

Implementace fikce do dokumentárního žánru: Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii

MgA. Karolina Garguláková, Ph.D.

Teze disertační práce



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Teze disertační práce

**Implementace fikce do dokumentárního žánru:
Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii**

**Implementation of fiction into a documentary genre:
Doc-fi in contemporary Czech and Slovak cinematography**

Autor: **MgA. Karolina Garguláková**

Studijní program: P8206 Výtvarná umění

Studijní obor: 8206V102 Multimedia a design

Školitel: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Zlín, prosinec 2017

© Karolina Garguláková

Vydala **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** v edici **Doctoral Thesis Summary**.

Publikace byla vydána v roce 2017.

Klíčová slova: *dokumentární film, hraný film, fikce, fikční postupy, mockument, doc-fi, sociální herec, reality TV, scripted reality*

Key words: *documentary film, fiction, non fiction, fiction methods, mockument, docu fiction, social actor, reality television, scripted reality*

ISBN 978-80-7454-723-2

RESUMÉ

Disertační práce *Implementace fikce do dokumentárního žánru: Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii* si klade za cíl prozkoumat fenomén prostupování žánrů fikčních a non fikčních audiovizuálních děl, a to jak z prostředí kinematografického, tak v rámci televizní tvorby. Vyjadřuji tezi, že zapojení fikčních postupů do dokumentární tvorby zvyšuje atraktivitu díla jak z pohledu diváka, tak případného producenta a distributora.

Jelikož se v profesním životě vývojem, dramaturgií a produkcí filmových a televizních děl zabývám, zařadila jsem do disertační práce také strukturované rozhovory, které přináší reflexi dané problematiky optikou samotných scenáristů, režisérů a producentů zkoumaných děl.

Díky podpoře *Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně* jsem získala možnost získané poznatky aplikovat konkrétně v rámci realizace celovečerního snímku, kterému se věnuje druhá část práce popisující praktický výstup mého doktorského studia.

SUMMARY

The dissertation thesis *Implementation of the fiction into to the genre of the documentary film: Docufiction in nowadays Czech and Slovak cinematography* aims to examine the phenomena of the blending of the fiction and non-fiction audiovisual works both from classic cinematography and also the television production. I express the statement that the involvement of fictional practices in documentary work enhances the attractiveness of the film both from the point of view of the audience and also the potential producer and distributor.

As my professional work consists of the development, production and the dramaturgy of the films and the tv projects in this thesis is also included the qualitative research that brings the point of view of the particular directors, screenwriters and also producers

Thanks to the support of the *Tomas Bata University in Zlín* I could apply all the gained knowledge to the production of the feature film that is the main topic of the second part of the thesis.

OBSAH

I. Teoretická část 6

1. Poznámky na úvod **6**

2. Cíle disertační práce **7**

2.1. Struktura práce **8**

2.2. Vymezení používaných termínů **9**

3. Metody zkoumání **10**

4. Dokumentární film, jeho definice, vývoj a proměny **11**

5. Dokumentární film ve vztahu k televizi **12**

6. Současný stav řešení problematiky **14**

6.1. Přínos teoretické části práce a potvrzení hypotézy **15**

II. Praktická část 18

7. Explikace praktické části disertační práce **18**

7.1. Motivace pro vývoj látky **18**

7.2. Synopse filmu **19**

7.3. Hledisko producenta, financování, rozpočet **27**

7.4. Přínos praktické práce **30**

8. Závěr disertační práce **33**

Použité zdroje **36**

Seznam tvůrčí činnosti autorky **36**

Odborný životopis autorky **42**

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. POZNÁMKY NA ÚVOD

V roce 2011 jsem zastupovala film *Katka* (2009) režisérky Heleny Třeštíkové na berlínském festivalu televizní a rozhlasové tvorby *Prix Europa*. Do soutěže *TV Documentary* byl nominován mimo jiné film *Fotball is god* (2010) dánského režiséra Ole Bendtzena. Osobně jsem snímek považovala za jeden z nejlepších, ale strhla se tam tehdy kvůli němu hlasitá diskuze. Většina poroty složená z tradičně smýšlejících zástupců evropských veřejnoprávních televizí nemohla přijmout fakt, že řada situací je ve filmu stylizovaná, rekonstruovaná nebo natočena podle předchozí produkční přípravy. Ačkoli film působil maximálně autenticky, porotci na základě rozhovoru s režisérem film odsoudili jako “nepravdivý” a dostatečně “nedokumentární”. Stalo se to v době, kdy u nás ani na Slovensku podobné snímky nebyly tolik obvyklé, a mně tato nejasnost a zároveň prostupnost mezi žánry přišla velmi osvěžující a inspirativní.

Žánr dokumentárního filmu zažil v České republice a na Slovensku rozmach, filmy se staly navštěvovanějšími a diskutovanějšími, jeho tvůrci stále častěji a ve větší míře využívají postupy známé ze světa fikčních snímků, čímž se oba žánry přibližují a mnohdy prolínají. Tradiční kategorizace u takovýchto děl přestává platit, což mění jak optiku diváků, tak situaci na straně producentů. Tento fenomén jsem měla

možnost zkoumat z několika stran, jednak z pohledu dramaturga tradiční instituce České televize, ale také z opačné pozice tvůrce a producenta.

2. CÍLE DISERTAČNÍ PRÁCE

V rámci této disertační práce bych chtěla postihnout fenomén prostupování postupů z žánru fikčního filmu do dokumentárního filmu a žánru televizní tvorby známé jako reality TV. Jsem si vědoma toho, že tento úkaz není ve světové kinematografii ničím novým a výjimečným, proto považuji za nutné téma vymezit časově i teritoriálně, a sice posledními dvaceti lety, tedy přibližně od začátku nového milénia, v rámci České republiky a Slovenska. Slovenskou kinematografi reflektuji jednak z toho důvod, že tato díla prokazují kvalitu na evropských i světových festivalech. Zároveň jsem na řadě snímků, které lze charakterizovat jako doc-fi, spolupracovala nebo je konzultovala v rámci Tvůrčí producentské skupiny Kamily Zlatuškové v České televizi ¹. Jednalo se například o snímky *K oblakům vzhlížíme* (2014) režiséra Martina Duška, *Koza* (2015) režiséra Ivana Ostrochovského nebo snímky Lukáše Kokeše či Petere Kerekese.

Právě kombinaci přímé zkušenosti se zkoumaným jevem spolu s možností prakticky vyvíjet a poté režírovat i produkovat podobný celovečerní snímek považuji za dva klíčové přínosy jak pro tuto práci, tak pro celé mé doktorské

¹ Tvůrčí producentská skupina Kamily Zlatuškové fungovala v České televizi od roku 2013 do roku 2016.

studium v Ateliéru Audiovizuální tvorby Fakulty multimediálních komunikací UTB. Na tomto místě bych také chtěla ocenit radu doc. Jany Janíkové o změně tématu disertační práce na takové, které se bude doplňovat s mým zaměstnáním a uměleckou tvorbou.

Cíle disertační práce dělím do tří částí:

- Deskripce zkoumaného fenoménu prostřednictvím sekundární literatury
- Ověření tezí a hypotéz u tvůrců konkrétních audiovizuálních děl prostřednictvím strukturovaných rozhovorů²
- Explikace realizace celovečerního filmu, který uplatňuje postupy popisované v teoretické části práce

2.1. Struktura disertační práce

Jelikož doktorské studium zakončuji jak teoretickou tak praktickou prací, věnuje se tato práce oběma částem v tomto rozložení:

- Metodika teoretické části a její struktura
- Definice zkoumaných jevů a vymezení terminologie

² Vzhledem k individualistické povaze každého tvůrce nebylo možné provést jednotný kvalitativní výzkum, proto používám výraz “strukturovaný rozhovor”.

