

# **Moje Kostarika aneb Osobní filmový cestopis za hranicí domácí a osobní identity**

Mgr. Eva Učňová, Ph.D.

Teze disertační práce

Teze disertační práce

**Moje Kostarika aneb Osobní filmový cestopis za  
hranicí domácí a osobní identity**

**My Costa Rica: A Personal Cinematic Travelogue  
Beyond Domestic and Personal Identity**

Autor: Mgr. Eva Učňová, Ph.D.

Studijní program: Výtvarná umění P8206  
Studijní obor: Multimedia a design 8206V102

Školitel: doc. Mgr. MgA. Jan Gogola

Oponenti: prof. MgA. Hana Slavíková, Ph.D.  
doc. MgA. Eva Schulzová, Ph.D.

Zlín, listopad 2024

© Eva Učňová

Vydala **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** v edici **Doctoral Thesis Summary**.  
Publikace byla vydána v roce 2024.

*Klíčová slova: cestopis, český cestopis, cestopisný dokumentární film, cestopis osobního charakteru, osobní cestopisný dokumentární film, autoetnografie*

*Key words: travelogue, czech travelogue, travel documentary, personal travelogue, personal travelogue documentary, autoethnography*

Plná verze disertační práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

ISBN 978-80-7678-295-2

## ABSTRAKT

Dizertační práce „Moje Kostarika aneb Osobní filmový cestopis za hranicí domácí a osobní identity“ se zaměřuje na českou soudobou cestopisnou dokumentární tvorbu osobního charakteru s vyústěním v podobě vlastní praktické práce na treatmentu osobního cestopisu.

Záměrem práce je vhléd do současnosti osobního českého cestopisu jako projevu novodobého fenoménu osobní i společenské identity.

Definuje cestopis osobního charakteru jako formu, která zahrnuje rodinný rozměr a klade akcent na propojení etnologického prostoru a intimní identity (vstup do cizí země s rodinnou konstelací). Cestopis jako příležitost setkání etnologické (tím se myslí povaha identity kolektivní, dominantně národní, respektive evropské) a osobní identity. Práce obsahuje analýzu, komparativní analýzu soudobého cestopisu a vymezuje osobní cestopis jako tvar, ve kterém se autoři vztahují k dané zemi prostřednictvím osobního vnímání svého nebo třeba protagonisty, rodiny, manželského páru, přátel a turistické skupiny. Východiskem je otázka, co se o sobě jako jedinci i jako součásti společenství dozvídám skrze cestu „jinam“. Práce reflektuje i názory antropoložky a etnografa vztahující se k tomu, co se můžeme prostřednictvím osobního cestopisu dozvědět o člověku a o české identitě. Díky nim můžeme pochopit lidskou variabilitu a adaptaci na různé životní podmínky v různých historických obdobích a geografických lokalitách, což nám umožňuje srovnávat rozdílné kultury a společnosti. (Česká republika, Kostarika).

Pomocí hloubkového polostrukturovaného rozhovoru s významnými českými tvůrci cestopisných dokumentů je ověřován směr projektu, interview ale také pomáhá formovat tvůrčí zkušenosti i možný návod, postupy a doporučení pro autory cestopisného scénáře s důrazem na osobní rozměr cestopisu.

Volba tohoto tématu vyplynula z mé vlastní dlouhodobě zamýšlené cesty do Kostariky za svými rodinnými předky, kterou hodlám výhledově uchopit ve tvaru dokumentárního filmu.

Dominantou projektové části bude tvorba treatmentu cestopisného dokumentárního filmu pojatého jako Artistic Research.

## ABSTRACT

The dissertation "My Costa Rica or Personal Cinematic Travelogue Beyond Domestic and Personal Identity" focuses on contemporary Czech travel documentary filmmaking of a personal nature, culminating in the form of a personal travelogue treatment. The purpose of the work is to provide an insight into the current state of Czech personal travelogue as a modern phenomenon of personal and societal identity.

It defines personal travelogue as a form that encompasses the family dimension of travel, emphasizing the connection between geographical space and intimate identity (entering a foreign country within a family constellation), viewing travelogue as an opportunity for the intersection of geographical and personal identity. The work includes a comparative analysis of the contemporary travelogues and defines personal travelogue as a form in which authors relate to a given country through personal perception, whether their own or that of the protagonists, families, couples, friends, or tourist groups. From these constellations, it is evident that personal travelogue is a form that concerns both geographical landscapes and mental landscapes equally. The starting point is the question of what one learns about oneself as an individual and as part of a community through traveling "elsewhere." Using an in-depth semi-structured interviews with significant Czech creators of travel documentaries, the direction of the project is verified, and it also helps to shape a possible guide with procedures and recommendations for the authors of travelogue screenplays, emphasizing the personal dimension of travelogue. The work also includes interviews with an anthropologist and an ethnographer regarding what can be learned about people and Czech identity through personal travelogue. Thanks to them, we will understand the variability of individuals and their adaptation to different life conditions in different times and parts of the world, compare cultures and societies (Czech Republic, Costa Rica).

