke způsobu, jakým televize rozumějí pojmu dokumentární film a jeho různorodým variacím. To se nejzřetelněji ukazuje na nejasné hranici rozlišování mezi dokumentárním filmem, publicistikou, cross-žánry a reality TV formáty.¹⁵⁾ Samozřejmě jde o princip související s celým systémem programování, nejen s oblastí dokumentárního filmu, neboť televize (veřejné služby) pracuje s nesmírně širokým záběrem témat, stylů, forem, programových i obsahových typů, aby oslovila co největší skupinu diváků.¹⁶⁾

Rozhodování o programu vychází z mnohem přesnějších představ o lidech sledujících televizi, konstruovaných na základě výzkumných metod zpracovávajících detailní socio-demografické charakteristiky potenciálních diváků, a tomuto principu odpovídají i výše uvedené příklady kategorií, s jakými televize pracují. „Boj o diváka“ se odehrává nejen s alternativními formami distribuce, ostatními televizními stanicemi, ale i v rámci jednotlivých kanálů a jejich programových oken. Místo pro dokumentární film v programech je mnohem náročnější uhájit v konkurenci reality TV programů, krimiseriálů nebo zábavných show a pořadů.

mentárním filmu nabízí specifický a detailně rozpracovaný systém klasifikace dokumentárního filmu, včetně obsírného pojednání jeho možných definic.

- 14) Např. ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT Jan Maxa charakterizuje současnou dokumentární produkci televizních stanic západní Evropy následovně: „Velmi se zpřesnily kategorie dokumentů, které televize dělají. Gró dokumentů, které se vytvářejí v televizích i tak nemainstreamových, jako je třeba Arte, tvoří current affairs, což se v Čechách nedělá skoro vůbec, historicko-analytické dokumenty, když už historické, tak jsou to vlastně popularizující dokumenty s dohrávanými scénami, pak nějaké eventové věci a nature / science / travel a pak samozřejmě cross-žánry. Jestli někde probíhá vývoj, tak je to především v těch cross-žánrech, zde se hledají cesty, jak můžou nahradit dramatikou, jak je učinit co nejvíc příběhovými, postavovými, seriálovými.“ Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016. Srov. A. Z o e l l n e r, c. d., s. 504–507.
- 15) Evropská vysílací unie (EBU) zavedla jednotný systém označování pořadů pro všechny své členy, její kategorie jsou ale v některých případech výrazně odlišné od kategorií, pomocí kterých klasifikuje dokumentární film ČT, takže se v interním systému ČT používá souběžně od roku 2006 dvojí způsob označování pořadů: starší klasifikace podle ČT i novější podle EBU. Klasifikace EBU například zavádí na úrovni „programového typu“ pro ČT novou kategorii docusoapu nebo v podkategorii „forma pořadu“ označení „skutečnost, fakta“. ČT pracuje ve své klasifikaci na úrovni „forma pořadu“ například s kategoriemi „medailon/profil“, „dokument“ nebo „polohraný dokument / dokumentární hra“. Pro české prostředí specifická a hojně i vágně užívaná kategorie „autorský dokument“ (které se věnuji v následující kapitole), není v rámci programových typů a forem ČT vůbec uváděna, naopak se pracuje s kategorií „dokument umělecký“, která ale slouží především k označování filmů o umění. Zdroj: databáze pořadů ČT Provys a vlastní analýza dokumentárního programu ČT.
- 16) Pro drobnou ilustraci tohoto rozptylu uvádím vybrané příklady obsahové typologie ČT: „katastrofická tematika“, „klasická tematika“, „milostná tematika“, „náboženská tematika“, „sociálně společenská tematika“, „jazz“, „ideologie“, „koledy“, „generační tematika“, „lidový tanec“, „kultura“, „motorismus“ nebo EBU: „filosofie života“, „drogy, alkohol, kouření“ apod.

Se zastřešujícím termínem „dokumentární film“ zacházejí televizní stanice podle své potřeby, čímž tento posun mnohdy zastíňují.¹⁷⁾

Přestože existuje řada rozdílů, patrných zejména mezi pořady z vlastní televizní výroby (in-house production) a oblastí dokumentu, kterou lze označit jako kinematografickou (většinou celovečerní distribuční a festivalové dokumenty), v současném televizním provozu se obě oblasti částečně překrývají a mnohé výše popsané tendence lze pozorovat i u distribučních dokumentů, neboť jich velké množství stále vzniká v koprodukcii s televizními stanicemi nebo se stávají součástí televizního vysílání formou předkupu (pre-sales). I u celovečerních dokumentů vznikajících externě televize preferují svůj vstup už ve fázi vývoje či natáčení, aby měly možnost ovlivňovat jejich podobu.¹⁸⁾ Běžnou televizní praxí jsou úpravy do několika verzí různých délek (někdy i včetně seriálové) nebo změny názvu z důvodu zásahu co nejširšího publika.¹⁹⁾ To se týká i celovečerních dokumentů, které často nejsou primárně vnímány jako svébytná díla konkrétních autorů. Několik takových příkladů poskytla i masterclass a zaměřím se na ně ve třetí kapitole. Také diváci, kteří sledují dokumenty mimo klasické televizní vysílání na některé z dynamicky se rozvíjejících distribučních platforem (např. Netflix), konzumují obsah vznikající často v produkci či koprodukcii televizních stanic. Televizní stanice jsou stále klíčovými hráči na trhu, a to i přes klesající rozpočty, kterými disponují.²⁰⁾

Kromě formování divácké představy o tom, co si pod pojmem dokumentárního filmu představovat, dochází též k přizpůsobování producentských a autorských rozhodnutí poptávce televizních stanic. Přestože vyjednávání v různých fázích vývoje námětu patří k nedílné součástí filmové (i televizní) produkce, za nový typ profesního *know-how* lze označit schopnost odhadnout již během vývoje námětu co nejpřesněji preference commissioning editorů a na základě toho jim nabídnout námět co nejvíce „na míru“, čímž se výrazně zvyšuje jeho šance na přijetí a následné financování.²¹⁾ Nejde tedy o nabízení vlastních přístupů či námětů, které se mohou v programu televizní stanice objevit, ale o způsob, jak vlastní nápady zachovat, ale přitom je přizpůsobit poptávce a přednastaveným parametrům televizních oken tak, aby byly akceptovány. Tato schopnost poznat, „oč v televizi jde“, považovaná za profesionální kvalitu, je vnímána jako jedna z běžných praktik „tvorby dokumentů“ a souvisí s posunem ve vnímání role autora-režiséra i nezávislého producenta dokumentů v oblasti televize veřejné služby.

17) Emailový rozhovor s Dafyddem Sills-Jonesem vedla Lucie Králová, duben 2015. Zde je důležité rozlišovat mezi vlastní výrobou televize, zaměřenou na různé formáty, cykly a série, a koprodukčními distribučními, většinou celovečerními dokumenty. Specifickou kategorií jsou celovečerní distribuční filmy.

18) Během masterclass tuto praxi popsali oba skandinávští commissioning editoři (DR, STV) a Kim Christensen, který je navíc i hlavním sales agentem pro dokumenty v DR, toto zdůraznil ještě v následném rozhovoru. Rozhovor s Kimem Christensenem vedla Lucie Králová, Kodaň, srpen 2016.

19) Rozhovor se Sigrid Dyekjær vedla Lucie Králová, Kodaň, srpen 2016. Nezávislá producentka Sigrid Dyekjær, ředitelka společnosti Danish Documentaries, nejvýznamnější dánské produkční společnosti pro dokumentární film, fungující na trhu 16 let, popisuje tuto praxi (marketingově podmíněné změny názvů i různé verze filmu pro různý trh) jako „zcela běžnou“ a „nezbytnou“. Zmiňuje zejména různé pojeté verze dokumentů pro televizi a kina, i různé verze pro různé země.

20) Srov. A. Zoellner, c. d., s. 506.

21) Srov. A. Zoellner, c. d., s. 517–519. Autorka ve své studii vývoje dokumentů pro BBC, realizované v nezávislé londýnské produkci, zkoumá i vazbu mezi očekáváním commissioning editorů směřovaných k producentům a reakcí producentů. Kromě základních a většinou jasně sdělených požadavků (typ pořadu, žánr,

2. 2. Televizní, autorský, náš

Situace dokumentárního filmu v České televizi po roce 1990 byla ovlivněna celkovým vývojem mediálního prostředí po pádu komunistického režimu. Rozpad státního monopolu proměnil způsob práce, na který se filmaři v předešlém období spoléhali. Nové struktury ještě nebyly ustaveny a televize se postupně stala hlavní doménou pro uplatnění dokumentárních filmařů a spolupracovali s ní v oblasti dokumentu nejen renomovaní dokumentaristé, ale i uznávaní autoři hraných filmů (například Věra Chytilová, Jan Němec). Role televize byla do značné míry vnímána jako extenze dříve fungujících jistot, která umožní určitou kontinuitu profese i pestrosti vývoje v oblasti dokumentárního filmu. Dokumentární film se postupně stal především nástrojem pro vyrovnávání se s minulostí a z velké části věnoval pozornost dosud zapovězeným oblastem, které mají v programu ČT významné místo až do dnešní doby: popisování období totalitního Československa, dříve těžko dostupnému cestování (CESTOMÁNIE) a konstruování nových polistopadových elit (GALERIE ELITY NÁRODA).²²⁾ Během prvních deseti let se však ve vysílání ČT objevovalo jen málo propracovaných dokumentárních filmů, které dokázaly kriticky a hlubším způsobem reagovat na bouřlivé společensko-ekonomicko-politické změny 90. let.²³⁾

S Českou televizí, která proklamovala svůj tradicionalistický až konzervativní postoj k dokumentu ve svých programových prohlášeních,²⁴⁾ spolupracovali (formou zakázky nebo koprodukce) ale čím dál častěji i autoři pracující výrazně filmovým, esejistickým, případně obtížně zařaditelným způsobem. Dramaturgickou praxi, která reprezentuje přímý způsob, jakým instituce formuje své pořady, vnímali autoři i samotní dramaturgové v ČT ještě během devadesátých i nultých let coby pošpiněnou cenzorskou rolí v minulém režimu. Proto byla konkrétní dramaturgie uplatňována ze strany samotných dramaturgů minimálně, nekoncepčně nebo s velkou opatrností. Jednou z výrazných výjimek byl své-

styl, délka, tedy parametry odpovídající danému slotu) jde i o vkus a určité (explicitně nezformulované) představy commissioning editora o pořadu vhodném pro daný slot. Dekódování těchto představ a jejich převedení do konkrétního námětu je pak samotnými pracovníky produkce vnímáno pozitivně jako schopnost uspět a coby specifické know-how.

22) Cyklus 182 krátkých medailonků vytvořil obraz české porevoluční elity s názvem GALERIE ELITY NÁRODA (GEN) vysílaný v prime-time na hlavním kanále ČT1 a zaznamenal mimořádný divácký ohlas (díky slovu elita v názvu i značné kontroverze) a zároveň výrazně formoval představy o podobě (i výrobě) dokumentárního filmu. Srov.: Lucie Králová, *Odpor a jistota, kritické poznámky k televiznímu provozu v oblasti dokumentu. Film a doba* 60, 2014, č. 4, s. 176–185. Podrobně se zde věnuji analýze dokumentů v programu ČT po r. 1993, včetně normotvorného vlivu společnosti Febio (nejen) na změnu výrobních podmínek dokumentů. Od ledna 2017 vysílá ČT novou sérii GENŮ, která odstartovala portrétem Hany Zagorové.

23) Jednou z mála výjimek byly některé díly cyklu aktuálních dokumentů Oko. Například celospolečenské téma problematice ekonomické transformace státního majetku do soukromých rukou (tzv. kupónové privatizace) televize zpracovala skrze dokumenty Igora Chauna adorující myšlenky a práci tehdejšího ministra financí pod názvem LÉČBA KLAUSEM (1991). Ekonomické transformaci se od té doby v oblasti dokumentu výrazněji věnuje až film Radima Procházky v koprodukci ČT DRNOVICKÉ CATENACCIO ANEB CESTA DO PRAVĚKU EKONOMICKÉ TRANSFORMACE (2010), který ji však nahlíží velmi specificky prostřednictvím drnovického fotbalového klubu. Dokonce i v rámci české dokumentární kinematografie jako celku byl první komplexní celovečerní dokumentární film na téma kupónové privatizace natočen až v roce 2015: ČESKÁ CESTA (2015), režie Martin Kohout.

24) Lucie Česálková, *Družná nevraživost. Pět zastavení nad současným českým dokumentem*. In: Lucie Česálková (ed.), *Generace Jihlava*. Brno — Praha: Větrné mlýny — AMU 2014, s. 36–74. Tento text podrobně shrnuje vývoj českého dokumentárního filmu po roce 1989 včetně fenoménu autorského dokumentu, vztahu dokumentaristů a ČT a mezinárodního kontextu.

bytný přístup režiséra Jana Gogoly ml., zaměstnaného v ČT v pozici dramaturga v letech 1999–2007 (jako „dramaturg na volné noze“ spolupracuje s ČT dodnes).²⁵⁾ Jeho reálné rozhodovací pravomoci byly poměrně malé, přesto díky němu začala s ČT spolupracovat řada tvůrců z tehdy nastupující generace, které do té doby téměř nikdo neznal (Vít Janeček, Martin Mareček, Peter Kerekes, Vít Klusák, Filip Remunda, Erika Hníková, Robert Sedláček, Marko Škop a další).²⁶⁾ Prostředí českého dokumentu se mohlo dále kultivovat, rozvíjet, diferencovat a více orientovat mezinárodně i díky vzniku nových institucí, především Institutu dokumentárního filmu (od roku 2001). Působení Katedry dokumentární tvorby na FAMU (zejména zavedení systému tzv. dílen a osobnost režiséra Karla Vachka,²⁷⁾ od roku 2002 navíc v pozici vedoucího katedry) a sílící vliv Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Jihlava (včetně rozsáhlých aktivit jeho Industry programu a nakladatelské činnosti) dopomohly rozvoji a podpoře otevřenějšího, často objevného až hledačského přístupu k dokumentárnímu filmu, který bývá označován pro české prostředí specifickým, byť velmi obecně až vágně používaným termínem „autorská dokumentární škola“ nebo „autorský dokument“.