- Popis vývoje dokumentárního filmu ve světové kinematografii s ohledem na využívání metod dokumentárního filmu ve fikčních snímcích
- Vývoj české a slovenské scény včetně popisu hraných filmů využívající dokumentární postupy
- Charakterizace žánru dokumentárního filmu ve vztahu k televiznímu médiu včetně popisu žánru reality TV
- Dvě případové studie v rámci žánru reality TV: docusoap *Ptáčata* (2010-2017) a dokureality show *Zlatá mládež* (2014 - 2017)
- Popis současného stavu řešené problematiky od roku 2000 včetně uvedení institucionálního rámce a systémové podpory tvorby dokumentárního žánru
- Charakterizace skupiny tvůrců nazývaná jako “generace Jihlava”
- Potvrzení teze práce na základě strukturovaných rozhovorů s vybranými tvůrci
- Explikace praktické část disertační práce, tzn. celovečerního filmu *Batalives* (2017 v celkovém procesu vzniku díla, a to od vývoje látky, přes vymezení dramaturgické struktury, scenáristické a režijní otázky až k producentskému hledisku celého projektu
- Rekapitulace přínosu disertační práce

2.2. Vymezení používaných termínů

V této práci používám termíny, se kterými operují použité zdroje. Zde uvádím stručné vymezení jejich významu, jakkoli jejich přesné definice nejsou možné a popíraly by smysl této práce. Jednotlivé termíny i jejich charakterizace se objevují

v dalších kapitolách, zde jsou pro přehlednost shrnuty na jednom místě.

3. METODY ZKOUMÁNÍ

Text disertační práce je rozdělen na dvě hlavní části, výzkumně-analytickou a uměleckou. Prostřednictvím obou se pokusím potvrdit výchozí tezi, kterou formuluji následovně: využívání postupů hraného fikčního filmu u dokumentárních žánrů vede k větší divácké atraktivitě a lepší čitelnosti, což následně pomáhá jak samotné výrobě díla z pohledu producentského, tak následné distribuci a konečné percepci.

V rámci první části se zabývám těmito tematickými oblastmi:

Historií a vývojem fenoménu “doc-fi” v rámci světového a následně československého teritoria včetně definic základních pojmů prostřednictvím literatury a dalších zdrojů.

Analýzou současného stavu zkoumané problematiky, což bude provedeno na základě aktuálních materiálů, v odborném tisku a materiálech specializovaných akcí, zejména filmových festivalů.

Strukturovanými rozhovory, které jsou zaměřeny na interpretaci vlastní tvorby vybraných českých a slovenských tvůrců, jejichž díla lze za “doc-fi” označit.

Druhá část je věnována reflexi realizace celovečerního filmu *Batalives*, na kterém jsem se podílela především jako autorka námětu, spoluscenáristka a producentka.

4. DOKUMENTÁRNÍ FILM, JEHO DEFINICE, VÝVOJ A PROMĚNY

Tato část spolu s následující kapitolou o současném stavu řešeného tvoří teoretické zázemí celé práce a vychází z dvojího typu pramenů. Jednak jde o klasické bibliografické zdroje, prostřednictvím kterých jsou definovány základní termíny, za druhé jsou to materiály z nejrůznějších profesních akcí, díky kterým je možné zasadit informace do aktuálního kontextu.

“Na Katedru dokumentární tvorby jsem se hlásil s odhodláním zaznamenávat pravdu...V určitou dobu jsem si uvědomil, že mít pravdu je nejen jednoduché, ale že pravda též znamená zastávat jistý status quo, protože pravdivé je pouze to, na čem panuje v dané situaci shoda. Takže mě namísto zaznamenávání viditelného jako toho pravdivého začala zajímat lež, neboli zpřítomňování neviditelného jako toho, co se teprve může stát”, uvádí Jan Gogola ml. na Katedře dokumentární tvorby na FAMU³.

Vedle potřeby relativizace samotných výchozích pojmů, jak ji naznačuje Jan Gogola, je cílem této kapitoly vymezení základních termínů, dichotomie dokumentární a fikční film, dále docufiction, hraný dokument, reality TV, a zasazení vývoje charakterizovaných žánrů do kontextu historie kinematografie s akcentem na proměnu žánru dokumentárního filmu.

³ <http://kdt.famu.cz/author/jan-gogola>

5. DOKUMENTÁRNÍ FILM VE VZTAHU K TELEVIZI

Prostupování a tzv. crossování žánrů je patrné také v televizní tvorbě v rámci původní tvorby. Tato problematika by si zasloužila rozsáhlejší zpracování, zejména díky tomu, že tento trend má sílící tendenci a dělat pro televizi už není “ostuda”, jak tomu u nás i na Slovensku bylo ještě před deseti lety. Televizní formáty mají oproti klasickému filmu mnohé výhody. Variabilnější stopáž a především různorodost formátů a žánrů, které nejen že je možné všelijak “crossovat”, ale je to naopak v rámci divácké atraktivity žádoucí⁴.

Některé televizní seriály využívaly, stejně jako celovečerní filmy, dokumentaristické postupy. Ať už jde o komediální seriál *Kancl (The Office)*, často klasifikovaný jako sitcom, který vypadal, jako by byl natáčen na jedinou kameru, a vznikal tak dojem docusoapu. Nebo kriminální seriál *Poldové (The Cops)* v produkci BBC, na nějž dohlížel producent Tony Garnett proslulý prolamováním konvencí televizního realismu, forem a žánrů. Scény ze seriálu *Poldové (The Cops)* se

⁴ Teoretici žánru se speciálně zajímají o pořady, které překračují žánrové hranice - považují je za cennější a zajímavější, protože přitahují pozornost ke konvenčním pravidlům televizních žánrů tím, že je narušují anebo stírají hranice mezi nimi. Pořady, které se nacházejí pevně v rámci určitého žánru, bývají nahlíženy jako příliš konvenční, a tedy méně významné. Všechna díla jsou nicméně do určité míry součástí nějakého žánru, často několika různých zároveň. ORLEBAR, J.: *Kniha o televizi*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2012, 1. vydání, 228 stran, ISBN 978-80-7331-246-6, s. 42

natáčely na jedinou kameru, často ruční, a ta se pohybovala spolu s policisty po chodbách domů i ulicích, takže vznikal dojem realistické nepřipravené akce, která probíhá v reálném čase.

Tony Garnett, podobně jako Jan Gogola ml., polemizuje s pravdivostí televize: *Televize by podle mého měla být zatraceně skvělým cirkusem se spoustou čísel. Před mnoha lety, když jsme se v BBC sami sebe ptali, jaká by měla být naše funkce a naše role, tak jsem tvrdil, že naší prací je říkat pravdu. Ne Pravdu, protože jenom Bůh, pokud existuje, zná Pravdu, ale naší prací by mělo být říkat naši pravdu, být svědky, ať už prostřednictvím situační komedie, zpravodajského, anebo dramatického pořadu. To je to, co od nás publikum očekává. Nicméně moje pravda pravda - anebo pravda kohokoli - je částečná, omezená, takže potřebujeme celou paletu pravd v televizi zároveň*⁵.

Pojetí skutečnosti v televizních dokumentárních žánrech je oproti filmu složitější v tom, že zde hraje roli faktografičnost a sociální odpovědnost. Faktografické pořady souvisí se závazkem veřejnoprávních televizí naplňovat funkci veřejné služby a šířit informace o aktuálních událostech, nejrůznějších podobách a způsobech života lidí, ale také mimo jiné poskytovat reflexi společnosti i národa.