The choice of this topic resulted from my own long-contemplated journey to Costa Rica to trace my family roots, which I intend to (eventually) capture in the form of a documentary film.

The dominant aspect of the practical part will be the creation of my own treatment conceived as Artistic Research.

## Obsah

ÚVOD.....	6
1. Společenský kontext cestopisného dokumentu.....	7
2. Cíle dizertační práce.....	9
2.1 Dílčí cíle .....	9
2.2 Výzkumné otázky .....	10
3. Teoretický rámec .....	11
3.1 Historický kontext a vývoj cestopisných filmů .....	11
3.2 Definice dokumentárního filmu .....	12
4. Zvolené metody zpracování.....	15
5. Experimentální část .....	16
5.1 Analýza a komparativní analýza českých a zahraničních cestopisných dokumentárních filmů .....	16
5.2 Analyzované osobní cestopisné dokumentární filmy .....	19
5.2.1 Cesta do Indie.....	19
5.2.2 Vítejte v KLDŘ! .....	20
5.2.3 Obnažený národ .....	22
5.2.4 Trabantem do posledního dechu.....	24
5.2.5 Výlet na západ .....	25
5.2.6 Archa světů a stínů.....	27
5.2.7 #SandravUgandě .....	29
5.2.8 Cesta za temným světlem .....	31
5.2.9 Země v dohledu .....	33
5.3 Shrnující závěry komparativní analýzy .....	35
5.4 Kvalitativní výzkum – proces tvorby scénáře cestopisného dokumentu.....	35
5.5 Vyhodnocení kvalitativního šetření – polostrukturovaný rozhovor .....	36
5.6 Závěry kvalitativního šetření.....	47
5.7 Návrh postupu při vzniku scénáře cestopisného dokumentu .....	49
6. Ověření platnosti pracovních hypotéz.....	52
7. Scenáristická explikace .....	53
8. Výstupy a přínosy práce .....	56
ZÁVĚR.....	57
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	58
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	62
SEZNAM TABULEK.....	63
SEZNAM PŘÍLOH.....	64
PUBLIKAČNÍ A UMĚLECKÁ ČINNOST AUTORKY.....	65
ODBORNÝ ŽIVOTOPIS AUTORKY.....	66

## ÚVOD

Dizertační práce „Moje Kostarika aneb Osobní filmový cestopis za hranicí domácí a osobní identity“ se věnuje cestopisné dokumentární tvorbě s akcentem na osobní perspektivu vnímání. Práce vymezuje osobní cestopis jako tvar, ve kterém se autoři vztahují k dané zemi prostřednictvím osobního vnímání svého nebo třeba protagonisty, rodiny, manželského páru, přátel a turistické skupiny.

Předkládaná práce vedle toho mapuje tvorbu scénářů předních českých tvůrců cestovatelských dokumentárních filmů (forma, metoda, téma, přístup a posun v technologiích) a zároveň ji bere jako inspiraci pro tvorbu vlastního treatmentu. Analytická část zahrnuje analýzu a komparativní analýzu filmů představitelů českého i zahraničního soudobého cestopisu.

V rámci průběžného uvažování nad tématem této práce a nad treatmentem byli osloveni také představitelé společenských věd s bezprostřední vazbou k danému kontextu, etnograf prof. PhDr. Ivo Barteček, CSc., a antropoložka doc. Mgr. Martina Cichá, Ph.D., a to z toho důvodu, že jedním z leitmotivů práce je právě i povaha společenské identity.

Projektovou část tvoří scénaristická explikace, dramaturgická explikace, synopse a treatment osobního cestopisného dokumentárního filmu.