S termínem „autorský dokument“, který je běžnou součástí slovníku jak samotných dokumentaristů, pedagogů dokumentu, publicistů, zástupců festivalů (zdaleka nejen toho jihlavského), tak i reprezentantů televize, pracuji proto v tomto textu nikoli jako s pojmem teoretickým (analytickým), ale jako s pojmem aktérským. Jeho přesný obsah variuje od bytostných experimentů existujících na samém okraji dominantního proudu, přes nejčastější užití pro solitérní díla charakteristická různou měrou jinakosti, otevřeností přístupu, důrazem na přiznanou subjektivní perspektivu, hledačstvím, ochotou riskovat a reflexivitou, až po používání přídomku „autorský dokument“ u podtitulů televizních sérií tak rozdílných jako například Český žurnál a Kmeny.²⁸⁾ V tomto smyslu se pojem „autorský dokument“ stává také rétorickou figurou (blíže viz kapitola 3.3.).

25) „Profesi dramaturga jsem vždy vnímal jako chameleóna. Od začátku až dodnes mně přijde vzrušující ta nutnost proměnit svoje myšlení podle naturelu autora a jeho filmu a stále platí to, že míra zkušenosti ze spolupráce stoupá spolu s tím, jak tělo filmu vyplývá z jeho tématu. Že se neřeší jen téma, ale taky způsob jeho uchopení a to tak, že už se vlastně jedná o výzkum.“ Emailová korespondence s Janem Gogolou ml., listopad 2016.

26) Včetně autorky tohoto textu. Gogola toto komentuje: „Spolupracoval jsem především s autory, kterým šlo o filmy s určitým momentem jinakosti, aniž bych to přitom nějak generačně či skupinově omezoval. Snaha o hledání nových postupů, tvorba filmů s otevřenou strukturou, nároky na delší práci na filmu, spolupráce s výraznými až vyhrocenými osobnostmi a debutanty byly faktory, které často umocňovaly a zvětšovaly základní zdroj napětí, kdy televize byla pro autory většinou nutné zlo, bez něhož svůj film neudělají, a kdy autoři byli pro televizi často potíživí či exotičtí, kteří prudí s nějakým artem komplikovaným z hlediska realizace i podoby díla.“ Emailová korespondence s Janem Gogolou ml., listopad 2016.

27) Viola Ježková, *Nástin vývojových etap Katedry dokumentární tvorby FAMU*. Praha: Nakladatelství AMU (v tisku). Autorka se věnuje fenoménu „autorského dokumentu“ na Katedře dokumentární tvorby (KDT) FAMU po roce 2002 v rámci samostatné kapitoly, dále upozorňuje na význam zavedení systému pedagogických dílen po roce 1989 s jejich důrazem na autorské směřování jako konceptu ideově volně navazujícím na autorské vidění světa nové vlny 60. let (s. 71) a připomíná i vliv tzv. Otevřeného semináře (s. 74), který od roku 1993 vedl na KDT Karel Vachek (seminář přetrvával v podobné formě až do současnosti).

28) Srov. Lucie Česálková, *Objektiv a styl. České filmy na MFDF Jihlava*. Dostupné online: <<http://cinemur.cz/article.php?article=3109/>>, [cit. 30. 1. 2016]. Projekt Kmeny byl součástí branded- marketingové reklamní kampaně Budvaru, který spolufinancoval výrobu dokumentů a vyvolal diskuzi o účasti ČT v takových typech spolufinancování. Někteří oslovení dokumentaristé (např. Vít Klusák, Martin Mareček nebo Lukáš Kokeš) se projektu pro jeho nejasně čitelnou povahu odmítli účastnit.

Zformování a etablování konceptu tzv. autorského dokumentu, přes jeho složitě uchopitelnou a velmi různorodou charakteristiku,²⁹⁾ považuji za podstatný referenční rámec pro porozumění post-transformačnímu vývoji českého dokumentu i pro tuto studii. Koncept autorského dokumentu, vnímaný především jako možnost zpracovat vlastní téma způsobem, který si autor sám zvolí, se stal postupně privilegovanou a preferovanou formou v hierarchii hodnot řady českých dokumentaristů a získal si silný a významný hlas ve veřejném prostoru (včetně mnohých festivalových ocenění), ale i své odpůrce.

Český dokumentární film (i ten distribuční) se ocitá dlouhodobě v poli, v němž hraje ČT úlohu největšího producenta a koproducenta dokumentů, kterého tvůrci a producenti obvykle potřebují i v případě, kdy větší část prostředků na film získají jinde, například od Státního fondu kinematografie (bez finanční podpory České televize se tedy stále obejde jen zlomek české dokumentární produkce, výjimkou jsou dokumenty v (ko)produkci HBO Europe, ale těch vzniká v ČR jen několik ročně). V tomto poli se střetávají představy o dokumentu reprezentované skupinou dokumentaristů, jejichž pojetí dokumentárního filmu je ovlivněné zkušeností s podporou tzv. autorského přístupu (a jeho častým festivalovým úspěchem) s limity televizní práce dané nastavením výrobních podmínek, preferencí cyklických formátů, důrazem na osvědčené postupy, informativní hodnoty dokumentární tvorby i výkladový modus.³⁰⁾ Toto střetávání, samo o sobě nijak objevené a všeobecně známé (protože „samozřejmé“), nebylo ovšem dosud podrobeno hlubší analýze, jež by umožnila nahlédnout, jak se koncept tzv. autorského dokumentu dále formoval uvnitř televizní struktury.

Zúčastněná subverze

V souvislosti s rozrůstající se skupinou tvůrců preferujících tzv. autorský typ dokumentu se zhruba od konce 90. let minulého století začíná projevovat určitá forma „zúčastněné subverze“ v rámci televizního systému. Při dodržení vnějších rámců (rozpočet, výrobní podmínky, stopáž, harmonogram) bylo možno v ČT realizovat dokumentární filmy bez přesně vymezeného „dohledu“ instituce nebo zkoušet hranice toho, co ještě „snese“,³¹⁾ což odkazuje na celkový jev pozorovatelný v české společnosti i v obecnější rovině jakožto dědictví nutnosti „nějak fungovat“ i v totalitním státě. Vynořuje se zde metafora určité „mezery“, zapomenutého prostoru stranou hlavního zájmu ČT, ve které je možné tvořit s minimálním omezením obsahovým, pokud si autor dokáže ovšem poradit s extrémně

29) „Problém je, že autorský dokument je něco těžko uchopitelného, ale je důležité ten termín mít, tvůrci sami s tím mnohdy ani nepracují, ale mají na vědomí autorské pojetí. Já si autorský dokument vykládám jako tvůrčí gesto a autorský rukopis. Někdy se autorský dokumentární film zaměřuje za přítomnosti autora v obraze a egocentrismus tvůrce, vůči této podobě „autorského dokumentu“ se často vymezuje kritika.“ Rozhovor s kreativním producentem a dramaturgem MFDF Jihlava Petrem Kubicou vedla Lucie Králová, listopad 2016.

30) Srov. L. Č e s á l k o v á, *Generace Jihlava*, s. 59. Lucie Česálková si v článku všímá také „družné nevráživosti“ mezi dokumentaristy a ČT jako vztahu charakteristického pro prostředí českého dokumentu.

31) Četné příklady této tendence lze nalézt v původně velmi „tradičních“ cyklech ČT RODINNÉ KŘÍŽOVATKY, TA NAŠE POVAHA ČESKÁ, nebo dokonce v několika dílech cyklu CESTY VÍRY, pro nějž např. vznikl film Pavla Marka VĚDA A VÍRA (2003), kde vedle Jiřího Grygara a Tomáše Halíka vystupovali členové sekty Vesmírnílidé.cz, přičemž všechny perspektivy byly ve filmu podávány se stejnou vážností, dokument zároveň ironizoval a nabourával stávající koncepci „seriózního“ cyklu a vzbudil značné kontroverze.

nízkým rozpočtem, nastaveným obvykle na pár dní natáčení a střihu. Problémem je, že pokud režiséři a střihači chtějí v takovýchto podmínkách udržet určitou kvalitu, výrazně „dotují“ tyto televizní filmy svým časem a nezřídka i technikou. Tento jev přetrvává dodnes, stejně jako lze do dnešních dnů pozorovat extenzi „zúčastněně subverzivního“ postoje. Nemalý vliv na jeho rozšíření měla i absence většího zájmu ČT a její systémové podpory ambicióznějších a rámec televize často přesahujících dokumentárních projektů, jež v produkci ČT (často někde „na okraji zájmu“) vznikaly:

Měl jsem za to, že když se řada filmů z naší tvůrčí skupiny Anny Beckové (ale samozřejmě nejen z ní) začala prosazovat na festivalech u nás i venku, vysílala v zahraničních televizích, začalo se o nich psát, dostávaly se do kin, bude to znamenat snadnější cestu při prosazování a realizaci tohoto druhu filmů, ale k tomu nikdy nedošlo. Tzv. autorský dokument byla a je slabá mocenská skupina pro někoho, kdo se rozhoduje především podle moci (politické, divácké, mediální). A na druhou stranu je také nutné říct, že ani v době mého odchodu se principiálně nezměnil vztah mnohých autorů k televizi. Řada z nich viděla jen svůj film bez ohledu na institucionální souvislosti a lidi v televizi (termíny, rozpočty, smlouvy).³²⁾

Výše popsaná „zúčastněná subverze“ by nebyla dlouhodobě možná bez lidí uvnitř televizní struktury, kteří ji byli ochotni „zaštitit“ a obhajovat u vedení (výraznou roli zde sehrála například zmíněná Anna Becková). To, že bylo možné v ČT v oblasti dokumentu něco dělat i výrazně „jinak“ a „podle svého“, ale zároveň „navzdory“ (i přes svou nenápadnou existenci na okraji televizní struktury), se mi ze zpětného pohledu jeví jako výrazně formativní, ač explicitně neartikulovaná zkušenost českých (a některých slovenských) dokumentaristů. Dlouhodobé vymezování se vůči oficiální tváři instituce propojené se zkušeností z poměrně svobodného (ve smyslu „neuhlídaného“) typu spolupráce může nabídnout ještě další „čtení“ situace, kdy post-socialistická ČT zve zahraniční odborníky na dokumentární film ze západních televizí, aby sdělili českým tvůrcům něco o nových trendech v oblasti dokumentu. Postoj zúčastněné subverze se po nástupu Petra Dvořáka do funkce generálního ředitele (2011) postupně ocitá v kontextu sílící profesionalizace propojené s čím dál přesnějšími představami o diváckých preferencích. Obojímu se budu věnovat dále v textu.

Nový systém kreativních producentů a zahraniční spolupráce

Organizační struktura i finanční možnosti post-socialistické České televize jsou od systému v DR a STV zásadním způsobem odlišné. Od nástupu nového generálního ředitele Petra Dvořáka v roce 2011 prochází ČT řadou významných organizačních změn. Došlo především k důsledné centralizaci, oddělení oblasti výroby a programu (čímž se nastolil mezi výrobou a programem vztah „dodavatel–zákazník“) a zavedení systému kreativních producentů, jenž má ale zásadně jiné parametry než systém commissioning editorů běžný ve většině veřejnoprávních stanic v Evropě.³³⁾ Rolí kreativních producentů je vyhledá-

32) Emailová korespondence s Janem Gogolou ml., listopad 2016.

33) Např. ARTE, BBC, DR, STV, YLE a další.

vat, vyvíjet a nabízet náměty programové radě a jejich možnosti jsou mnohem omezenější. Rozhodnutí o přijetí či nepřijetí námětu do výroby či o koprodukčním vstupu ČT závisí na programové radě, ve které zasedá nejvyšší management ČT včetně generálního ředitele.

Pokud je projekt programovou radou přijat, kreativní producent má pak na starosti jeho kompletní realizaci, ovšem rozhodnutí o konkrétním nasazení do programu včetně výběru kanálu přísluší programovému oddělení. Kreativní producenti nemají „své“ sloty jako commissioning editoři ani nemají přidělené v rámci svých tvůrčích skupin výrobní rozpočty (pouze rozpočty na vývoj pořadů) a nepřísluší jim ani rozhodování o akvizicích zahraničních pořadů a filmů, což jsou hlavní rozdíly i oproti systému tvůrčích skupin, který fungoval v ČT v letech 1992–2002.³⁴⁾ Zavedení systému kreativních producentů vycházelo také ze zkušeností současného managementu ČT s jeho vytvořením a odzkoušením v prostředí komerční televize Nova,³⁵⁾ kde dříve působili jak Petr Dvořák (na pozici ředitele Nova Group, 2003–2010), tak v různých pozicích i Jan Maxa.