Ideálním typem takového dokumentu se zdá být observační dokument, který sleduje každodenní životy jedinců nebo skupiny lidí a dělá to zdánlivě objektivně. Mezi slavné observační dokumenty patří snímek *The Family* (*Rodina*,

⁵ Tamtéž, s. 45

1973) režiséra Paula Watsona. Tento přístup se v prostředí televizních show proměnil v licencovaných pořadech typu *Big Brother* nebo *Výměna manželek* (Wife Swap), kde o čisté observaci nemůže být řeč a jednotlivé díly jsou často pečlivě scenáristicky připraveny.

Vedle observačního dokumentu považovaného za objektivní stojí autorský dokument, jehož snahou není pozorovat nezaujatě a nesoudit, ale naopak prezentovat jasný názor autora - režiséra. Zmíněný autorský dokument Michaela Moora *Fahrenheit 9/11* kontroverzně zkoumá USA po útocích na věže Světového obchodního centra, Morgan Spurlock proslul svým snímkem *Super Size Me* (2004), kdy se rozhodl udělat experiment sám na sobě a jeden měsíc konzumovat pouze jídlo z McDonald's. Podobný přístup u nás vyzkoušel Ivo Bystřičan v televizním filmu *Mých posledních 150 000 cigaret* (2014) a na základě vlastního odhodlání přestat kouřit zkoumal mechanismy tabákového průmyslu. O českém autorském dokumentu, reprezentovaném tzv. Vachkovskou školou, se více zmiňuji v kapitole 6.3. a 6.3.1.

6. SOUČASNÝ STAV ŘEŠENÉ PROBLEMATIKY

Současným stavem rozumím situaci v dokumentárním filmu od roku 2000 u nás. Žánr prošel od revoluce několika etapami v závislosti na strukturách organizačních i obecnějších uměleckých trendech v kontextu evropské tvorby. Zároveň se zde odráží i slovenská tvorba, protože filmy s českou majoritní

účastí často vznikají v režii slovenských režisérů a nebo za podpory slovenské koprodukce.

6.1. Přínos teoretické části práce a potvrzení hypotézy

Tato práce vzniká v době, kdy je autenticita a pravost informací vystavována stále většímu relativismu. Fotografie na Instagramu, na níž stojí dívka na hlavě v dokonalé jógové asáně sklídí tisíce lajků, ale není jisté, zda to není jen trik, zda ji za výřezem fotky někdo nedrží. Zpravodajství jako “čistý dokumentární žánr”, který byl založen na pravdivosti a imperativu dokumentovat realitu, je ohrožován trendem “fake news”, jemuž se nebrání ani světoví politici, ani lokální média.

Donald Trump na svých sociálních kanálech tvrdil, že na jeho inauguraci přišlo více lidí než na tu Barracka Obamy. Fotografie z obou akcí potvrdily, že jde o nesmysl, nicméně informaci převzala média a Trumpovi příznivci ji brali jako fakt, popřípadě jako zprávu, která se jim hodila ⁶. Manipulaci s informacemi v reportážích FTV Prima několikrát řešila Rada pro rozhlasové a televizní vysílání. Pořad televize Barrandov *Nebezpečné vztahy* najímá neznámé herce nebo amatéry, aby hráli zhrzené partnery nebo podváděné manželky. PR pořadu ponechává diváky v přesvědčení, že vystupující jsou skutečně

⁶<https://www.theguardian.com/us-news/2017/jan/22/trump-inauguration-crowd-sean-spicers-claims-versus-the-evidence>

nositeli dané zkušenosti či prožitku ⁷, ačkoli castingoví režiséři opakovaně hlásí, že “všichni” méně známí herci nebo talentovaní neherci už na TV Barrandov vystupovali. Nicméně... Diváci, čtenáři nebo posluchači se navíc často ani klamání nebrání a rádi si potvrdí vlastní názor založený na emoci a nikoli na faktu. Žijeme tedy v době “dotvářené” a “vyfiltrované” skutečnosti. Je otázka definování žánrů ve filmu a televizní tvorbě ještě aktuální?

Předpoklad, že dokumentární film je “opravdovější” a “hodnotnější” než ten hraný, je stále více problematický. Televizní tvorba jde v tomto ohledu rychle dál, posouvá hranice a míchá žánry s cílem zasáhnout větší část cílové skupiny. Seriálová produkce je na “crossování” žánrů často postavená, u seriálů typu *OA* nebo *The Handmaid's Tale* (2017) ani není možné přesně vymezit, o jaký žánr se jedná. Samotní tvůrci hraničních žánrů kinematografie nepovažují primárně debatu nad rozdílem mezi dokumentárním a hraným filmem jako aktuální či relevantní, a zdůrazňují důležitost opravdového filmového prožitku nebo vzhledu do zobrazovaného světa či hlavní postavy. Tato optika zpochybňuje jak rozdíly mezi žánry, tak nutnost se touto otázkou vůbec zabývat.

⁷ Pořad TV Barrandov tak tedy není pouze o vztazích mezi partnery, ale o vztazích všeobecně, o vztazích, do kterých se člověk denně dostává a musí je řešit. Samotná talk show v prostředí českých televizí v tomto kontextu prozatím nemá obdoby, protože v něm budou skutečné lidské příběhy, emoce a konfrontace, které navíc podpoří publikum v sále. - www.barrandov.tv

Pokud však z teoretického hlediska přejdeme k praxi, příklady ukazují, že díla, ve kterých si tvůrci půjčují výrazové prostředky z jiného žánru, dostávají jakousi “další přidanou hodnotu”, jsou přijímána lépe jak širokou diváckou obcí tak odbornou veřejností. Taxonomie žánrů je důležitá také z pohledu producentského a distribučního. Producent potřebuje dílo kategorizovat z důvodu hledání správné cesty k jeho podpoře a realizaci, distributor či sales agent spolu s PR musí cílové skupině diváků předložit klíč ke čtení filmu.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

7. EXPLIKACE PRAKTICKÉ ČÁSTI DISERTAČNÍ PRÁCE: FILM BATALIVES

7.1. Motivace pro vývoj látky

Dle mého názoru musí být každý projekt, který lze nazývat volnou tvorbou a není tudíž realizován primárně na zakázku, ze své podstaty velmi osobní. Toto jednoduché poznání přišlo po zhruba deseti letech v oboru, kdy jsem si uvědomila, že ať člověk dělá jakýkoli žánr v jakémkoli uměleckém odvětví, stejně vkládá kus sebe, a jeho osobnost je v díle rozpoznatelná. Sochař a designér *Rony Plesl* nazval svou profesorskou přednášku *Design se musí líbit, avšak umění vám musí vyrvat vnitřnosti*⁸, což ve vztahu k audiovizí chápu jako rozdíl mezi komerčními projekty a volnou tvorbou.

V případě vývoje filmu *Batalives* šlo především o vypořádání se svým rodným městem, o reflexi zlínského fenoménu svázaného se ságou baťovské rodiny a impéria⁹. Zlín je všeobecně známý pojem, symbol triumfu svobodné vůle, odvahy a úsilí, což místním propůjčuje někdy falešný pocit výjimečnosti, zejména, když jsme stále na východní

⁸ <http://www.czechdesign.cz/kalendar-akci/rony-plesl-design-se-musi-libit-ale-umeni-vam-musi-rvat-vnitrnosti>

⁹ Motivaci pro vznik filmu vysvětlují širěji v článku pro časopis DOK.REVUE, jehož celá podoba je uvedena v kapitole 9.6.

Moravě, místní nádraží je v podstatě kusou kolejí, trolejbus ujel a další jede až za dvacet minut. Tato ambivalence zářné minulosti a rozpačité přítomnosti smíchaná s fascinací existence dalších “malých Zlínů” vystavěných Tomášem Baťou, a po jeho smrti především Janem Antonínem Baťou, byla hlavním hybatelem, který nás v roce 2012 přiměl zabývat se tímto tématem. A jelikož jde o téma osobní, nebylo možné ho jen tak přejít a odbýt ho. Naopak se z něj vyklubal projekt na jednu stranu velmi komplikovaný a vyčerpávající, na stranu druhou však nezbytný pro další umělecký i producentský posun a rovněž pro mě tolik potřebný reflexivní počín spojený s vlastním životem a rodinou.

7.2. Synopse filmu

Na tomto místě uvádím synopsi filmu, kterou jsme prezentovali České televizi a která je také součástí koprodukční smlouvy s ČT. Jelikož se jedná o přesné znění, na několika místech se dubluje s textem v ostatních kapitolách této práce:

Námět filmu *Batalives* vznikl před čtyřmi lety při jedné konkrétní situaci. V bývalém areálu baťovské továrny ve Zlíně probíhala výstava studentů výtvarné fakulty FAVU. Jeden z našich přátel přišel s video konceptem, kdy natočil průjezd po Třídě Jana Antonína Bati ve Zlíně, což usadil vedle google videa z ulice stejného jména v brazilském městě Batatuba, založeném právě Janem Antonínem Baťou. Zlínští návštěvníci výstavy se nad tímto artovým vtípkem pobavili, ostatní však byli podstatou instalace fascinováni. Opravdu bylo po světě

postaveno několik desítek dalších malých Zlínů, tedy baťovských měst vystavěných podle jednoho konceptu? A kolik jich ještě dnes existuje? Jak to tam vypadá a jak tato historie ovlivnila životy místních lidí? Rozhodili jsme se, že jako tým filmařů, který je různými způsoby se Zlínem spojený, o tom natočíme dokument. Nabízely se možnosti natočit jej jako historický exkurz s výpověďmi pamětníků a odborníků. Naším cílem je ale nabídnout divákovi především silný kinematografický zážitek. Abychom takový zážitek divákovi přinesli, pečlivě jsme místa prostudovali, připravili rešerše a nakonec osobně vyhledali lidi, jejichž život je úzce spjatý s osudem místa. Našli jsme tedy pět hrdinů z pěti baťovských měst v České republice, Indii, Nizozemí, Brazílii a Chorvatsku. Jelikož je existence baťovských měst málo známý fakt, otevřeme film protoexpozicí, kde prostřednictvím archivních materiálů a animované mapy světa vysvětlíme historické pozadí našeho tématu. Máme k dispozici smluvně ošetřené materiály ze Zlína 30. - 40. let, i dobové fotografie z jednotlivých zemí.

Od počátku plánujeme vyprávět příběhy v kratších pasážích, aby se vzájemně propojovaly jako kousky mozaiky. Pět následujících příběhů bychom tedy nechtěli stavět za sebou jako jednotlivé povídky, ale vzájemně je mezi sebou prolínat tak, aby se každý z nich objevil ve filmu ve třech kratších částech. Pro snadnější orientaci popisujeme dále ucelené příběhové linky seřazené sestupně podle věku hlavních protagonistů:

Jsme v Nizozemí ve malém městě Batadorp, kousek od Eindhovenu. V obrazu sledujeme jeden typický den penzisty Henrika, který v komentáři m.o. vzpomíná na svůj typický den před padesáti lety, když mu bylo 27 let. Šestým rokem pracoval v továrně u Bati, kde si také našel manželku a pocházela odsud většina jeho přátel. Práce byla náročná a času málo, šéfové byli tvrdí a často nespravedliví. Všechno bylo řízeno centrálně, s pracovníky bylo často zacházeno trochu jako s dětmi na dětském táboře bez možnosti alternativ. Dnes se prochází kolem dokonale upravených baťovských domků, dostává západoevropský důchod, ale je sám. Jeho žena zemřela, děti šly vlastní cestou. Aby tuto životní situaci nějak zvládl a překonal samotu, jezdí každý den 60 kilometrů na kole. Sport a vzpomínky jsou totiž jediné, co mu zůstalo... Noví sousedé historii města neznají, staří známi se dávno odstěhovali nebo odešli za jeho ženou. Henrik jako jeden z mála aktivních starousedlíků prostřednictvím návratu do roku 1966 rekapituluje svůj život a zároveň si odpovídá na otázku, jestli bylo jeho tehdejší rozhodnutí jít pracovat k Baťovi dobré, jestli ta daň za sociální zázemí a jisté zaměstnání nebyla příliš velká.

Paní Věra ze Zlína je přesný opak toho, co bychom ve Zlíně se slavnou podnikatelskou tradicí čekali. Žádný ambiciózní byznysmen ani švec, ale korpulentní padesátnice napadající na levou nohu s černým smyslem pro humor. Paní Věra vstává každý den před pátou a v rámci svých možností spěchá na ranní směnu do jedné z posledních budov v bývalém baťovském areálu, kde se ještě šijí boty. Dělá tu takřka celý

Život a město se mezi tím za okny továrny proměnilo, ačkoli tady to vypadá, jako by se zastavil čas. Život paní Věry a jejích spolupracovníků ze 3. parta 44. budovy je velmi vzdálený lidem, kteří si jejich boty někde v západní Evropě kupují. Stroje tu jsou stále stejné desítky let, výzdoba u pracovních stolů vypadá jako z retro pořadu o socialistické éře. Spolupracovnice zajímá především rozvržení směn na další týdny, brblají na brzké ranní vstávání a nízké platy a zároveň velmi málo příležitostí a odvahy k tomu, aby s tím něco dělali. Na začátku prosince se také dostává ke slovu vánoční večírek, který je letos pro Věru poslední. Po novém roce totiž jde na operaci s kyčlí a potom už se do práce nevrátí. Neznamená to však pro ni úlevu nebo vysvobození z rutiny - žije sama v cihlovém domku, který je oproti tomu Henrikovému oprýskaný a zanedbaný. Při zdobení vánočního stromku sleduje romantické pohádky a mluví o tom, že práce je jediné místo, kde má možnost se s někým bavit, i když i tady se všichni navzájem pomlouvají. Připravuje sváteční atmosféru, i když žije sama a kvůli zahlcujícímu nepořádku nedovoluje skoro žádné návštěvy. Věra nikdy nemohla mít děti. Veškerý svůj cit věnovala svému příteli, který se sice kvůli ní rozvedl, ale záhy zemřel při autonehodě. Tak je Věra ve svých padesáti pěti letech pořád trochu jako svobodná dívka starající se o stárnoucí rodiče, za kterými dojíždí na druhý konec města. Lítost ani útěchu však nebere, raději si dá na zápraží cigaretu a panáka slivovice a plánuje, co všechno se zlepší, až se po operaci vrátí do práce, pokud tedy vůbec.