V ČT byl předtím (do r. 2011, pozn. L.K.) osifikovaný systém jakoby privilegovaných lidí s velkými pravomocemi a malou zodpovědností, kteří rozhodovali o tom, co půjde do výroby, ale neměli vlastně žádnou zodpovědnost, jaké to udělá výsledky. Důvod, proč si myslím, že producentský systém je vhodnější pro tak malý trh, jako je náš, je, že ti commissioning editoři (dále CE) vyžadují silné producentské firmy, které jsou schopny samostatně investovat do vývoje a předkládat už dospělé látky, které ten CE nějak formuje, ale nemusí být tak aktivně účasten při jejich vytváření. CE je někdo, kdo nejen že rozumí programování a schedulingu, ale i tvůrčí stránce věci, a takových lidí je tady hrozně málo. Malá velikost českého trhu a jeho relativní nevyspělost ve smyslu existence silných producentských firem mě vedla k názoru, že CE model pro nás vhodný není. A samozřejmě co se týče specifik producentského systému, tak kreativní producenti musí mít větší svobodu než na komerční televizi, kde neměli ani své vlastní vývojové rozpočty.³⁶⁾

Kreativní producenti ČT jsou primárně orientováni na domácí produkci. Jejich možnosti vstupovat do zahraničních projektů jsou omezené konečným rozhodnutím programové rady. Zatímco commissioning editoři ze západních televizí soustavně a osobně prezentují dokumentární projekty na pitching fórech významných zahraničních trhů a festivalů, aktivity ČT jsou v tomto ohledu stále spíše výjimečné a selektivní, liší se podle konkrétního typu projektu. I přesto, že je ČT řádným členem mnoha mezinárodních organizací,³⁷⁾ se stále nachází ve fázi určitého post-transformačního období a na rozdíl od

34) Srov. Pavel Krumpál, *Strategie České televize v oblasti výroby českých a distribučních filmů v letech 1992–2002*. Diplomová práce. Brno: FF MU 2010. Rozsah této studie dovoluje pouze rámcově popsat vývoj organizační struktury ČT po r. 1992, zatímco práce Pavla Krumpála se podrobně věnuje organizační struktuře ČT v letech 1992–2002 včetně srovnání rozdílů mezi systémem tvůrčích producentských skupin a následným redakčním systémem.

35) Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

36) Tamtéž.

37) ČT je členem těchto organizací: EBU (European Broadcasting Union) — Evropská vysílací unie, PBI (Public Broadcasting International) — celosvětové sdružení vysílatelů veřejné služby, CIRCOM Regional (European

commissioning editorů západních televizí nevystupuje v oblasti dokumentu tolik proaktivně. Spolupráci na zahraničních projektech má v ČT zlepšit Centrum mezinárodních programových projektů, které vzniklo v roce 2012, jeho přesná úloha v systému televize ve vztahu k autorům ale dosud není zcela čitelná³⁸⁾ a jak vyplynulo z rozhovorů, mnozí z tvůrců a producentů o jeho činnosti vůbec netuší. Příležitostí k představení centra autorům mohla být právě masterclass, ale ta byla věnována pouze prezentaci zahraničních commissioning editorů, aniž by se role ČT v celém systému blíže osvětlila. Přitom podle Markéty Štinglové, manažerky Centra mezinárodních programových projektů, lze výraznější posun zaznamenat právě v posledních třech letech:

Začali jsme přihlašovat české dokumentární projekty k prezentaci v rámci činnosti EBU Documentary Experts Group a tyto projekty jsou pravidelně vybírány na pitching EBU, přičemž jsme jedinou televizí střední a východní Evropy, která zde své projekty pravidelně prezentuje.³⁹⁾

ČT začíná aktivněji spolupracovat i s IDF a má podepsanou smlouvu o spolupráci s kanálem ARTE, v rámci které je v současné době (2016–17) ve výrobě pět společných projektů.⁴⁰⁾ Novinkou je přijetí Markéty Štinglové do předsednictva expertní skupiny EBU pro dokumentární tvorbu (od listopadu 2016), čímž se ČT zároveň stává jediným členem předsednictva v rámci televizí ze zemí střední a východní Evropy. Následující roky tak zřejmě ukážou, jakým směrem se chce ČT ubírat v rámci své zahraniční spolupráce v oblasti dokumentu a její masterclass se i proto stává podstatným signálem tohoto směřování.

Association of Regional Television) — Evropské sdružení regionálních TV studií televizí veřejné služby, FIAT/IFTA (International Federation of TV Archives) — mezinárodní federace televizních archivů, BFA (Broadcasting Fee Association) — mezinárodní sdružení institucí vybírající televizní poplatky, IMZ (International Music and Media Centre) — mezinárodní středisko hudby a médií, EGTA (European Group of Television Advertising) — Evropská skupina pro televizní reklamu, Euronews, Eurosport. Dostupné on-line: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakladni-informace-o-ct/>>, [cit. 30. 11. 2016].

- 38) V emailovém korespondenci, kterou na základě předchozího rozhovoru se zástupci Institutu dokumentárního filmu (Veronikou Liškovou, Mirjam Ryndovou a Ivanou Miloševič) vedla Lucie Králová (září a říjen 2016), se Veronika Lišková vyjadřuje k mezinárodní spolupráci ČT následovně: „K mezinárodní spolupráci ČT nemám mnoho informací. Je mi známo jen několik základních, dílčích věcí — že má ČT podepsanou koprodukční smlouvu s ARTE a že v koprodukci ČT a ARTE i několik projektů vzniklo a vzniká; že se ČT s některými svými projekty zúčastňuje EBU pitchingů a že je ČT zapojena do některých mezinárodních projektů (např. Generation What?); že existuje Centrum mezinárodních programových projektů, jehož náplní je mimo jiné i vytváření partnerství a spolupráce s jinými veřejnoprávními televizemi; že mezinárodní projekty mohou být iniciovány nejen Filmovým centrem, ale i jednotlivými kreativními producenty. Za Institut dokumentárního filmu je každopádně vždy poněkud komplikované, že se našeho trhu a pitchingu nezúčastňuje jeden konkrétní představitel ČT, který by nějak soustavněji mapoval dokumentární produkci ve středo- a východoevropském regionu a který by měl nějaký jasně vymezený rozpočet pro zahraniční koprodukce. Současné jsou to již dva roky, kdy má IDF s ČT uzavřené partnerství a ČT uděluje na naší hlavní industry akci, East Doc Platform, jednomu z prezentovaných projektů cenu umožňující využití jejích interních kapacit ve fázi postprodukce.“ IDF je díky svým dlouholetým aktivitám, zkušenostem a své aktivní účasti v mezinárodním prostředí dokumentárního provozu klíčovou platformou pro středo- a východoevropský region.

39) Emailová korespondence s Markétou Štinglovou, březen 2017.

40) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, březen 2017.

3. Masterclass jako střet světů

Masterclass ČT, jak jsem ji popsala v první kapitole, lze interpretovat jako určitý druh kultivačního rituálu („*liminal industrial rituals*“), který probíhá v rámci instituce. Podle Caldwellovy klasifikace „*critical industrial geographies*“ nabízejí právě polo-veřejné kontaktní zóny pro *mentoring* významnou možnost vzhledu do strategií, dynamiky, mechanismů, prezentačních taktik i celkového fungování segmentu příslušné produkční kultury.⁴¹⁾ Tato kapitola je vlastní případovou studií masterclass, kterou zkoumám v souvislosti s výše popsaným kontextem dokumentárního filmu v systému televizí veřejné služby. Zaměřuji se zejména na rétorické figury (metafory, motivy a významové uzly) používané v aktuálním diskursu o dokumentárním filmu a na to, jak jim rozumějí reprezentanti zúčastněných televizních stanic. Na základě těchto aktérských pojmů (významných rétorických figur), prostřednictvím kterých aktéři masterclass referují ke svému publiku o současné praxi a trendech v oblasti dokumentárního filmu ve veřejnoprávních televizích DR (Dánsko) a STV (Švédsko), strukturuji celou kapitolu.

3.1. Kdo je master?

Zmnožení expertů v teleprojekci

Vstupem do sálu TPS1 (neboli „velké teleprojekce“) v budově České televize na Kavčích horách jako by člověk vstupoval do jiného času, ke kdysi nejnovějším technologickým řešením, která když zestárnou, mění se v připomínky časů, kdy televize ještě hrdě vládla v mediální krajině. Teleprojekci navržené na konci 60. let minulého století, ve stejném duchu jako celá budova na Kavčích horách, nedomnuje pouze promítací plátno, ale především mnoho televizních obrazovek. V každé třetí řadě přímo mezi sedadly minimálně dvě, s odstupem cca 15 metrů jedné od druhé. Napočítávám jich 16. Ve zrenovovaném interiéru se setkává stará a nová technika, čeští filmaři a televizní zaměstnanci, odborná veřejnost a experti ze zahraničních televizí.

V předsáli se chystá káva, zákusky a chlebičky a publikum vítá Jan Maxa, ředitel vývoje programu a nových formátů ČT, představuje oba přednášející commissioning editory, Axela Arnöho ze švédské veřejnoprávní televize STV a Kima Christensena z dánské veřejnoprávní televize DR. Celá událost se natáčí do záznamu, řečníci i ukázky z promítaných filmů jsou zároveň po celou dobu promítány na všechny obrazovky i velké plátno. Dochází tak ke zvláštnímu efektu zvýznamnění promluv skrze ryze technicky navozené „zmnožení expertů“, hodných nejen záznamu, ale i přímého přenosu během celé akce.

Master, expert, rating, know-how

Masterclass je termín, jehož české překlady varíují od „mistrovské“ přes „odbornou“ až po „speciální“ lekci, ale v kontextu audiovizu je většinou používán v anglickém tvaru a pro označení setkání, kde renomovaný umělec (master/„mistr“, nejčastěji režisér) dalším umělcům či lidem „z oboru“ (kolegům, filmařům) představuje svoje metody, způsob prá-

41) Srov. John Caldwell, *Cultures of Production: Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures*. In: Jennifer Holt – Alisa Perren (eds.), *Media Industries: History, Theory, and Method*. Oxford: Blackwell 2009, s. 199–212.

ce a myšlení. Ve filmovém průmyslu, kde se know-how v praxi předává především prostřednictvím různých forem mentoringu a asistování,⁴²⁾ je masterclass přirozenou a klíčovou platformou umožňující umělecký i profesní rozvoj. Masterclass lze označit dokonce za jednu z nejvyšších forem předávání expertního vědění v oboru a uměleckého know-how, kterou provází všeobecně přijímaný vysoký společenský status, na rozdíl třeba od workshopu. S termínem masterclass je implicitně spjata představa kvality a exkluzivity „mastera“, který není běžně dostupný.⁴³⁾

Dokumentární film je nedílnou součástí čím dál komercializovanějšího kulturního průmyslu, většina dokumentárních festivalů má své industry akce, platformy pro vývoj námětů, pitching fóra apod. Právě v této industry zóně lze v posledních letech pozorovat rozrůstající se skupinu profesionálních (filmových, televizních a na trans-média zaměřených) expertů, kteří se stávají mluvčími akcí označovaných též jako masterclasses. Jejich náplň se více podobá nejrozličnějším workshopům či trainingovým programům a jejich zaměření je orientováno nejčastěji na metody, jak sehnat finanční prostředky a jak uspět se svým projektem na (dokumentárním) trhu.

Masterem (mistrem) se tedy už neoznačuje jen tvůrce samotný (režisér, střihač, kameraman, hudební skladatel), ale vlastník specifického know-how využitelného při výrobě a propagaci úspěšného filmu (produktu), toto know-how je charakterizováno schopností „dostat film k divákům“, „získat publikum“ a „prodat“, což může být někdy v přímé kontradike s know-how, kterým disponují tvůrci-filmaři. Zatímco režisér Goffrey Reggio hovořil na masterclass MFDF Jihlava o naší koexistenci s technologií jako o největším nedorozumění a nejzávažnějším tématu posledních pěti tisíciletí, experti delegovaní televizními stanicemi se ve svých masterclasses soustřeďují na marketingové strategie, divácké hledisko, ratingy a aktuální trendy. Expert televizního typu musí navíc pocházet ze zemí s dostatečně rozvinutým a financovaným filmovým (dokumentárním) průmyslem, nestává se, že by o nových trendech přednášel například reprezentant z Bulharska, Polska (či jiné postkomunistické) země.

Označení prezentace nových trendů v pojetí zahraničních commissioning editorů jako masterclass ČT použila zcela v souladu s běžným užitím tohoto termínu pro obdobné prezentační a expertní aktivity v rámci televizního provozu. Masterclass slouží jako určitá rétorická figura, pojem, který definují aktéři diskursu skrze způsoby, jakým je používán. Obě verze pojetí masterclass zatím existují vedle sebe, každá reprezentuje jiný způsob vnímání dokumentárního filmu.

Vedle různorodé skupiny mistrů — „exkluzivních autorů“ (režisérů, dokumentaristů) tedy vystupuje i vlivná skupina expertů na dokumentární film vysvětlujících pojetí dokumentu, které obvykle reprezentuje instituci, jež zastupují. Jen výjimečně jsou touto institucí filmové školy a akademie, nejčastěji jsou to veřejnoprávní televizní stanice. Nezřídka

42) Masterclasses ve světě dokumentárního filmu pořádají kromě akademických institucí především filmové festivaly, z dokumentárních např. masterclass s Peterem Greenawayem (mezinárodní festival dokumentárních filmů Visions Du Réel Nyon), masterclass s Wernerem Herzogem (IDFA). I Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě uspořádal v minulých letech celou řadu masterclasses s významnými tvůrci (např. s Frederickem Wisemanem či Ulrichem Seidlem), které prezentuje způsobem zdůrazňujícím osobnost výjimečného umělce.

43) Srov. A. Z o e l l n e r, c. d., s. 2–5.

se tak „mistry“ stávají nejen delegovaní experti, ale v přeneseném významu i jakési nad-osobní principy zformované určitou institucí, trhem a sociodemografickými charakteristikami diváckých preferencí, které v současném dokumentárním provozu nabývají na síle a z nichž některé popisují v této kapitole.

3. 2. Editor a jeho slot

Know-how, jak dosáhnout úspěchu s (televizním) filmem, se stává doménou expertů pracujících často přímo pro televizní stanice. Příkladem takového vlivného typu experta v oblasti dokumentu je právě commissioning editor veřejnoprávních televizí, který je někdy označován jako „správce slotu“. Právě systém programování do programových oken (slotů) je společným jmenovatelem pro každé televizní vysílací schéma. Pokud tedy commissioning editoři hovoří o dokumentárních filmech, je to vždy v souvislosti s vysílacím oknem (slotem), které spravují a mají za úkol naplňovat a udržet jeho sledovanost. Sloty mají určité předepsané parametry (stopáž, žánr, programový typ), které předurčují budoucí podobu filmu. Commissioning editor jako správce slotu disponuje určitým rozpočtem a může rozhodovat, do čeho bude investovat peníze tak, aby slot naplnil filmy, na které se budou diváci dívat. Vstupuje do koprodukcí s nezávislými producenty, včetně mezinárodních, a svůj slot může doplňovat akvizicemi. Často je pod velkými tlaky managementu, zejména ekonomickými, a musí dbát na programové strategie a ratingy, neboť v případě, že slot nebude (divácky) úspěšný, hrozí jeho zrušení. Tyto tlaky se promítají i do spolupráce s nezávislými producenty, kteří jsou editorům partnerem ve vyjednávání (režiséri pouze výjimečně).