Oprýskané cihlové domky stojí stále i v indickém Batanagaru, který místní považují už za jedno z předměstí Kalkaty. Tady bydlí třicetiletý Shona, který - viděno z našeho pohledu - nemá žádné peníze, bydlí v úplně ruině a jeho život nemá žádnou perspektivu. On je přesto všechno šťastný. Pracuje dva dny v týdnu v malé dílně na gumové boty, na víc dnů totiž není dostatek práce. Za nicotný plat tak tak vyjde, ale sám téměř nic nepotřebuje. Na místním trhu to vždycky nějak vymyslí nebo někoho potká nebo si chytne rybu v místním jezírku. Jezírko právě tvoří hranici mezi jeho současnou idylou plnou přátel a bezstarostného nicnedělání a budoucností, kterou diktuje místní developer. Ten postupně Batanagar bourá a místo baťovské zástavby staví moderní výškové budovy a luxusní golfový resort, určený samozřejmě úplně pro jinou kastu, než do jaké patří Shona. A na druhém břehu jezírka už tyto domy stojí dávají Shonovi jasný vzkaz, že bude muset svůj dosavadní život značně přehodnotit. Shona plánuje a sní, co všechno udělá, až to bude nutné. Chce se odstěhovat, protože život v Batanagaru pro něho s přestavbou města ztratí smysl. Nezná ale žádný způsob, jak by mohl své přání naplnit, nemá kam jít, nedokáže si na případnou cestu ani vydělat, mluví pouze místním bengálským dialektem, takže svoje obavy z následujících let jenom probírá s ostatními. Zůstává a pasivně přihlíží, jak mu jeho svět mění před očima.

Naproti tomu pětadvacetiletý "dredatý" Bé z brazilské Bataypory má plány a sny naprosto přesné a je připraven jim obětovat všechno. Bataypora leží hluboko v brazilském vnitrozemí a Evropa se odsud nemůže zdát vzdálenější. Přesto

se Bé, pořád se smějící mladík pracující v místním kulturním středisku, zamiloval do České republiky, jejího folkloru, její tradice a jejích děvčat. Vášnivě se věnuje folklornímu tanečnímu kroužku a oddaně miluje českou dívku Marii, se kterou udržuje vztah po skypu, ale které slibuje šťastný život až do smrti. Působí to velmi bizarně, když se Bé prochází ve valašském kroji po rozpálené brazilské silnici a zdraví své známé. Jde na pravidelnou zkoušku folklorního souboru s příznačným názvem Klenot, zatímco místní nezaujatě popíjí pivo a sledují buď fotbal nebo telenovelu. Počinání Bého jim připadá potrhle a kroutí nad ním hlavou. Bé však svoji telenovelu dohrává až do konce. Otec Marie z malé české vesnice, kde chcipl snad ještě větší pes než v Bataypoře, mu už našel práci v tamější autodílně, Bé se po internetu učí prvních pár českých slov, balí si kufr, kytaru a svou rodnou slunnou Brazílii opouští ve prospěch chladné a neznámé střední Evropy.

Zůstat nebo jít? je také téma pátého příběhu středoškolačky Matey z chorvatského Borova, který se odehrává na sklonku léta v posledním prázdninovém víkendu. Městečko se původně jmenovalo Bata-Borovo, což určovalo jeho atmosféru typického baťovského satelitu. Lidé tu bydleli, protože dělali pro Baťu, po práci se věnovali aktivitám, které jim jejich vedoucí doporučili a všichni žili v na vlas stejných domácích své nudné životy. Takto direktivně působí historie jejího města na osmnáctiletou Mateu, když sleduje staré fotky jejího otce, který si ve sbírání dobových věcí libuje. Mateu koníček jejího otce otravuje a odmítá se s ním na toto téma bavit. On po ní

naopak chce, aby měla k městu stejně srdečný vztah jako má on. Nutí ji, aby mu po víkendech pomáhala spravovat staré kino, které sousedí s jedinou kavárnou ve městě. Tam se Matea sice se svými kamarády schází, ale jen proto, že je tu wifi. Borovo si s sebou navíc nese stigma válečného konfliktu o nezávislost po rozpadu Jugoslávie. Pro partu teenagerů ale představuje hlavně město, ze kterého je potřeba co nejrychleji utéct. Chorvatsko-srbský konflikt už pro jejich generaci není žádným tématem, naopak si na chytrých telefonech schválně pouští klipy skupin, ve kterých hrají srbští i chorvatští hudebníci. Původní baťovská továrna je od doby války prázdná, vedle ní se postavila nová výrobní budova. Matea a její přátelé si na téma starých dobrých časů u Bati musí vyslechnout historky od jejich babiček a dědečků, ale továrna je pro ně místem, kde může člověk pořídít spoustu “cool selfíček” a natočit si na mobil bezvadné video, které pak získá na sociálních sítí hodně lajků. Přesně tomu se věnují poslední dva dny před začátkem nového školního roku. Je to pro ně ten poslední, kdy ještě budou muset “trpět” v rodném provinčním městě. Matea chce za každou cenu na univerzitu do Záhřebu a hádá se o tom s otcem, který jí vidí jako pokračovatelku jeho rodinného podniku. Konec tohoto generačního konfliktu můžeme bohužel jenom domýšlet, náš příběh končí v chladném pondělním ránu, prvním ránu v novém školním roce, kdy Matea s kamarády čekají na zastávce na školní autobus, zahřívají se cigaretou a slibují si, že za rok už to bude docela jiné a mnohem lepší.

Každý z pěti hlavních hrdinů patří k jiné generaci i sociální skupině. Každý bydlí v jiné části světa, a přesto jsou si jejich life story podobné. Dohromady vypráví příběh o tom, jak se člověk vypořádává s místem, kde se narodí a kde se od něho očekává určitý způsob života. Může ho buď přijmout nebo se rozhodnout jít úplně jinou cestou. I když jsou všichni hrdinové schopni mluvit anglicky, necháme je z vyjadřovat se v jejich rodném jazyce, který bude fungovat také jako součást celkové atmosféry místa. Postavy dohromady tvoří různorodou koláž postojů, názorů a přístupů k životu.

Naším cílem bylo natočit kreativní dokument postavený na mimořádných historických událostech. Rozhodli jsme se variovat formu snímání vhodnou pro každou lokalitu, která by zachycovala unikum atmosféry místa a charakteru hlavního hrdiny. Naši hrdinové řeší problémy spojené s místem a zemí, ve které žijí. Přestože jsou od sebe vzdáleni, jejich problémy jsou často podobné a divák může sledovat, jak se jejich osudy vzájemně kříží.

Metoda natáčení nebyla pouze observační. Některé scény byly inscenované a smyšlené - proto má finální film blízko k sub-žánru doc-fi, který stírá hranice mezi dokumentárním a hraným filmem. Film je formálně i obsahově rozdělen do pěti částí, ty jsou dány jednotlivými lokacemi. Na každé lokaci vznikne jeden ucelený příběh, jedna kapitola filmu. V rámci střihové skladby předpokládáme, že jednotlivé kapitoly nebudou řazeny za sebou, ale budou montovány paralelně. Divák tak nesleduje pět od sebe oddělených příběhů, ale jeden, v rámci něhož jsou situace odehrávající se v různých částech

světa dávány do souvislostí, doplňují se nebo naopak tvoří kontrapunkt. Příběh každého hrdiny je determinován místem, kde se odehrává. Prostřednictvím toho tak vzniká i situační portrét daného města. Formální zachycení se u každé kapitoly liší a vychází z povahy prostředí i naturelu postavy: zlínské části tak například dominují statické pečlivě komponované záběry, které vyjadřují každodenní pracovní stereotyp hlavní hrdinky. Část natočená v Indii bude naopak velmi živá, snímána ruční kamerou, která spolu s rychlým střihem podpoří chaotickou atmosféru plnou lidí, aut a motorek, jakou je člověk v Kalkatě okamžitě zahlcen.

Dohromady film díky příběhům jednotlivých postav vypovídá o aktuálním stavu baťovských měst, kde už v první půlce minulého století začal svérázný způsob globalizace, do kterého se však postupně promítla povaha každého národa.

7.3. Hledisko producenta, financování, rozpočet

Film *Batalives* je nejen celovečerním režijním debutem, ale také možností vyzkoušet si roli producenta osmdesátiminutového filmu. Tato zkušenost je pro mne velmi cenná a často jsem si během studia musela opakovat, že je to právě *FMK UTB*, která mi ji umožnila. Na tomto místě se chci zastavit u oblastí, které považuji v rámci procesu výroby celovečerního dokumentu za klíčové.

V prvé řadě se jedná o celkový koncept filmu, jeho cíle, vyznění, styl. Nejedná se o marginálii nebo jasnou věc, jak jsem se zprvu domnívala. Jde o oblast, která musí být jasně definovaná, protože z ní vychází jednak možnosti financování

a také distribuční strategie. Oba dva faktory, což uvádím upřímně sebekriticky, jsme na začátku vývoje projektu podcenili. Jako začínající producent - debutant bych zpětně ještě jednou zvažila cestu hledání silného koprodukčního partnera, s jehož podporou bychom lépe dosáhli na finanční pomoc od Státního fondu kinematografie a poté dalších institucí. Rozhodli jsme se zůstat nezávislí, což nám sice přineslo řadu zkušeností, ale také omezení zejména v možnostech financování. Proces vzniku díla ale s sebou naštěstí přinesl uznání a potvrzení relevance díla od několika důležitých subjektů.

Za prvé to byla přímá finanční podpora ze strany *Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně*, kterou projekt získal prostřednictvím grantového systému IGA. Mít za sebou takového silného partnera mi pomohlo uspět na pitchingu Nadačního fondu *Filmtalent Zlín* a také získat finanční podporu ze strany města Zlína. Bohužel jsme nedosáhli na kladné přijetí ze strany Fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie, což byla na druhou stranu v případě zcela první žádosti nového žadatele a menší produkční společnosti představa spíše naivní, a dost možná bychom při opětovné žádosti, podobně jako jiné projekty ve stejné situaci, uspěli.

Pro projekt bylo určitě podpůrné přijetí na prezentaci *Docu talents* organizovanou *Mezinárodním festivalem dokumentárních filmů Jihlavě* při *KVIFF Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech*. Následovala Programové rada České televize, která projekt přijala ve spolupráci Tvůrčí producentské skupiny Martiny Šantavé.

Je nutné však zmínit, že se tak stalo mimo jiné i díky zvolené strategii, kdy jsem po České televizi žádala pouze plnění ve formě interních kapacit nikoli přímého cashového vstupu. Zpětně si myslím, že přílišná skromnost a sázka na jistotu se sice v krátkodobém horizontu vyplatí, ale dlouhodobě není strategická, jelikož tyto potenciální finanční prostředky budou v projektu chybět a budou se muset sehnat zpětně. ČT mi také konzultovala přípravu materiálů na přihlášení projektu na pitching festivalu IDFA, kam nás vybrali mezi 18 projektů do druhého kola, do finále jsme se sice nedostali, ale i tak to považuji za úspěch v mezinárodním kontextu.

Důležitým momentem také byl projevený zájem od distribučních společností *Taskovski Films* a *Bontonfilm*. Právě otázka distribuce je u nás, zejména u menších produkcí nebo nezávislých tvůrců, přehlížena a podceňována. Zčásti je to způsobeno pohodlím v případě vzniku filmu v rámci České televize, částečně je to rezignace na divácké žánrové spektrum. Jako debutující producentka jsem se poučila o tom, že distribuce a její funkční strategie je právě jediná cesta, jak zajistit, aby film někdo viděl, a aby byla všechna energie věnovaná jeho vzniku vynaložena efektivně. Zde uvádím celkové rozložení producentských vstupů.

7.4. Přínos praktické práce

Film *Batalives* mě stál 4 roky života, spoustu vlastních finančních prostředků, a mnohokrát jsem se v různých fázích projektu ptala sama sebe, proč jsem přistoupila k takové látce. K látce, která není primárně atraktivní pro moje současníky, která nemá potenciál vyvolat celospolečenskou diskusi, což je v mnoha případech hodnota, na kterou se dokumentární filmy odkazují, a není v něm ani kapka bulváru, nevystupuje zde žádná slavná osobnost, jejíž VIP faktor by se přenesl i na film. Sice hrajeme s tematikou baťovského odkazu, ale, jak říká hlavní postava z brazilské části filmu *Bé Balit holky na výročí J. A. Bati dost dobře nejde*. Z počátečního nadšení vidiny, které vždy s novým projektem přichází, z mezinárodního dobrodružství a touhy po nových zkušenostech, přišlo rychlé vystřízlivění. S novorozencem jsem film vedla od počítače z domova, sledovala fotky štábu z lokací, kam jsem se sama chtěla podívat, psala granty a komunikovala na všechny strany, abychom mohli projekt posunout dál a jednoho dne ho zdárně dokončit, že nastávaly chvíle, kdy jsem měla pocit, že se ukomunikuji k smrti...

Byly chvíle, kdy se o mě pokoušela úzkost, že projekt je příliš komplikovaný a nebude ho možné dokončit, nebo nebude ho možné dokončit v takové podobě, jak bych si představovala. Ačkoli byl film kladně přijímán a podařilo se nám dosáhnout slušných mediálních výstupů, jejichž seznam uvádím v příloze, ve fázi prvních hrubých střihů přicházela i - oprávněná - kritika. Film byl například v užším výběru

na pitching mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Amsterdamu IDFA, ale do finálního výběru se nedostal. I tak jsem toto považovala za úspěch, před tím, než jsem měla konzultaci s jedním holandským producentem, který se mě opatrně ptal, jestli si myslím, že je film dotočen a jestli nechci vyměnit střihače, celé to přemyslet a začít od začátku. Na festivalu KVIFF v Karlových Varech se film dostal na akci Docu Talents, kde jsou prezentovány dokumentární filmy v různém stupni výroby. Nápad se líbil, projekt se líbil, ale potenciální mezinárodní distributoři mi kladly otázky, zda je “story” dostatečně silná, o čem to vlastně celé je, apod. V takových chvílích se o mě pokoušely mdloby a snažila jsem se myslet na to, že za chvíli už toto nepříjemné jednání skončí a jednou možná i tento projekt. Po této etapě, kterou zpětně bez okolků nazývám krizovou, jsem se začala setkávat s různými režiséry, kteří mi vyprávěli podobné zkušenosti. Dobře to vystihla režisérka Tereza Reichová, které jsem dramaturgovala absolventský snímek o tematice očkování s názvem Epidemie svobody. V pojednání v časopise Dok Revue velmi přesně píše, že *Martin Mareček nám tenkrát na dílně dal cennou radu. „Nevybírejte si téma, které vám sedí, vymyslete formu, kterou byste sami od sebe nikdy nepoužili, a využijte situace udělat to, do čeho se vám vůbec nechce. Jde to už jen na škole a na plácání se v tom máte u konečného filmu dost času.“*¹⁰

Tereza strávila s filmem několik let a prošla si podobnými peripetemi, které zde popisují.

¹⁰ Celý článek zde: <http://www.dokrevue.cz/clanky/epidemie-svobody>

Nicméně teze, že bychom si jako absolventský film měli vybrat téma a způsob zpracování, které bude co nejkomplikovanější a získat díky tomu řadu zkušeností a ponaučení, které by se nám jinak vyhnuly, se mi zpětně jeví jako účinná.