Požadavky slotu zůstávají nastavené tak, že vycházejí vstříc diváckým očekáváním a dále je upevňují. Tyto požadavky jsou institucionálně determinovány a je odpovědností commissioning editora zajistit, že předkládané a odvysílané programy tyto požadavky splní. Následně editor očekává, že nezávislý producent bude tuto strukturu akceptovat.⁴⁴⁾

Masterclass tak umožňuje nahlédnout do této předem dané a respektované hierarchie: commissioning editoři mají moc rozhodnout, do jakého filmu dají peníze, a filmaři jsou v pozici, kdy mohou doufat, že právě jejich film uspěje. Zároveň se vzájemně potřebují. Pozice producenta a commissioning editora je ale nerovná, neboť producent je často závislý na přijetí námětu, jak popisuje např. již zmiňovaná Anna Zoellner ve své etnografické studii procesu vývoje dokumentů v anglické nezávislé dokumentární produkci dlouhodobě spolupracující s BBC:

Producent ve spolupráci s režisérem rozhodne o volbě tématu a způsobu, jakým bude téma prezentováno, a zosobňuje tak určitý druh filtru či roli „gatekeepera“. Jeho možnost volby je ale rozmělněna v rámci „broadcaster-publisher“ systému, kde nezávislí producenti soutěží o pozornost commissioning editorů, neboť smlouva na

44) A. Zoellner, c. d., s. 517.

projekt s televizí zajišťuje kontinuitu přežití jejich společnosti jako způsobu obživy. Moc producenta je omezena vkusem commissioning editora, na němž jsou konečná rozhodnutí a který má podstatnou kreativní kontrolu nad vysílaným obsahem, čímž podrobuje nezávislé producenty ekonomické a editorské závislosti, a omezuje tak jejich možnosti volby.⁴⁵⁾

Na jedné straně se tedy ocitají režiséři se svými producenty (nebo spíše producenti se svými režiséry) a na straně druhé commissioning editoři reprezentující televizi, přičemž obě skupiny chtějí uplatňovat své představy o dokumentárním filmu.⁴⁶⁾ Některé televize (především BBC) mají parametry svých slotů velmi přesně nastavené:

V současném dokumentárním programování televizí je jen málo prostoru pro volnější tvorbu, experimentování a inovace... Editoři jsou sami pod silným ekonomickým tlakem a nemůžou si dovolit „šlápnout vedle“. Ve snaze zajistit úspěšný slot s ohledem na ratingy je jejich tendencí vyhnout se experimentům a méně spoléhat na inovativní formu a styl, preferují to, co už je divákům dobře známé, před originálním.⁴⁷⁾

Skandinávský přístup je volnější než v BBC, zejména u slotů pro mezinárodní celovečerní filmy, které jsou velmi populární a zaznamenávají i široký festivalový ohlas, televize je zvýznamňují a systematicky pracují na jejich propagaci. Jsou-li ratingy dokumentárních slotů dostatečně vysoké, je šance, že televize poskytne dokumentárnímu filmu ve svém vysílacím schématu do budoucna stejný, nebo dokonce větší prostor. Tento neustálý *boj o udržení slotu* je nedílnou součástí práce commissioning editora.

Pokud se podaří prosadit film do úspěšného dokumentárního slotu, získává od příslušné televize významnou podporu v oblasti prodeje do zahraničí, propagace, mnohdy i další distribuce, pokud ne, investice do vývoje námětu se producentovi nemusí vrátit. Přesné kompetence, míra odpovědnosti a kvalifikace commissioning editora se různí i podle systému jednotlivých televizních stanic a kanálů. Vliv a pozice konkrétního commissioning editora se odvíjí od pozice „jeho“ televize mezi ostatními TV stanicemi (týká se to především míry autonomie a výše rozpočtu, kterým může disponovat). Commissioning editor z BBC či ARTE má například nesrovnatelně větší „slovo“ než commissioning editor z katalánské televize. Kromě preferencí televize a profilu slotu, který commissioning editor reprezentuje, hraje významnou roli osobnost commissioning editora, jeho způsob my-

45) A. Zoellner, c. d., s. 505.

46) V rámci skupiny expertů cestujících po pitching fórech, marketech či workshopech dochází v poslední době k oslabování moci vlivných commissioning editorů z veřejnoprávních TV a sales agentů, neboť již nedisponují takovými rozpočty na dokumentární filmy jako v minulosti. Institut dokumentárního filmu například díky tomu, že commissioning editoři disponují při koprodukcích stále menšími rozpočty (často jen 30 000 eur), ale jejich zaměření je velmi úzkoprofilové, změnil způsob výběru expertů, které zvou na své pitchingy a trainingové programy, a volí místo nich třeba mezi dramaturgy významných festivalů. Důvody uvádí zástupce IDF následující: „Jako by commissioning editorům nedošlo, že jejich moc se dnes už oslabila, pořád cítíme to jejich podceňování, když vidí ty výšky našich rozpočtů, které jsou třikrát nižší než ty jejich.“ Rozhovor se zástupci IDF vedla Lucie Králová, říjen 2016.

47) A. Zoellner, c. d., s. 521.

šení, představy o dokumentárním filmu, míra otevřenosti i míra identifikace s danou institucí a samozřejmě jeho osobní vkus.

Při bližším pohledu na commissioning editory pozvané na pražskou masterclass můžeme i mezi nimi vzájemně pozorovat rozdíly nejen v jejich preferencích, ale zejména v představách o tom, jaké dokumentární filmy by se měly v televizi, kterou zastupují, objevovat. Když editoři specifikovali svoji roli a práci na představovaných projektech, každý se zaměřil na jiné priority: Axel Arnö z STV zdůrazňoval své know-how spíše s odkazem na sociální kapitál (například kontakty ze svého dřívějšího působení v Evropské vysílací unii) nebo rychlost, se kterou dokáže STV reagovat na aktuální společenské změny a točit dokumenty v regionech zmítaných například válkami a sociálními nepokoji. Kim Christensen naopak vyzdvihl své akademické filmové vzdělání (vystudoval práva a zdůraznil, že studoval i filmovou fakultu Kodaňské univerzity), které dnes vůbec nemusí být pro práci v televizi na této pozici běžné, na rozdíl třeba od vzdělání manažerského nebo novinářského. Svou roli a preferenci „velkých dokumentárních trháků“ pak blíže specifikoval Kim Christensen takto:

Jsem sales agentem i commissioning editorem DR pro všechny domácí i mezinárodní koprodukce, ale hlavně spolupracuji s nezávislými producenty, kteří se snaží získat prostředky na mezinárodním kolbišti. Jsem odpovědný i za mezinárodní distribuci těchto filmů... Mým cílem jsou velké mezinárodní dokumentární trháky dobré jak pro festivaly, tak pro televizi. To je hlavní důvod, proč dělám, co dělám.

Axel Arnö dále uvedl, že v rámci slotu si „může dělat, co chce“, rozhodnutí, do jaké míry slot naplní akvizičními dokumenty a do jakých koprodukcí vstupuje, je na něm. STV má dva mezinárodní sloty pro dlouhometrážní dokumenty, což obnáší cca 40 dokumentárních filmů ročně, ve slotu pro domácí dokumenty vzniká dalších 52 švédských dokumentárních filmů za rok. Arnö představuje během masterclass svůj slot „Nejlepší dokumenty světa“, který může naplňovat filmy dle vlastního výběru se stopáží od jedné do tří hodin:

My jako veřejnoprávní televize víme, že máme čím dál tím menší moc nad tím, co se vysílá. My se strašně snažíme, je to jako vnitřní politika, jako když vláda rozděluje peníze, musíte chránit ty peníze pro dokumenty, je třeba, abyste dostali čas každý týden pro dokumenty, pokud dodáte dokumenty jen občas, můžete si být jisti, že vám prostor pro ně okrájí ještě více. Lidé dnes už nepostupují podle starých programových televizních schémat, když se jim dokument líbí, najdou si ho i na internetu. Marketing těch filmů teď jede úplně jinak, musíte být chytrí v tom, co dáte na web, neboť divák, který sleduje filmy na webu, je velmi chytrý.

Veřejnoprávní televize je během masterclass tedy popisována jako určité pole, ve kterém za pomoci šikovné vnitřní politiky musíte „vybojovat“ každý týden dost času na dokumentární film. Oba commissioning editoři zdůrazňují význam pravidelného slotu pro dokumentární film jako nezbytný prostředek pro jeho udržení v programu. V souvislosti se snahou o udržení okna se objevují metafory boje a soutěže, dokumentární film musí ob-

stát v konkurenci s jinými, často divácky atraktivnějšími žánry. V tomto poli se pohybují commissioning editoři, které oslovují tvůrci prostřednictvím nezávislých producentů a snaží se vzbudit jejich zájem o nabízené náměty. Kim Christensen shrnuje problematiku do určitého závěru, ze kterého je zřejmá naděje v to, že lepší filmy přivedou více diváků, což zaručí lepší ratingy, které zase zaručí sloty v lepších vysílacích časech, tedy i vyšší rozpočty a lepší výrobní podmínky. Samozřejmou představu, že dobré filmy jsou definovány vysokými ratingy, promítl v rámci své powerpointové prezentace do následující rovnice:

better films = better ratings = better slots on TV = happiness for us all...hopefully⁴⁸⁾

Tvůrci své know-how často opírají zejména o zkušenosti získané vlastní tvorbou, z nichž nejcennější jsou ty, kdy si mohou přímo otestovat, jak jejich film komunikuje s diváky (u dokumentárních filmů takové situace nastávají hlavně během festivalových či jiných speciálních projekcí často spojených s diskuzí, při níž má režisér možnost tříbit si svůj tvůrčí přístup a metody), případně i o studium na filmové (obvykle umělecké) škole a o různé formy formálního i neformálního mentoringu.

Commissioning editoři své know-how opírají primárně o to, jak jimi podpořené filmy obstojí v konkurenci jiných pořadů, kanálů a stanic a kolik diváků si mohou získat. Dochází tak k prolínání i střetu dvou diskursů, „tvůrčího“ a „televizního“, které se výrazně ovlivňují, překrývají i vzájemně výrazně vymezují, s odkazem na specifickou „televizního“ (diváckého) a „uměleckého“ (akademického, festivalového) přístup. Důsledkem těchto různých pohledů je i poměrně běžná praxe upravování jednoho dokumentárního filmu do několika verzí, se kterou se snadněji identifikují producenti než tvůrci. V této praxi zároveň hraje významnou roli přístup konkrétního commissioning editora, včetně jeho osobního vkusu a preferencí. Z holoubkového rozhovoru s Kimem Christensenem například vyplynulo, že staví spolupráci s producenty a tvůrci na principu důvěry, kterou nechce zklamat a váží si jí. Zdůrazňoval, že tato důvěra se neodvíjí primárně od příslušnosti k funkci, kterou v DR zastává, ale od celého jeho předchozího působení ve filmové branži, což interpretuje tak, že tvůrci a producenti oslovují primárně jeho jako osobnost, které mohou věřit, a až v druhém plánu DR.

3.3. Propast (bránící) pokroku

Masterclass proběhla v době, kdy zahraniční aktivity ČT v oblasti dokumentu stále ještě hledají svoji přesnou podobu. Zatímco DR i STV jsou orientované mnohem více na mezinárodní koprodukce s nezávislými producenty (navíc mezi skandinávskými zeměmi jsou koprodukce snazší a velmi časté), organizační struktura ČT je mnohem centralizovanější a primárně orientovaná na domácí produkci či koprodukce, jak bylo popsáno v úvodní kapitole. ČT se snaží více otevírat zahraniční spolupráci až od nástupu nového generálního ředitele Petra Dvořáka v roce 2011. Jedním z důsledků této snahy byl vznik zmíněného Centra mezinárodních programových projektů ČT, jehož manažerka Markéta Štinglová je autorkou nápadu na uspořádání masterclass a rozhodla se oslovit commissioning editory

48) „Lepší filmy = lepší ratingy = lepší sloty v TV = štěstí pro nás všechny...doufejme“.

z DR, BBC a STV, aby přijeli představit, „jaké typy projektů hledají a o jaká témata mají zájem“.⁴⁹⁾ Zároveň jde o snahu oslovit české dokumentaristy, aby dokázali „nabídnout takový typ filmů, který bude odpovídat poptávce zahraničních commissioning editorů“, kteří vstupují do českých dokumentů jen výjimečně. Masterclass byla jednou z prvních akcí svého druhu (v r. 2015), v rámci níž se ČT aktivně rozhodla komunikovat tvůrcům (prostřednictvím vybraných expertů) poptávku zahraničních televizí v oblasti dokumentu.⁵⁰⁾

Ten český přístup je pořád hrozně zaměřený směrem k autorské výpovědi a ten přístup těch commissioning editorů je víc zaměřený k požadavku na jasné téma, jasnou vizuálně atraktivní výpověď, příběh. Oni o nás vědí, co se tady dělá, ale někdy s Markétou mluvili až soucitně a říkali „vy chudáci, vy to tam máte všechno autorský, vy to tam máte s téma lidma těžký“

vysvětluje situaci Jan Maxa.⁵¹⁾ Dále zmiňuje „frustraci“ Markéty Štinglové z neutěšeného stavu mezinárodní spolupráce, která stála na začátku nápadu uspořádání masterclass:

Když už se Markétě podařilo najít nějaký zájem televizí, jako je ARTE, nebo ze strany EBU, tak bylo velmi složitý najít na něj tady adekvátní nabídku, jako by se mýjelo to, co ty mezinárodní televize poptávají a co je tím základním přístupem českých dokumentaristů v jejich tvorbě. Ten masterclass vznikl ze snahy etablovat nějaké pochopení, popravdě spíše na naší straně.⁵²⁾

Co lze zjistit o výše popsaném mínění mezi „přístupem českých dokumentaristů“ a „poptávkou“ zahraničních veřejnoprávních televizí západního střihu? Z výše citovaného vyvstává metafora určité *propasti*, která vypovídá o způsobu, jakým se o dokumentárním filmu tzv. autorského typu přemýšlí a jak je vykládán, pokud se ocitá v systému televizí veřejné služby. Míjení či dosud nedostatečně *etablované pochopení* se odehrává především mezi MY a ONI a symbolizuje propast mezi tím, co je vnímáno jako „autorské“ a co jako „televizní“ (profesionální) i téměř nepřekonatelnou vzdálenost mezi „do sebe zahleděnými tématy a přístupem českých autorů“ a „jasnou výpovědí orientovanou na diváka“, vhodnou pro veřejnoprávní televizní stanice západního střihu, v širším smyslu dokonce jako propast mezi „východním“ a „západním“ pojetím dokumentárního filmu. Tato metafora vůbec nemusí být explicitně vyjádřena jako propast, je ovšem latentně přítomna a spoluvytváří diskurs, ve kterém se (často neuvědoměle) aktualizuje dichotomie „autor-

49) Zadání masterclass, které obdržel emailem Kim Christensen z DR, bylo ze strany ČT specifikováno následovně: „Představil byste náplň a rozsah své práce jako commissioning editora ve veřejnoprávní televizi, stejně jako proces výběru a vývoje televizních dokumentů a jaké typy dokumentů hledáte. Současně by bylo skvělé zmínit, jak pracujete s filmy ve vysílání a jaké sloty pro ně máte. Jaké druhy, témata a žánry filmů zajímají vaše publikum a jaké jsou trendy evropského dokumentárního filmu. Budeme samozřejmě vděční za ukázky z těchto filmů.“ Zdroj: Kim Christensen, použito se souhlasem ČT.

50) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

51) Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

52) Tamtéž.

ský“ versus „divácký“, přičemž ale ani jeden z těchto pojmů nemá jednoznačnou definici. S tím souvisí další představa určitého vývoje kinematografie „dělané pro diváky“, která je vnímána jako pokroková:

Oni (zástupci zahraničních televizí pozn. L. K.) jsou velmi korektní, ale pak vám řeknou, že to, čím my dnes procházíme, je realita, kterou řešili ve svých kinematografiích před dvaceti třiceti lety. Častěji se tady dokumentaristé zabývají sami sebou, svým problémem, často je to taková psychoanalýza a divák je až někde v pozadí, někdy se zdá, že naši dokumentaristé necítí, že ten film je dělaný pro diváka.⁵³⁾

Z výše zmíněné citace vyplývá, že šlo o setkání s představami lidí, kteří vnímají český dokument na základě dichotomie mezi „vyvinutější“ kinematografií (= tou jejich) a „méně vyvinutou“ o „dvacet třicet let“ (= tou naší). Vyvinutější (= pokrokovější) dokumentární produkce je vnímána jako schopnost filmařů upozadit „sama sebe“ a „myslet na diváka“ (a tomu přizpůsobit svůj) film. Vynořuje se zde také představa, že čeští dokumentaristé necítí, že (jejich) film je dělaný pro diváka. Kromě dichotomie „rozvinutý x méně rozvinutý“, kterou lze domýšlet i v pojmech „pokrokový x zaostalý“, se v tomto typu diskursu ocitá český dokument v protikladu k divácký úspěšnému dokumentu: „český, do sebe zahleděný, neúspěšný“ vs. „rozvinutý, divácký, pokrokový“. Motiv, který předpokládá určitou představu vývoje (od autorské výpovědi „dál“), vyplývá i z věty „čeští dokumentaristé jsou pořád ještě hodně zaměřeni na autorskou výpověď“.⁵⁴⁾

Hra s domýšlením dichotomií podle naznačeného kódu obnažuje nejen výše zmíněnou metaforu propasti, latentně v tomto diskursu přítomnou, ale i míru identifikace zástupců ČT s tímto typem uvažování. V této souvislosti připomínám Caldwellovo upozornění, že při podobných střetech v kontaktních zónách dochází k ustavení ideologie vnitřní–vnější, která definuje jednotlivé zóny.⁵⁵⁾ Pokud si vnitřní označíme jako „centrum“ (svět televizí DR a STV vyrábějících mezinárodně úspěšné dokumenty) a vnější jako „periferie“ (české publikum masterclass), ukáže se nám kontext masterclass mnohem zřetelněji. Commissioning editoři zahraničních televizí jen výjimečně znají zevrubněji české dokumentární filmy, přesto pracují s určitou představou charakteristickou pro českou dokumentární kinematografii. Například Kim Christensen na dotaz „Jaké české dokumentární filmy znáte?“ odpověděl: „Bohužel jsem viděl pouze dokument ČESKÝ SEN. A pak vím, že se natočilo něco nového o Václavu Havlovi, ale ještě jsem to neviděl. Jsem velký fanoušek Miloše Formana, ačkoli je to od dokumentu vzdálené...“⁵⁶⁾

Konkretizací takové představy je i komentář Axela Arnöho k ukázce švédského nena-
rativního filmu hned v úvodní části masterclass: Arnö představuje snímek OLD MAN AND A COTTAGE jako typ filmu, který označuje za „very hard“. Mezi dokumenty, které běžně vysílají, je tento výjimkou, nezapadá do běžné dokumentární produkce STV a jeho úspěch (vysoká sledovanost i na TV ARTE) byl pro televizi překvapením. Velmi pomalé záběry na

53) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

54) Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

55) J. Caldwell, c. d., s. 138.

56) Emailová korespondence s Kimem Christensenem, říjen 2016.

staršího nahého muže v dřevěných neckách žijícího kdesi v chatce v lesích bez elektriny a tekoucí vody, snímaného observační metodou Arnö komentuje slovy:

Tohle je takové až české... žádný příběh, žádná narace, velmi lyrické... Je to speciální příklad naší domácí produkce, i když to je už hodně vzdálené od toho, co běžně děláme. Tenhle film ale vydělal spoustu peněz, lidi si na něj zvykli, byl velice úspěšný a populární u domácího publika. Je to jako krb, můžete u toho dělat jiné věci a spojuje vás to s přírodou. Ukazuje to, že i na takový film se mohou dívat lidé.

Více se o filmu nedozvíme, jeho hlavní myšlenku ani téma a nic o autorovi. Způsob, jakým Arnö o filmu mluví, odkazuje především na jeho překvapení z pozitivního diváckého ohlasu filmu. Český dokument je primárně nazírán jako součást kinematografie střední a východní Evropy. Rozdělení evropských filmů na východ vs. západ stále podporuje řada mezinárodních festivalů, které mají své soutěže nastavené jako „hlavní“ a „východo-evropská“ a i aktivity IDF soustředěné na střed a východoevropský region mají programy jako „Ex Oriente Workshop“ či „East Doc Platform“. Toto vydělování má svou nespornou logiku v odlišném vývoji (post)komunistických zemí a zároveň implikuje představu, že i 25 let po deinstalování totalitních vlád v evropských zemích se kinematografie (či televizní tvorba) „na východ od západu“ vyvíjí tak specifickým způsobem, že musí být vyloučena a hodnocena ve speciální kategorii. Současný postoj ČT k zahraničním partnerům popsany Janem Maxou odráží, jak se metafora propasti aktualizuje ve způsobu, jakým ČT vnímá svoji pozici:

Nemyslím si, že ČT dneska má tak silné postavení, abychom hrdě přišli a řekli: já vím, že vy chcete tohle, vy hoši z Anglie, Švédska a Německa, ale co my děláme, je tohle, takovou sílu reálně nemáme. Vůbec aby nás dnes lidi z Rakouska a Německa brali, ne úplně jako rovnocenné partnery, ale jako někoho, s kým jsou ochotni se vůbec bavit, to byla práce několika let, lidi ze Skandinávie reálně se s námi vůbec nebaví, to jsou zdvořilostní debaty. Upřímně řečeno si nemyslím, že jsme v pozici, že my můžeme definovat ten žánr a formu, o které se vůbec máme bavit.

Uchopení dokumentárního filmu přes (někdy latentní a někdy zjevné) metafory propasti a pokroku nemusí být nutně závislé na skutečné podobě české dokumentární kinematografie (a té její části, která vzniká v produkci televize), přesto je jejich častý výskyt a dopad pozorovatelný. Zároveň se ale v rozhovorech představitelů ČT explicitně a opakovaně zmiňovali, že „máme silný autorský dokument“ (programový ředitel Milan Fridrich), i že „autorský dokument neznamena, že není jasné, o co jde, a že to nemůže mít silný příběh... a je to samozřejmě i vidět na tom, co ty televize reálně dělají“ (ředitel vývoje a nových programových formátů Jan Maxa).⁵⁷⁾ Tento pohled odkazuje k již zmíněné terminologické nejistotě (aktérského) pojmu autorský dokument, který se stává rétorickou figurou, jejíž přesný obsah je momentální výslednicí řady faktorů, včetně představy o žán-

57) Rozhovor s Janem Maxou a Milanem Fridrichem vedla Lucie Králová, září 2016.

ru (spolu)definované institucí a představy o „flexibilitě“ autora, o níž se více zmiňuji v kapitole 3.5.

3.4. Globální žurnalista vs. Lokální umělec

Trend globálních dokumentů

Jedním z trendů v zemích západní Evropy je zájem o příběhy lidí na druhém konci světa, často je to dané tím, že tyto země měly kolonie a filmařům je stále blízké vyhledávat příběhy v těchto zemích. Vzhledem k odlišnému historickému vývoji toto ve střední Evropě nefunguje, my se více zabýváme sami sebou, než tím, co se děje někde jinde.⁵⁸⁾

Jednou z nejvýraznějších zpráv českému publiku z masterclass o současných trendech v oblasti evropského (zejména švédského a dánského) dokumentu je orientace na významná globální témata, velké geopolitické filmy často z míst ohnisek aktuálních válečných konfliktů a společenských nepokojů a zájem o filmy ze zemí třetího světa a teritorií, kde je obtížné až nebezpečné natáčet. Tento druh filmů akcentovali jako prioritu oba commissioning editoři, což podpořili i řadou ukázek.⁵⁹⁾

Česká televize podobné filmy sama nepoptává a podporuje je zatím jen výjimečně, i z toho důvodu, že jejich rozpočty mnohonásobně převyšují běžné možnosti pro rozpočty dokumentů v rámci ČT. Zmíněná metafora propasti se tak neprojevuje pouze skrze rétorické figury při popisech českého a zahraničního přístupu, ale zhmotňuje se v reálných výrobních podmínkách projektů ČT, nesrovnatelných s těmi v DR či STV, což během masterclass dokládala i většina otázek z publika, zaměřených na rozpočty nebo míru operativnosti televizí při natáčení v zahraničí (například po teroristických útocích v Paříži). Pokud je zprávou z masterclass pro české dokumentaristy, aby točili své filmy více globálně, v praxi může zmíněná metafora propasti nabývat zcela zřetelných kontur. Uplatnění českých dokumentů v zahraničních televizích souvisí též s typem očekávání, které vztahují commissioning editoři na dokumenty z východoevropského regionu:

Buďte chytří a odvážní myslet ve velkém. Musí existovat řada výjimečných příběhů z let studené války — vezměte si například dánský film *THE MAN WHO SAVED THE WORLD*, zčásti drama, zčásti dokument o plukovníkovi Stanislavu Petrovovi, který v roce 1983 zachránil svět před nukleární katastrofou. Úžasný příběh a film, který frází myslet ve velkém maximálně naplnil. (Doporučení Kima Christensena českým filmařům).⁶⁰⁾

58) Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

59) Například z těchto filmů: *ARMADILLO* (Cena kritiky z Cannes), *INDIA'S DAUGHTER*, *PERVERT PARK*, *WARRIORS FROM THE NORTH*, *THE ARMS DROP*, *DEMOCRATS*, *THE RED CHAPEL*, *PUTIN'S KISS*, *BLOOD IN THE MOBILE*, *DARK SIDE OF CHOCOLATE*, *QUEEN OF VERSAILLES*, *AI WEIWEI THE FAKE CASE*, *THE WHY* *POWERTY SERIES*.

60) Rozhovor s Kimem Christensenem vedla Lucie Králová, září 2016.

Samozřejmě nejde o monolit, situace se vyvíjí a liší podle konkrétní televize, editora, producenta, tvůrce i projektu, přesto by si téma společných „západních“ představ a očekávání vztažených na kategorii „východoevropského“ filmu (často zaměřeného na komunistickou minulost regionu podanou jako určitý druh atrakce) zasloužilo samostatný výzkum.⁶¹⁾

„Žurnalismus“ jako přístup k dokumentárnímu filmu

Během masterclass postupně vyplývá, že právě globálně zaměřené filmy, zabývající se aktuálními konflikty, válkami nebo sociální nespokojeností, nacházejí často uplatnění ve vysílacím okně označovaném jako „current affairs“, kterou definuje Axel Arnö jako „oblast, která má vlastní komunitu, fanoušky i tvůrce, dělá to hodně BBC, pár dobřejších Francouzů...“ Arnö posléze představuje svůj samostatný „current affairs slot“. Filmy z něj lze charakterizovat jako celovečerní propracované natočenou aktuální publicistiku s dokumentárními prvky, ve které převládá výkladový modus a informativní pohled zaměřený na fakta.