Batalives byl po všech stránkách tak komplikovaný projekt, že mi připadá jakýkoli další film nebo televizní pořad, ať už v jakékoli fázi a z hlediska jakékoli pozice, jako procházka růžovou zahradou. Vedle krizové doby projektu, o které jsem se zmiňovala výše, byla také obtížná poslední fáze před závěrečným mixem na Kavčích Horách. Nic se nedařilo podle představ, offliny stále nevypadaly skvěle, dramaturgové k nim měli další a další poznámky. Museli jsme přistoupit ještě k dotáčkám voiceoverů, rozsáhlé rešerši archivů, což bylo navíc omezeno tím, že jsme se museli vyhnout vyjednávání s NFA, opětovné kompozici hudby, jelikož první verze nebyla použitelná. Totéž se stalo s první verzí úvodní motion grafiky, vše se muselo opravovat a vyjednávat s novými tvůrci, až to vypadalo, že se nad projektem drží mrak jako v dětském animovaném filmu.

Díky tomuto projektu jsem si prošla veškeré kroky, které s koprodukčním distribučním filmem natáčeným na zahraničních lokacích souvisí. Každý tento krok byl těžký, komplikovaný, někdy mě zavedl zase zpátky, spíše, než aby mě posunul dál. Když jsme ale seděli 11. července 2017 ve střížně s Petrem Babincem a Liborem Nemeškalem a kontrolovali finální offline, pobaveně jsem se dívala na film,

který mě jako diváka drží a provádí pěti dobrými příběhy od začátku až do konce.

V době psaní tohoto textu čeká film ještě finální mix a online a přepis na DCP kopii, kterou předáme distributorovi a ten film předá divákům. Film je v této chvíli přijat na Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava a přihlášen na IDFU. Celá tato zkušenost, ať už byla jakkoli dlouhá a krkolomná, nás dovedla k výsledku, který jsme si před lety přáli. To je pro mě velmi cenné zadostiučinění, kterého jsem dosáhla jenom díky doktorskému studiu, což vnímám jako nejcennější hodnotu, jaké mi mohlo dát.

8. ZÁVĚR DISERTAČNÍ PRÁCE

Disertační práci s názvem Implementace fikce do dokumentární tvorby s podtitulem Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii jsem si zvolila ze dvou důvodů: Za prvé teoretická část přímo souvisí s praktickým výstupem mého doktorského studia, což je celovečerní dokumentární film *Batalives*, a také jsem se mohla opřít o své profesní zkušenosti z působení v České televizi jako dramaturgyně v tvůrčí producentské skupině zabývající se dokumentárními žánry a novými formáty.

Od roku 2010 jsem se v České televizi podílela na několika výrazných dokumentárních snímcích nebo formátech, které

z tohoto žánru vycházejí ¹¹. V rámci spolupráce s tvůrci dokumentárních filmů jsem si všimla sílícího trendu, který se u většiny z nich začal objevovat, a sice postupného odklonu od puristického dokumentárního tvaru vycházejícího z faktograficky přesného žurnalistického chápání k větší stylizaci, odvaze míchat jednotlivé žánry a chápat dokument ve volnějším mantinelech a širších souvislostech. Tato tendence se potvrdila také v kontextu evropské tvorby, kterou mám možnost sledovat díky účastem na zahraničních filmových festivalech.

Teze práce tedy vychází z tohoto poznatku a lze ji definovat jako přímou úměru mezi implementací postupů, konvencí a prvků žánru hraného filmu do dokumentárního a větší mírou výsledné kvality, divácké atraktivity a přijetí u případných koproducentů a distributorů. Práce je rozdělena do tří tematických bloků:

1. V první části teoreticky-historické se zabývám vymezením základních pojmů, jejich ambivalencí a nejasnou definicí a podnikám historický exkurz do vývoje dokumentárního filmu od počátku do současnosti.

2. Druhá část je výzkumně-rešeršní, v níž poznatky z první části konfrontuji s hloubkovými rozhovory s několika filmovými tvůrci. Na 6 případových studiích si ověřuji platnost teze disertační práce. Jedná se o případové studie docusoap *Ptáčata* Kamily Zlatuškové, docureality *Zlatá*

¹¹ Mezi jinými to byly film Bohdana Bláhovce *SHOW!* z roku 2013 oceněný cenou České filmové kritiky nebo film Martina Duška *K oblakům vzhlížíme* z roku 2014, který získal cenu za nejlepší dokumentární film v sekci Česká radost na festivalu MFDF Jihlava.

mládež Dušana Mulíčka, film *K oblakům vzhlížíme* Martina Duška, tvorbu režiséra a producenta Petera Kerekese, film *Pevnost* Lukáše Kokeše a Kláry Tasovské a film *Svět podle Daliborka* Víta Klusáka. Závěr, ke kterému jsem na základě těchto rešerší došla, lze shrnout do dvou hlavních bodů. Tvůrci sami v rámci vlastní tvorby kategorizaci žánrů považují za buď marginální nebo anachronickou. Z pozice producentů si však uvědomují potřebu žánrové taxonomie, kterou sami jako diváci vyhledávají.

3. Teoretická část práce přechází v část praktickou, díky které jsem měla možnost získat praktickou zkušenost s přípravou a realizací celovečerního dokumentárního snímku, a to od počátečního námětu přes natáčení, komunikaci s koprodukčními partnery, postprodukční hledání cest a diskusi s dramaturgy až po distribuci a přípravu na uvedení filmu na festivalech.

Během dokončovacích prací této práce jakož i filmu *Batalives* jsem se sama sebe několikrát ptala, zda se práce skutečně nezabývá tématem již přežitým. Hranice žánrů však na sebe stále opakovaně upozorňují. V roce 2017 byl uveden v široké kinodistribuci společností Bontonfilmu dokumentární film *Svět podle Daliborka*, portrét skutečně stále žijící osoby, jemuž řada kritiků vyčítá malou autentičnost a velkou míru fikce. Naopak zcela fikční počín, vycházející pouze z reálných událostí, hraný seriál televize Netflix *Narcos*, je považován za natolik autentický, že 4.6.2017 byl zastřelen lokační produkční, který hledal místa na natáčení nové série...

Seznam použité literatury a dalších zdrojů

Knižní publikace

NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Akademie muzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0

ADLER, Rudolf. Cesta k filmovému dokumentu. Katedra dokumentární tvorby FAMU, Praha, 1997, ISBN 80-85883-72-4

BARNOW, Erik. A History of the Non-fiction Film. Oxford University Press, New York, 1993

BAUMAN, Zygmunt. Individualizovaná společnost. Mladá Fronta, Praha 2004, ISBN: 80-204-1195-X

BAUMAN, Zygmunt. Úvahy o postmoderní době. Sociologické nakladatelství. Praha 2002, ISBN: 80-86429-11-3

BLAŽEK, Bohuslav.: Tvář v tvář obrazovce, Sociologické nakladatelství, Praha 1995, ISBN: 80-85850-11-7

BORDWELL, David., THOMPSON, Katrin. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze, 2011. ISBN: 978-80-7331-217-6

BORDWELL, David., THOMPSON, Katrin. Dějiny filmu. Akademie múzických umění, Praha 2007. ISBN 978-80-7106-898-3

BRUZZI, Stella. New Documentary: A Critical Introduction. Routledge, London 2000, ISBN: 9780415182966

BURTON, Graeme, JIRÁK, Jan. Úvod do studia médií. Barristel & Principal, Brno 2003, ISBN: 80-85947-67-6

CARRIERE, Jean-Claude.: Vyprávět příběh. Limonádový Joe, Praha 2014. ISBN: 978-80-905624-2-4

CORNER, John. What Can we Say about "Documentary". Media, Culture and Society. 2000, roč. 22.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Generace Jihlava (Generation Jihlava). V češtině vyd. 1. Brno - Praha: Větrné mlýny - NAMU, 2014. Vysočina. ISBN 978-80-7443-109-8.

ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. Akademie múzických umění v Praze, 2013. ISBN: 978-80-7331-283-1

FORMAN, Zdeněk. Výrazové prostředky filmu a televize. Akademie múzických umění v Praze, 1970

GARGULÁK, L. Horror a mockument. Zlín 2011. Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér audiovize. Vedoucí diplomové práce Mgr. Lukáš Gregor.

GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-023-6

GOFFMAN, Erving. The Presentation of Self in Everyday Life. Anchor Books. New York 1959. ISBN 978-0-14-013571-8

HILL, Annette. Reality TV: Audiences and Popular Factual Television. New York, Routledge, 2005.

Hill, A.: Reality TV. Routledge, London 2009

CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu. Host, Brno 2008. ISBN 978-80-7294-260-2

KAVKA, Misha. Reality TV. University Press, Edinburgh 2012. ISBN: 0748637230

KUČERA, Jan: Stříhová skladba ve filmu a v televizi. Akademie muzických umění v Praze, 2002, ISBN 978-80-7331-181-0

NAVRÁTIL, Antonín. Cesty k pravdě či lži :70 let československého dokumentárního filmu. Akademie múzických umění v Praze, 2002. ISBN 80-7331-909-8.

NICHOLS, Bill. Úvod dokumentárního filmu. Vydalo Nakladatelství Akademie muzických umění v Praze, 2010, ISBN 978-80-7331-181-0

NICHOLS, Bill. Blurred Boundaries. Bloomington&Indianapolis, Indianapolis 1994. ISBN: 0253209005

NOVÁČEK S., POKLUDA, Z.: Zlín ve fotografii 1890 - 1950, Nadace Tomáše Bati, Zlín, 2009. ISBN: 978-80-254-3144-3

MONACO, James. Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Albatros, Praha 2004. ISBN 80-00-01410-6

ORLEBAR, Jeremy. Kniha o televizi. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha, 2012, 1. vydání, 228 stran, ISBN 978-80-7331-246-6

OUELLETTE, Laurie. A Companion to Reality Television. York University Press, New Yorl. 2009. ISBN 978-0-470-65927-4

PLAZEWSKI, Jerzy. Dějiny filmu 1895-2005. Academia. Praha 2009. ISBN 978-80-200-1689-8

POSTMAN Neil. Ubavit se k smrti: Veřejná komunikace ve věku zábavy. Mladá Fronta. Praha 2010. ISBN 80-204-0747-2

SCHLEGEL, Hans-Joachim. Podvratná kamera: Jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy. Malá skála, Praha 2003. ISBN: 80-86776-00-X

SKLENÁŘ, Václav. Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu. Praha, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1974.

PRENGHYOVÁ Andrea: Mezinárodní koprodukce a jejich vliv na podobu současného dokumentu, diplomová práce, Praha, FAMU, 2005

SOMMEROVÁ, Olga.: Filmový esej, Malá Skála, Praha 2000. ISBN 80-902777-2-1

ŠPÁTA, Jan. Dokumentární film jako tvůrčí interpretace reality, přepis záznamu

habilitační přednášky ze dne 7.3. 1996, www.famu.cz

ŠPÁTA, Jan, ŠTOLL, Martin. Okamžiky radosti, Malá Skála, Praha, 200., ISBN:978-80-86776-00-2

STAM, Robert. New vocabularies in film semiotics. New York, London: Routledge, 1992. ISBN 978-0415065955

Internetové zdroje

http://www.hardylaw.net/Truth_About_Bowling.html

http://fondkinematografie.cz/assets/media/publikace/studie_vyvoj_hrany_final.pdf

<http://studiesincinema.blogspot.cz/2010/02/thoughts-on-italian-neorealism.html>

<http://kdt.famu.cz>

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/09/07/f-w-murnaus-tabu/

<https://thedissolve.com/features/movie-of-the-week/438-american-movie-director-chris-smith-15-years-and-a/>

<http://www.imdb.com/title/tt0088258/quotes>

<https://www.csfed.cz>

<https://www.veverusak.cz/cz/clanky/rozhovor-s-reziserkou-ptacat>

<http://www.bataypora.cz/historie/>

<http://www.dokrevue.cz/clanky/epidemie-svobody>

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/09/07/f-w-murnaus-tabu/

Ostatní zdroje

KRÁTKÁ, Jana a Patrik VACEK. Film a výtvarné umění. Audiovizuální edukace: multimediální pomůcka pro potřeby vyučujících a studentů MU [online]. © 2007- 2012. [cit.

2012-01-29]. Dostupné z: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/pedf/js08/avk/ucebnice/lekce1.htm>

VACHEK, K.: Pseudomodlitba, o rozdvojení mysli, profesorská přednáška ze dne 22.9.2006, www.famu.cz

Online záznam masterclass Michaela Glawoggera - Scottish Documentary Institute "A bridging The Gap" Masterclass 2008

PORYBNÁ, T., ZAJÍCOVÁ, H. Základy dokumentárního filmu. Jeden svět na školách, Praha, 2012.

GOGOLA, Jan. Od díla k dění. Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film! In: KOFROŇ, Václav (ed.). Hranice (ve) filmu. NFA, Praha 1999.

Cinepur: časopis pro moderní cinefily [online]. © Cinepur. FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 116 65 Praha 1: Sdružení přátel Cinepuru, občanské sdružení.

- Inscenovaná realita, no.72 11-12 2010

KAROLINA GARGULÁKOVÁ

1983, Zlín

VZDĚLÁNÍ

Od roku 2013 / Doktorský studijní program, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací

2006 - 2009 / Titul MgA., Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ateliér Audiovize

2002 - 2006 / titul Bc., Masarykova univerzita v Brně, Fakulta filozofická, obor Francouzský jazyk a literatura, český jazyk a literatura multimediálních komunikací

ODBORNÁ PRAXE

2016 / Založení společnosti Telepunk s.r.o., produkce televizních formátů, organizace festivalu Serial Killer

2010 - 2017 / Dramaturgyně v České televizi

2007 - 2017 / Public relations a fundraising pro neziskový sektor

od roku 2003 / Založení studia Cinebonbon, produkce audiovizuálních děl

od roku 2002 / Tlumočení pro Mezinárodní filmový festival pro děti a mládež Zlín

V České televizi pracovala od 2010-2017 jako dramaturgyně, od roku 2017 jako externistka, zejména celovečerních dokumentárních a hraných filmů. Výběr z filmografie: K oblakům vzhlížíme (režie: Martin Dušek, 2014) - Cena české filmové kritiky 2014, nominace na Českého lva. SHOW! (režie: Bohdan Bláhovec, 2013) - Cena české filmové kritiky 2014, nominace na Českého lva, cena diváků na MFDF Ji.hlava. Se svými kolegy se zabýváme novými formáty, tzv. cross docu projekty a experimenty na poli TV tvorby, např. reality Zlatá mládež. V současné době s Janem Bártkem připravuje seriál z prostředí střední školy. Pod hlavičkou studia Cinebonbon produkuje audiovizuální projekty, které odráží současné tendence v oboru, věnuje se i režii vlastních námětů. Scénář a režie dokumentárních filmů Motýli v břiše (ČT, 2010), Poslední jízda (ČT, 2011), Svítit na cestu (ČT, 2015), docusoap Ptáčata (ČT, 2017).

Žije a pracuje ve Zlíně, Brně a Praze.

Karolina Garguláková

Implementace fikce do dokumentárního žánru:
Doc-fi v současné české a slovenské kinematografii

Implementation of fiction into a documentary genre:
Doc-fi in contemporary Czech and Slovak cinematography

Teze disertační práce

První vydání

Vydavatel: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín.

Sazba: autor

Rok vydání 2018

ISBN 978-80-7454-723-2