Pokud i pojmy jako „žurnalistický“ či „novinářský“, případně „current affairs“ (které se během masterclass často skloňovaly), nahlédneme jako pojmy aktérské, můžeme si všimnout, že je aktéři během masterclass různě zaměňovali jako synonyma spojená s představou profesionality, kterou charakterizuje primární důraz na fakta a informace a na novinářské know-how. Pohled na dokumentární filmy s nálepkou „current affairs“ (jakožto subžánr dokumentu) určovaný televizemi tedy významně formuje představa kvality přístupu označovaného jako novinářský (čímž je rozuměn důraz na informativní hodnoty považovaný za „pocitivý“). V rámci prezentace „current affairs slotu“ byly promítnuty ukázky preferující pozitivistickou perspektivu a s ní spojené pokusy o „objektivitu“. Během masterclass oba editoři zmínili, že diváci od tohoto typu dokumentárních filmů v televizi očekávají informace a zařazení událostí do kontextu.

Za významný trend v oblasti dokumentárního filmu lze považovat i časté stírání hranic mezi dokumentem a publicistikou (ani samotná pozvánka na masterclass ČT nezmiňuje vůbec slovo publicistika, ale trendy v oblasti dokumentárního filmu). Divákovi je tak

61) Například Veronika Lišková z IDF popisuje současnou situaci přístupu commissioning editorů k dokumentům z regionu střední a východní Evropy následovně: „Podle commissioning editorů odpovídají dokumentární filmy z našeho regionu často jedné či vícero z následujících charakteristik: observační dokumenty s pomalejším tempem, esejistické mozaiky věnované lokálním tématům a příběhům, snímky s nepříliš propracovanou obrazovou koncepcí (s výjimkou Polska a Rumunska). Vedle toho existuje i předpoklad, že středo- a východoevropští tvůrci mají dobrý cit pro práci s jemnými nuancemi absurdních situací a humorem. Výše zmíněné tendence rozhodně neplatí paušálně a také se poslední roky toto vnímání postupně proměňuje spolu s tím, jak se v některých zemích výrazněji zlepšily či zlepšují produkční podmínky umožňující větší prostor pro komplexní vývoj, sledování příběhů po delší časové období a věnování se tématům, která přesahují národní rámec. Svoji roli v této proměně hraje i to, že sami tvůrci stále více experimentují s formou a výrazovými prostředky — za poslední dva roky v našem regionu například vzniklo hned několik mezinárodně velmi úspěšných hybridních snímků (5. ŘÍJEN, HOTEL ŮSVIT, YOU HAVE NO IDEA HOW MUCH I LOVE YOU).“ Z emailové korespondence, kterou na základě předchozího rozhovoru se zástupci Institutu dokumentárního filmu (Veronikou Liškovou, Mirjam Ryndovou a Ivanou Miloševič) vedla Lucie Králová (září a říjen 2016).

pod nálepkou „dokument“ mnohdy nabízena spíše publicistika s delší stopáží splňující požadavek aktuálnosti a divácké atraktivity, v níž je forma filmu pouze ozvláštněním předkládaných faktů, čímž se výrazně formuje to, jak diváci pojmu „dokument“ rozumějí.

Pro lepší charakteristiku tohoto „pocitivého“ novinářského know-how u dokumentu byl jako jeho přímá kontradikce používán příklad „autorského přístupu“, často označovaného jako „lokální“, „do sebe zahleděný“, neupřednostňující ohled na diváka, ale pohled autora, který není ochoten svůj film upravovat dle požadavků televize a není dostatečně „flexibilní“ a orientovaný na mezinárodní publikum.⁶²⁾

To, „o čem se mluví“ a „co se zrovna děje“ (katastrofy, teroristické útoky, válečné konflikty), sledují miliony lidí v médiích, takže i dokument na stejné téma bude mít zaručený zájem diváků (a další prodeje). Je otázkou, nakolik výběr takových témat odráží vnitřní potřebu tvůrců a televizí vyjádřit se k aktuálním problémům, jejich angažovaný postoj, touhu přispět ke změně, pomoci či informovat, a nakolik jsou takové filmy poptávkou (byť málokdy explicitně zformulovanou) televizních stanic typu DR, STV, BBC, ARTE především proto, že mají silný divácký potenciál a zároveň mohou dobře reprezentovat službu veřejnosti. Tyto aspekty se vzájemně prolínají a formují pole, ve kterém se setkávají producenti (a režiséři) s commissioning editory a sales agenty, přičemž ti druzí jsou si přesněji vědomi způsobů, jak pro televizi veřejné služby využít sílu dokumentární výpovědi, možnosti jejích dopadů na společnost i její obchodní potenciál.

Aktuální a rychlejší nový vesmír

Axel Arnö charakterizuje současnou mediální situaci jako „nový vesmír“, ve kterém se vše zrychluje, a je proto nutné i střihy dělat kratší, protože jak se obsah přizpůsobuje jiným platformám (displeje mobilních telefonů), mění se i divácké návyky. Lidé jsou zvyklí sledovat krátká videa například na YouTube, což zpětně ovlivňuje i podobu delších filmů v televizi. V „novém vesmíru“ není kvalita definována ve smyslu vysoké produkční, estetické či obsahové hodnoty (a ani technická kvalita už není tak důležitá), mnohem důležitější je okamžitá dostupnost na všech zařízeních a aktuálnost:

Snažím se být proaktivní a taky ty filmy prostě vyhledávám. Já vám řeknu, o co mi jde, chci být hodně, hodně současný, takže třeba ta konference o klimatu teď nebo teroristické útoky ve Francii, člověk musí být hrozně rychlý, musí to být promptní... Je to vlastně investigativní práce, tvrdá fakta člověk hledá, není to moc populární na filmových školách, to vím, říká se tomu taky zabiják filmu, ale ono to může i vytvořit film, zlepšit kinematografii jako takovou, a tyhle věci mají silný narativ a musí mít i novinářskou kompetenci, což není jednoduché, když není člověk zaškolený a nemá novinářské vzdělání, těžko se mu tyhle filmy dělají tak kvalitně...

Takové „super aktuální filmy“ mají také poměrně krátkou životnost a během masterclass se dozvídáme, že „za pár let už takový film nikoho nebude zajímat“, důležité je

62) Tento názor vyjádřila i Mette Hoffmann Meyer. Rozhovor s Mette Hoffmann Meyer vedla Lucie Králová, Kodaň, srpen 2016.

tedy hlavně informovat co nejrychleji a zachytit, co se děje. Kvalita je vnímána též jako operativnost, schopnost rychle reagovat, exkluzivní přístup ke klíčovým aktérům, schopnost jednoduše sdělovat divákům podstatu problému a soustředění se na závažné problémy současného světa, které trápí velké množství lidí. Do takových typů filmu jsou televize jako DR a STV ochotny značně investovat.

Funkce dokumentárního filmu je vnímána jako osvětová: „pocitivě“ informovat, být určitým orientačním bodem ve složitém světě a pomoci divákovi se v tomto světě vyznat, což souvisí i s tím, jak vnímají své poslání a roli samy televize veřejné služby. „Opačný“ přístup k dokumentárnímu filmu označil Axel za „artistic perspective“, přičemž tento přístup kromě jeho vymezení se vůči „pocitivému novinářskému“ blíže nespecifikoval. Vynořuje se tak jako další dichotomie (umělecký – novinářský nebo umělecký – pocitivý apod.).

Takto prezentovaná dichotomie ovšem vzbuzuje řadu otázek, například: Kde se v tomto typu diskursu ocitá (televizemi mnohdy zdůrazňovaný) požadavek „archivovatelnosti“? Má být nárok na aktuálnost nadřazen nároku na „nadčasovost“, který je vlastní „umělecké perspektivě“? Má autor koncipovat film pro jednorázové, nebo opakované zhlédnutí (kdy se k filmu můžete vrátet třeba i s odstupem let, podobně jako k dobré knize)?

3.5. Autor minulosti vs. Autor současnosti

Zaměstnáváme v STV dva dokumentaristy, kteří jsou speciálně vyškolení pro práci v televizi, umí udělat skutečně dobrý televizní film pro diváky [...] na jejich filmy se dívá až o dvacet procent více diváků než na ostatní dokumenty. Je to speciální dovednost. Máme diváckou perspektivu, ne uměleckou perspektivu.

(Axel Arnö během masterclass)

V nastoleném diskursu o současných dokumentárních filmech v systému televizí veřejné služby se o autorech mluvilo zřídka, a pokud ano, tak za použití dichotomií autorský (umělecký) versus novinářský přístup, popsany v předešlé kapitole. Autor je v tomto zjednodušeném kódu vnímán jako někdo, kdo je neuchopitelný, primárně se zabývá sám sebou a svými problémy. Dostává se do protikladu k žurnalistovi, u kterého se vyzdvihuje profesionalita a který se zabývá podstatnými problémy světa, o nichž dokáže dobře skrze film komunikovat. V tomto typu diskursu se tedy nároky na „tvůrčí svobodu“ nepřímou (nevysloveně) ocitají dokonce v protikladu k novinářské „odpovědnosti za svět“, snaze „pocitivě informovat“ a „profesionalitě“. Autoři jsou ti, s kterými bývají problémy a trvají na nezávislosti a „tvůrčí svobodě“, pokud ovšem nedosáhnou výlučného postavení. V takovém případě dochází k posunu rétoriky a již se zmiňuje i jméno autora, jeho rukopis a má mnohem „volnější ruku“, neboť má jako autor důvěru instituce. Taková kategorie autora se stává značkou, s kterou lze obchodovat, schránkou na určitý druh obsahu, formy, stylu. Samozřejmě konkrétní procesy vyjednávání o výslednou podobu filmu jsou mnohem komplikovanější a mnohokrát složitější, ale účastník pražské masterclass slyšel během tří hodin podobných apelů na kvalitní žurnalistismus a jeho specifické know-how celou řadu, přičemž o know-how „dokumentaristů“ se nehovořilo nijak konkrétně, natož aby

bylo, kromě opakovaného důrazu na silný příběh, jakkoli definováno. Autor-dokumentarista, pokud chce pracovat pro televizi, musí mít na zřeteli výše zmíněnou „diváckou perspektivu“, nikoli „uměleckou perspektivu“. Zároveň ale během celé masterclass docházelo ke zdůrazňování dokumentů oceňovaných⁶³⁾ na takových typech festivalů, pro které je „umělecká perspektiva“ kritériem, jež berou významně v potaz (například Cannes, Sundance, Hot Docs, Tribeca, IDFA). Filmy byly představovány výhradně skrze svá témata, s ohledem na exkluzivní přístup k určitým lidem a místům („access-based documentaries“) a mezinárodní úspěch, nikoli skrze autorský rukopis či specifické režijní pojetí.

Během celé masterclass pustili commissioning editoři ukázky z více než dvaceti filmů, přičemž popsali jejich značný festivalový i divácký úspěch, ale jen ve třech případech bylo krátce zmíněno jméno a role autora-dokumentaristy. První i druhý případ zmiňoval autora jako někoho, jehož role a význam je právě v exkluzivním přístupu k určitým lidem a tématu (novinářský typ know-how), jednalo se o již zmíněný film *INDIA'S DOUGHTER* a film *DEMOKRATÉ*, mapující proces prosazování demokratické ústavy v Zimbabwe. Třetím případem byl dokument *ŠTASTNÍ LIDÉ* Wernera Herzoga, který jako jediný nebyl představen primárně skrze své téma, ale skrze osobu režiséra. Herzogův film se odehrává na Sibiři a začíná dlouhou pomalou titulkovou sekvencí, která byla ovšem označena za „nebezpečnou“, protože to je „příliš filmové“ a „hrozí, že by divák mohl přepnout na jiný kanál“. V případě tak výrazného autora, jakým je Herzog, však televize jeho styl akceptovala. Jedinkrát za celou masterclass bylo zdůrazněno, že sledujeme svébytný autorský rukopis: „Tohle je typický Werner, je to úplně jiné než ty tvrdé filmy, trochu jako procházka...“ Kromě pomalejšího tempa ale Herzogovo pojetí dokumentu nijak výrazně nevybočovalo z běžného výkladového modu (zejména použití popisného komentáře).⁶⁴⁾

Kim Christensen popsal, že zaznamenává značný posun v tom, jací autoři dnes pracují pro televizi. Ještě před dvaceti lety, když začínal, to bylo s režiséry obtížné, prosazovali mnohem sveřepějším způsobem svůj vlastní pohled. Dnes se ale situace výrazně „zlepšuje“ a mladí autoři jsou mnohem „flexibilnější“ a „otevřenější“ připomínkám televize a commissioning editorů, protože je zajímá, aby jejich film vidělo co největší množství lidí. Ve své powerpointové prezentaci promítl Christensen slide s nadpisem „Nejdůležitější / Jak to děláme“ s následujícími body, kde kromě důležitosti spolupráce s nezávislými producenty, dostatku času na film a neulpívání na národních tradicích definoval pohled na roli autora pracujícího pro televizi, včetně jeho schopnosti flexibilně spolupracovat s institucí

63) Zmíněny byly například tyto filmy (ocenění od roku 2015 dosud): *ARMADILLO*: Cena kritiků na MFF v Cannes, *PERVERT PARK*: Cena poroty Sundance Film Festival, *DEMOKRATÉ*: nejlepší dokument na Tribeca Film Festival, *WARRIORS OF THE NORTH*: nejlepší středometrážní dokument na Hot Docs, *AT HOME IN THE WORLD*: cena za nejlepší středometrážní dokument na IDFA.

64) Osobní a pro Herzoga typický komentář představil „místo uprostřed Sibiře, která je několikrát větší než Spojené státy“ (komentář je podpořen ilustrativním prostřihem na mapu a leteckými záběry), „místo je špatně dostupné, lidé zde žijí své životy daleko od civilizace, většina lidí se živí jako lovci, (...) tenhle člověk se jmenuje (...) chce nám ukázat, jak pracuje (...)“ (kamera sleduje postavu při práci se dřevem a teprve po skončení komentáře člověk promluví v synchronu). Axel Arnö snímek a jeho postupy komentoval: „(Je to) příkladem toho, jak rozhovor sám prodává ten film (...) Herzog šel s tímhle člověkem, bylo 50 pod nulou, bylo to hrozný, zima na Sibiři je hrozná, ale název toho filmu zní *ŠTASTNÍ LIDÉ*, a z toho důvodu to sledovalo více než 400 000 diváků v 10 hodin v noci, fantastický a ten výsledek pro mě je kvůli titulu, řeknete si: jsou ti lidi opravdu šťastní? Název je strašně důležitý.“

a jednoznačného odmítnutí pohledu na dokumentární film jako „režisérovo vlastní umělecké dílo“.

- Spolupráce — s nezávislými producenty a produkčními společnostmi
- Svoboda vybrat si mezinárodní téma
- Peníze + čas = vysoká produkční hodnota
- Dovednosti — různé typy režisérů pro různé filmy, novináři, akademici, absolventi filmových škol
- Nacionální tradice a způsob myšlení — ne, děkuji
- Režisérovo vlastní umělecké dílo — ne, děkuji
- Flexibilní, reflexivní, kolaborativní úsilí — ano, prosím

Jako příklad autora současného typu byl uveden čínský režisér, který své znalosti o filmu získal pečlivým sledováním dokumentárních filmů na HBO a schopností bravurně napodobit ověřené narativní principy, které v televizi „fungují“. Jiným příkladem jsou dokumentaristé zaměstnaní v STV (viz citát v úvodu kapitoly), schopní využívat speciální televizní know-how, jak vyrábět divácky úspěšné dokumentární filmy pro televizi.

3. 6. Head and stomach (koncept kvality)

Koncept kvality je běžně vztahován k vědomí vkusu, které je zakoušeno jako individuální a subjektivní. Nicméně rozlišování mezi vysokým a nízkým, případně mezi vysokou a populární kulturou dlouhou dobu dominovalo hodnocení symbolické produkce.⁶⁵⁾

Koncept kvality, zmiňovaný v průběhu celého textu, je konstruován z těžko uchopitelných subjektivních faktorů, jakými jsou například osobní vkus commissioning editora nebo institucionální parametry (profil vysílacího kanálu a slotu). Během masterclass se hodnotící komentáře k jednotlivým filmům často soustředily na lakonické „good film“ a kvalita byla demonstrována především diváckým úspěchem, výčtem festivalových cen a hodnotami spojenými s žurnalistickou a investigativní prací, včetně exkluzivity přístupu k problematickým lidem a lokacím. Shoda na tom, co je dobrý film, byla jasná: dobrý film je (mezinárodně) úspěšný a především úspěšný u diváků. Je to takový film, který divák nepřepne.

Úspěch tvůrčí a symbolické produkce je ze své podstaty obtížné objektivizovat a měřit, v případě televizní produkce jsou indikátory úspěchu měření sledovanosti a ohlasy v médiích. To jsou kritéria, která se používají ke zhodnocení výkonu vysílacího okna (a jeho commissioning editora) v rámci televize, což vede k preferování takové programové nabídky, která slibuje popularitu u diváků.⁶⁶⁾

65) Nelson (2006) in A. Zoellner, c. d., s. 519.

66) A. Zoellner, c. d., s. 529.

Právě důraz na festivalové ceny celovečerních dokumentů odkazoval k tomu, že commissioning editoři (a zdůrazňoval to zejména Kim Christensen) považují přesah filmu i mimo televizní vysílání za důležitou a smysluplnou součást své práce. Jednalo se převážně o snímky koprodukční, vznikající v nezávislé produkci a s účastí jedné či více zahraničních televizí. Naopak Axel Arnö vyjádřil představu specificky televizní kvality následovně:

Moje oblíbená záležitost je, když film může zasáhnout hlavu i žaludek či vnitřek, cítíte to emotivně a zároveň vás to naštve na základě té logiky a té odpovědi. Z toho důvodu má tenhle typ filmů obrovský dopad. Je to skutečně jeden z nejlepších způsobů, kombinace mozkovna a emoce... je to prostě televize: něco, co je velmi komparativní a nemůžete se na to přestat dívat.

Koncept kvality byl vyjádřen primárně schopností filmu zasáhnout, diváckým i festivalovým úspěchem, silným příběhem (nebo alespoň silným směřováním filmu, „strong direction“), možností natáčet kde a s kým to běžně nelze („accessed-based documentary“), globálním tématem, v mnoha případech i žurnalisticky pojatým přístupem autorů a důrazem na silně emotivní složku filmu propojenou s racionálním výkladem (head and stomach), kterou nakonec zmínili oba editoři.

4. Masterclass jako status quo?

(Závěr)

Výsledná podoba dokumentárních filmů je produktem komplikovaných procesů, které formuje celá řada faktorů (institucionálních, subjektivních, ale i těch neuvědomovaných) a jejich vzájemné prolínání. Cílem této studie nebylo přesně vysledovat a popsat tyto faktory, ale zkoumat na předešlých stranách popsané pole (kontaktní zónu), kde se setkávají institucí pozvaní zahraniční experti s tvůrci. V této zóně, kde experti prezentují, jak vypadají televizí preferované (úspěšné) filmy, i to, jaký typ tvůrců považují za vhodný ke spolupráci s televizí, se masterclass ukazuje jako jedna z disciplinačních praktik, ač nechci jakkoli přeceňovat její vliv, který je v celkovém rozsahu dokumentárního provozu v ČT zaměřením primárně na domácí produkci velmi okrajový. Přesto masterclass poskytla cenný vhled do jemného přediva mechanismů, v němž silně působí i nastolený diskurs, který jsem se pokusila analyzovat, a poukázat tak na mnohé (často nereflektované) dichotomie, které byly představeny z větší části jako něco samozřejmého a neproblematického. Tyto dichotomie se ukázaly jako určující pro daný diskurs, tedy pro to, jak se referuje o prioritách v oblasti televizního dokumentu. Připomínám, že masterclass byla zpětně hodnocena organizátory a zaměstnanci ČT velmi pozitivně a její zorganizování bylo motivováno snahou o „lepší uplatnění“ českých dokumentárních filmů v zahraničních televizích i snahou „předejít mýjení“ mezi představami českých dokumentaristů a zaměřením skandinávských commissioning editorů. Metafora propasti vyvstávala opakovaně v podobě dichotomie „autorský“ vs. „televizí preferovaný“ dokument a vyskytovala se u zahraničních expertů i zástupců ČT, z nichž např. Jan Maxa popsal tuto propast — i s ohledem na silnou tradici tzv. autorského dokumentu v Čechách — jako „mezeru ve vnímání“ mezi „autor-

ským přístupem“ a „váhou zadání“.⁶⁷⁾ Zástupci ČT dále zdůrazňovali, že čeští dokumentaristé by měli především pochopit, jaký typ pořadů a filmů je preferován zahraničními stanicemi, a být schopni takové filmy nabízet. Otázka další role ČT v tomto procesu ale zůstala otevřená, důraz byl primárně přenášen na tvůrce (producenty) samotné.

V tomto textu jsem se soustředila více na způsoby, jakými klíčoví pracovníci DR a STV referují o trendech v dokumentárním filmu, než na představené filmy. Analýza prezentovaných filmů by vydala na samostatnou studii, kterou by si určitě zasloužily, neboť nabízejí nejen informativní a analytickou, ale i kritickou perspektivu a celospolečensky významná témata. Často šlo o vůbec první zpracování určité látky (DEMOKRATÉ) nebo o filmy, které pomohly aktivizovat společenskou změnu (INDIA'S DAUGHTER). Publikum masterclass ale mělo možnost vidět pouze ukázky z těchto filmů ve spojitosti s tím, jak jsou tyto ukázky komentovány. Commissioning editoři kladli důraz především na témata jednotlivých filmů ve spojitosti s jejich mezinárodním úspěchem. Byl vyzdvihován exkluzivní přístup tvůrců k určitým obtížně dostupným protagonistům či problematickým lokalitám, aniž bychom se o tvůrčích samotných dozvěděli něco více. Přesné informace ale byly poskytovány o tom, kam všude se filmy prodaly a jaké festivaly navštívily a vyhrály. Předpoklad, že *dobré dokumenty* přivedou více diváků, a tím zpětně obhájí místo pro dokumentární film v programech televizních stanic, je třeba vnímat v kontextu toho, že se jedná o televizi veřejné služby. V diskursu o současném dokumentárním filmu, který reprezentují commissioning editoři televizních stanic, byla silně přítomna metafora boje: konkurenčního boje o diváka v soutěži s jinými sloty, kanály, stanicemi a distribučními platformami, ale i určitá verze boje s autory, který je již téměř vyhrán a patří minulosti, neboť autoři porozuměli nové situaci a jsou to flexibilní a spolupracující profesionálové, kteří respektují know-how reprezentované televizí, a díky tomu mohou oslovit mimořádně širokou diváckou obec. Pojetí dokumentárního filmu jako bytostného uměleckého, autorského (kinematografického) gesta bylo prezentováno jako problematické, pro televizi primárně nevhodné (ve smyslu „nekompatibilní“) a stavěno do protikladu s diváckým úspěchem. Zároveň byl ale opakovaně zdůrazňován festivalový úspěch řady prezentovaných filmů na takových typech festivalů, které naopak umělecké hledisko či svébytné autorské gesto často oceňují. Tento vnitřní rozpor se opakoval několikrát. Porozumět mu lze částečně i skrze běžnou praxi verzí dokumentů pro kina a festivaly („director's cut“) a televizi. Vyrábět film pro televizní diváky bylo definováno jako specifické know-how, kterým např. ve švédské STV disponují speciálně vyškolení režiséři, orientovaní na diváckou perspektivu. Je tedy jedním z trendů v oblasti dokumentárního filmu stále větší specializace ve smyslu toho, jakým způsobem je potřeba film „upravit“ pro televizního diváka? Právě zde je pozorovatelný citelný posun ve vnímání role režiséra jako hlavního autora svého filmu, který má například právo rozhodnout o jeho délce, názvu, formě, celkovém vyznění.

„Umělecký“ přístup byl označen za problém spojený spíše s minulostí před zhruba dvaceti lety a specifikován pouze s odkazem na filmy, které si točili „kamarádi o kamarádech umělcích“, kdy moc commissioning editorů byla ještě příliš malá na to, aby mohli zasáhnout, což se s časem výrazně posunulo a moc televize ovlivňovat výsledný film výraz-

67) „Ano, je tady určitá mezera ve vnímání, jsou tady odlišné úhly ve vnímání toho, jaká je váha zadání a toho autorského přístupu, nemyslím si, že je nepřekonatelná, myslím si, nebo doufám, že se obě strany snažíme tu cestu najít.“ Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

ně vzrostla (ke spokojenosti commissioning editorů, kteří prostředí televize dobře rozumějí). „Umělecký přístup“ k dokumentu byl definován ve vztahu k tématu („umělecký film se zabývá umělci a jejich uměním“), nikoli ve vztahu k formě, režijnímu přístupu nebo k souvztažnosti filmové řeči a tématu (připomínám kategorii ČT „umělecký dokument“, pod kterou se vyskytují převážně filmy s tématem umění, používající výkladový modus a ozvláštnění, nikoli filmy jako svébytná umělecká díla).

Trendy v oblasti dokumentárního filmu byly popisovány adjektivy globální, mezinárodní, úspěšný, odvážný, exkluzivní (s exkluzivním přístupem), žurnalistický, nabitý fakty a byly vztaženy primárně na celovečerní dokumenty. Formální stránka filmů byla zmiňována okrajově, „mluvící hlavy“ byly prezentovány jako běžný a podstatný prvek nesoucí informace u určitého typu filmů, některé filmy měly výrazně publicistický charakter. Z prezentovaných ukázek byl nejčastější výkladový modus, následovaly participační a observační modus dle klasifikace Billa Nicholse.⁶⁸⁾

Z masterclass vyplynulo, že právě divácké přijetí dokumentů vysílaných v televizi je neodmyslitelně spjata s jejich systematickou podporou z její strany (self-promo, PR), kterou dokumentární filmy potřebují. V tomto smyslu je klíčové, jaký typ dokumentárního filmu (a jakým způsobem) se rozhodne daná stanice podporovat. Oba commissioning editoři dlouhodobě pracují na tom, aby se kategorie dokumentárního filmu v rámci televizní struktury zvýznamnila jako něco, co má společenskou důležitost a je pro diváky atraktivní, a to především kategorie solitérního celovečerního dokumentárního filmu, která i v televizním plynutí („flow“) odkazuje primárně ke vnímání dokumentárního filmu jako události. Kim Christensen opakovaně zdůrazňoval svůj zájem podporovat celovečerní, mezinárodně orientované koprodukční festivalové dokumentární filmy, které má ve svém portfolio oddělení DR Sales, pro nějž pracuje na pozici sales agenta. Díky silnému sales oddělení DR také může takovým filmům zajišťovat soustavnou podporu a propagaci na významných světových festivalech (Cannes, IDFA, Benátky, Berlinale, Locarno) i na dokumentárních trzích.

Přestože současná situace dokumentárních filmů v televizích veřejné služby vede k stále častějšímu organizování dokumentů do cyklů a formátů, včetně rozvolňování hranic mezi dokumentárním filmem a reality TV, z masterclass je možné vyvodit, že v DR a STV je ze strany pozvaných commissioning editorů patrná silná snaha udržet sloty pro mezinárodní celovečerní koprodukční dokumenty tak, aby se v nich objevovala závažná témata ze současnosti zpracovaná způsobem, který diváky zaujme. Důraz na to, aby dokumenty byly „globální“ a „odvážné“, je spojován s naplňováním služby veřejnosti a několikrát během masterclass byl tento postoj přímo zmíněn v souvislosti s občanskou odpovědností. Televize (DR, STV) se tak skrze svůj přístup k dokumentárnímu filmu identifikuje se svou úlohou kritického média veřejné služby reflektující naši současnost, hlásí se k určité odpovědnosti a vnímá jako svůj úkol apelovat na širší občanskou odpovědnost prostřednictvím dokumentárních filmů.⁶⁹⁾ Podobně jako dánské drama, má i dánský (a v širším

68) Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU 2010.

69) I z pozorování připomínek v kodaňské střížně k hrubému střihu „current affairs“ filmu v dánsko-švédské koprodukci BITTER GRAPES, ke kterému se vyjadřoval Kim Christensen, Mette Hoffman Meyer a zástupci STV, vyplynul důraz na ještě odvážnější přístup autora k tématu a přesnost v investigativním pojetí. Celovečerní film vytvořený investigativním novinářem popisoval likvidační pracovní podmínky na jihoafrických

smyslu i skandinávský) dokument ambici stát se určitou značkou, kterou charakterizuje globální, „odvážný“ přístup a široký mezinárodní dosah „silně působivých filmů“ se závažnými tématy, popisovaných jako „head and stomach“.

Situace v ČT je v jistém ohledu nesrovnatelná se situací v DR a STV nejen proto, že Česká televize dosud nebyla příliš aktivním hráčem na poli dokumentárního filmu, na významných dokumentárních trzích a festivalech je sice přítomná, ale zatím s marginálním dopadem v oblasti dokumentu, je otázkou, jaký posun může způsobit nové členství ČT v Eurovision Documentary Experts Group EBU, zmíněné v kapitole 2.2. S vysvětlením ze strany ČT, že v Čechách dosud „chybí vhodné filmy“;⁷⁰ si ale nelze vystačit. Čeští dokumentaristé sice stále jen zlomkem využívají možnosti zahraniční spolupráce a institucí, jako je IDF, na druhou stranu se téma globální „odpovědnosti za svět“ v českých dokumentech objevuje čím dál častěji.

Limity diskursu, který nálepkuje tzv. český autorský dokumentární film jako „lokální“, „do sebe zahleděný“, „divácky neatraktivní“ a často i jako anachronický k současnému vývoji, se obnažují při pohledu na tendence české dokumentární kinematografie posledních dvou dekad, ve kterých vznikla i řada mezinárodně úspěšných dokumentů. Filmaři se dotýkají nejen globálních témat přítomných v České republice: HRY PRACHU (zasedání Mezinárodního měnového fondu v Praze, 2002), ČESKÝ SEN (kritika spotřební společnosti a reklamních manipulací, 2004), AUTOMAT (mobilita, problémy s přebytkem aut ve městech, 2009), ČESKÝ MÍR (spory o umístění amerického radaru na českém území, 2010), ale i v dalších zemích: ZDROJ (ropný průmysl, těžba ropy v Ázerbájdžánu, 2005), GYUMRI (následky zemětřesení v Arménii, 2008), MLČETI ZLATO (zdraví devastující podmínky zaměstnanců zlatého dolu v Kyrgyzstánu a jeho fatální dopady na ekosystém, 2009), DOBA MĚDĚNÁ (vliv privatizace měděných dolů na životy zambijských obyvatel, 2010) ad. Jeden z mála pokusů zasadit český dokument do evropského kontextu v této souvislosti stojí za zmínku právě pro reflexi sílicího mezinárodního přesahu české dokumentární tvorby:

Zájmem současných (českých, pozn. L. K.) filmařů je vztah mezi jednotlivcem a celkem, zájem o hledání manipulace, o soukolí nadnárodních podniků, finančních trhů, o roli Evropy a zachování suverenity či jedinečnosti lokálních kultur nebo trhů je signifikantní pro českou dokumentární tvorbu prvního desetiletí 21. století. (Inspirováno bezesporu školou Karla Vachka).⁷¹

Masterclass byla sice zacílena na autory a producenty dokumentárních filmů a odbornou veřejnost, ale vzbudila podstatné otázky o roli České televize (a míře identifikace ČT

vinicích, které dodávají vína do skandinávských supermarketů. Přípomínky všech zúčastněných cílily na to, aby si skandinávský spotřebitel i supermarketové uvědomovali propojenost problému se svým jednáním a se svou osobní odpovědností.

70) Toto vysvětlení zaznělo nezávisle v rozhovorech s Janem Maxou i Markétou Štinglovou. Oba rozhovory vedla Lucie Králová, září 2016.

71) Martin Štoll, Současný český dokument a odpovědnost za svět. In: Jadwiga Hučková – Jan Křipáč – Iwona Lyko (eds.), *Český a polský dokument v éře europeizace*. Praha: NFA 2015, s. 117–124.

s nastoleným diskursem) i obecně o roli televizí veřejné služby ve vztahu k dokumentárnímu filmu: Jaký typ dokumentů televize podporuje a zvýznamňuje ve svém vysílání a jak aktivně se sama staví k odvážným, ambiciózním celovečerním dokumentům s mezinárodním přesahem? Měla by televize veřejné služby podporovat takový typ dokumentárních filmů, které mohou umožnit změny ve veřejném prostoru?

Kim Christensen doporučil tvůrcům, aby více jezdili na zahraniční trhy a pitchingy nabízeli své náměty, zároveň ale zdůraznil, že pokud nemají za sebou svou národní televizi, dívá se vždy na takové projekty nedůvěřivě. Právě vstup národní televize považuje za první a nezbytné potvrzení určité věrohodnosti a kvality projektu, který si pak může dál hledat další zahraniční koproducenty.

Navzdory tomu, že zástupci České televize často odkazují na stále se snižující rozpočty pro dokumentární film, může být ČT mnohem významnějším hráčem, pokud k dokumentárnímu filmu (zejména tomu v celovečerní stopáži s festivalovým potenciálem) bude přistupovat jako k jedné ze svých priorit, a to i v mezinárodním kontextu. Konkurence je obrovská, ročně vzniká přes 30 tisíc celovečerních dokumentárních filmů. Bude-li však chybět systematická podpora ambicióznějšího celovečerního dokumentárního filmu ze strany ČT, důslednější domácí i zahraniční propagace v televizi vyprodukovaných dokumentárních filmů a především pevné místo celovečerních dokumentů v celoročním vysílacím schématu, český dokumentární film bude lepší místo v domácí i mezinárodní konkurenci televizních stanic získávat jen velmi obtížně.

Diskurs, který jsem se snažila alespoň částečně popsat pomocí jeho příznačných rysů, ale především operoval s tvrzením, že pokud je film „úspěšný“ (u diváků), je s určitou samozřejmostí vnímán jako kvalitní. Z jednoho typu jistoty (sledovanost) ovšem automaticky neplyne jiný druh jistoty (kvalita). Již zmíněná metafora propasti vyvstala nejen mezi představami „zaostalejšího“ a „rozvinutějšího“ filmu, ale i v propasti mezi prezentovanými filmy vznikajícími v nesrovnatelně lepším zázemí a situaci českých dokumentaristů, kteří takové zázemí ve „své“ televizi zatím nemají. Podobně problematické jsou i dichotomie, prostřednictvím kterých byl stavěn na jednu stranu přístup tzv. „autorský“ či „umělecký“, na stranu druhou „divácký“ a „žurnalistický“ (prezentovaný jako poctivý, pro televizi vhodný, beroucí ohledy primárně na diváka), tedy několikrát zmíněná „umělecká“ versus „divácká“ perspektiva. Představa, že „umělecká“ perspektiva je pro televizi nevhodná, vzbuzuje v současném boomu quality TV řadu otázek, například z čeho pramení předpoklad, že televizní diváci, schopní ocenit umělecké (kinematografické) kvality (vyprávění obrazem, nedoslovnost apod.) u hraného televizního seriálu, potřebují u dokumentu primárně „informace“ a „orientaci“ pomocí doslovnosti, popisnosti, výkladového modu či pozitivistické perspektivy?

Budeme-li důslední v pojmání oblasti (televizního) dokumentu přes výše popsané dichotomie („umělecký“ vs. „divácký“), ocitne se „umělecký přístup“ k dokumentu v přímém protikladu k něčemu, co bylo označeno „poctivostí“ (ve smyslu *pravdivosti*, snahy poctivě informovat, a dokonce globální *odpovědnosti*). Od tohoto pojetí je už jen krůček k odsouzení jakéhokoli „jiného“ (pro televizi nevhodného, „uměleckého“, „autorského“ apod.) dokumentu do ghetta nepravdivosti, nepoctivosti či nesrozumitelnosti, a tím k rezignaci na samotný smysl tzv. dokumentárního filmu, (kriticky) reflektovat lidské jednání ve společnosti, svět v němž žijeme i svou vlastní formu. Filmy, které se o mnohovrstevna-

tou kritickou reflexi pokoušejí, jsou ovšem mnohdy složité, nejednoznačné a divácky náročné, protože obnažují komplexitu jevů a souvislostí, které mnohdy nemáme už kapacitu nahlížet — takové filmy jsou často i divácky „nepříjemné“, vytrhávají nás z našich vlastních předsudků a přesvědčení, nejsou koncipovány tak, abychom se pasivně dojíмали nad utrpením druhých, a nenabízejí snadná řešení ani jednoduché příběhy, naopak vše „komplikují“. Otázkou zůstává, zda podobný typ filmů může vůbec najít své místo v televizích, které sice poskytují službu veřejnosti, ale spolu s „diváckou perspektivou“ jim vládne i strach z přepnutí.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Dokumentární film v systému televize veřejné služby po r. 1993“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.

Citované filmy:

5th of October (Martin Kollár, 2016), *Armadillo* (Janus Metz, 2010), *At home in the World* (Andreas Koefoed, 2015), *Automat* (Martin Mareček, 2009), *Česká cesta* (Martin Kohout, 2015), *Český mír* (Vít Klusák, Filip Remunda, 2010), *Český sen* (Vít Klusák, Filip Remuda, 2004), *Demokraté* (Camilla Nielsson, 2015), *Doba měděná* (Ivo Bystřičan, 2010), *Drnovické Catenaccio aneb Cesta do pravěku ekonomické transformace* (Radim Procházka, 2010), *Gyumri* (Jana Ševčíková, 2008), *Hotel Úsvit* (Mária Rumanová, 2016), *Hry prachu* (Martin Mareček, 2002), *India's Daughter* (Leslee Udwin, 2015), *Léčba Klausem* (Igor Chaun, 1991), *Mlčeti zlato* (Tomáš Kudrna, 2009), *Old Man and Cottage* (Nina Hedenius, 1996), *Pervert Park* (Frida Barkfors, Lasse Barkfors, 2014), *Šťastní lidé* (Werner Herzog, 2010), *The Man Who Saved the World* (Peter Anthony, 2014), *Věda a víra* (Pavel Marek, 2003), *Warriors of the North* (Søren Steen Jespersen, Nasib Farah, 2014), *You Have No Idea How Much I Love You* (Pawel Lozinski, 2016), *Zdroj* (Martin Mareček, 2005).

MgA. Lucie Králová

Vystudovala Fakultu humanitních studií a Katedru dokumentu na FAMU, kde nyní dokončuje doktorandské studium. Její dokumentární filmy se promítaly na mnoha domácích i zahraničních filmových festivalech a získaly řadu ocenění (např. Křišťálový glóbus na MFF Karlovy Vary za nejlepší celovečerní dokument *ZTRACENÁ DOVOLENÁ*, dvakrát Cena za nejlepší český dokumentární film v sekci Česká radost na MFDF Jihlava za filmy *ZLOPÓVĚSTNÉ DÍTĚ* a *PRODÁNO ad.*). Kromě vlastní tvorby se věnuje i dramaturgii (externě pro ČT i nezávisle) a pedagogické činnosti (KFS UK, FAMU). Badatelsky se zaměřuje na produkční kulturu televize a její vliv na oblast dokumentárního filmu. Publikovala ve *Filmu a době*, sborníku *Český a polský dokument v éře europeizace* a v knize *Generace Jihlava*.

SUMMARY

“Head and Stomach”

The Masterclass Format as a Basis for the Exploration of Conceptions of Documentary Filmmaking in the System of Public Service Broadcasting: Current Trends in Documentary Filmmaking in Europe as Practiced by the Public Service Broadcasting in Denmark, Sweden and Czech Republic

Lucie Králová

The study explores how the organization structure of public service broadcasting (Danish DR, Swedish STV and Czech ČT), its institutional mechanisms and discourse practices of television decision makers influence current form of documentary film, its position and function.

In December 2015, the post-socialist Czech Television organized a masterclass with commissioning editors from Western public broadcasting services (DR, STV) presenting to Czech documentary filmmakers, producers and professionals “new trends in documentary film in Europe”. The presented text is a case study of this event and presents the format of masterclass as a basis for the exploration of conceptions of documentary film in the system of public service broadcasting. The event is interpreted from the position of an insider (the director and dramaturge of documentary films in Czech Television). Employing ethnographic methods (participant observation, interviews) and the perspective of cultural studies of media production and inspired by the approach of John Caldwell and Georgina Born, it understands masterclass as a cultivation ritual. The event of masterclass is contextualized within the development of documentary film in the environment of European public broadcasting services after 1990 (political, social, economic and technological changes), taking into account the specific development of post-socialist Czech Television and the establishment of the concept of so-called auteur documentary film.

The study also focuses on the description of differences in the organization structure of Scandinavian televisions and Czech Television. The main body of the case study is structured according to figures of speech (metaphors and intersections of meaning) employed by the presenting decision makers and explores how quality is defined in the current discourse about documentary film through success with audiences, how the stereotypical categories of “western” and “eastern” film are reinforced, how films are adjusted to the demands of the market and how the perception of the role of “master”, “expert” and “author” changes.

The discourse analysis focused on documentary film and performed in the environment of television focuses on the identification of dichotomies (e. g. “the perspective of the audience” versus “the perspective of the artist”) and claims by commissioning editors (a film that is “successful” with audiences is perceived by the television as “quality”) presented to the audience of the masterclass as self-evident. The nature of the “self-evident” is questioned in the text (one certainty — quality — does not necessarily follow from another — viewer ratings).