# 1. Společenský kontext cestopisného dokumentu

Jedním z hlavních důvodů zásadní změny v cestovatelské dokumentaristice jsou bezpochyby legislativní úpravy z posledních třiceti pěti let. Během totalitního režimu v Československu bylo cestování dostupné pouze omezené skupině lidí s vlivnými kontakty, dostatečnými finančními zdroji nebo kombinací obojího. Pro velkou část populace bylo cestování, například do Bulharska či Jugoslávie, nezapomenutelnou událostí. S příchodem kapitalismu a vzrůstající životní úrovní se stav věcí začal proměňovat. Integrace České republiky do Evropské unie v roce 2004 a zavedení svobodného pohybu mezi členskými státy urychlily tuto transformaci. Kromě odstranění právních překážek pro pohyb osob a kapitálu byly klíčové i technologické pokroky. Významný rozvoj technologií spolu s globalizací v poslední době udělaly cestování dostupnějším pro široké vrstvy obyvatelstva. Jedním z hlavních důsledků rozvoje zejména letecké, ale také vlakové a autobusové dopravy bylo dramatické snížení nákladů na tyto formy přepravy. Zatímco dříve stála jednosměrná letenka na druhý konec světa desetitisíce korun, dnes lze stejnou cestu uskutečnit za zlomek této ceny. To vedlo nejen k nárůstu počtu původních cestopisných materiálů, ale zároveň k výraznému rozšíření divácké základny. Je zajímavé, že navzdory téměř neomezeným cestovatelským možnostem dneška stále existuje velká skupina lidí, kteří raději volí zprostředkované zážitky jiných než vlastní zkušenost. Pořízení vhodné audiovizuální techniky pro natáčení cestopisných reportáží nebo dokumentů již není tak složité jako dříve. Doba velkých a neskladných zařízení je pryč, budoucnost cestopisné dokumentaristiky patří malým a skladným digitálním zrcadlovkám, bezzrcadlovkám a kompakům. Už několik let je možné natáčet reportáže bez větších technologických obtíží pomocí „chytrého“ mobilního telefonu. Současně větší počet tvůrců cestovatelského obsahu podporuje povědomí o jednoduchosti cestování, což je jednoznačně pozitivní přínos, ačkoli to může nechtěně degradovat profesní úroveň audiovizuální tvorby.

V dnešní době se zdá, že klasický cestopis jako popis cesty již neexistuje.

Předkládané kapitoly se zabírají širšími osobními, společenskými, historickými, respektive politickými souvislostmi. Jde o osobní cestopis a esej. Většinové cestopisné tendence posledních let mají sice osobní, ale současně převážně popisný charakter na úrovni toho, kde, co je, proč je. V této práci jde o filmy, které zpřítomňují i to situačně neviditelné. To je téma, jež ztratilo svůj smysl, svoji podstatu. „Já považuji cestopis za mrtvý žánr. A jestliže točím něco na cestách, tak pro mě je klíčové to téma, které je nad tím,“ dodává režisér Petr Horký (rozhovor autorky s režisérem Petrem Horkým, 15. 1. 2023, Zlín).

Jeho slovům můžeme rozumět tak, že se pro řadu autorů vytratila důležitost objektivity. Současnost se zdá být pro cestopis v pojetí klasického popisu cesty jako jeden z možných autorských přístupů.

V druhé polovině 20. století vstupuje do společenského diskurzu radikální hledisko osobního, podmíněnost každé perspektivy, cestopis jako součást civilizační proměny.



Knihá Jeana-Françoise Lyotarda nazvaná *La condition postmoderne* (Postmoderní situace) se pokouší filozoficky shrnout naši současnost jako postmoderní éru. Co tedy podle Lyotarda charakterizuje naši současnou dobu? Lyotard zdůrazňuje, že tradiční způsoby myšlení nejsou adekvátní pro pochopení současného stavu. Svou analýzou evropské kultury a civilizace ukazuje, jak se tyto společnosti pokoušely vysvětlovat a ospravedlňovat samy sebe prostřednictvím příběhů nebo mýtů, které závazně ukazovaly vznik a smysl dané kultury. Tyto narativy sloužily jako sjednocující horizont, který kultuře dával jednotný charakter a vymezoval její význam. Později tuto roli převzala racionální věda, jež sjednocovala kulturu pomocí univerzálního rozumu, společného všem lidem, a tím určovala, co je smysluplné a závazné pro všechny (Petříček, 1997, s. 172).

Postmoderní období se vyznačuje tím, že komentáře či „metavyprávění“ ztratily svou přesvědčivost a staly se nedůvěryhodnými. Podle Lyotarda tato situace odpovídá i krizi metafyziky ve filozofii. Velká a ucelující „vyprávění“ jsou již nemožná, protože v našem světě zmizela přesvědčivost velkých hrdinů a velkých cílů (Petříček, 1997, s. 173).

## 2. Cíle dizertační práce

Cílem první fáze řešení tématu dizertační práce bylo formou rešerše zajistit dostupnou literaturu k dané problematice.

Ze zahraniční literatury se práce opírá zvláště o jednu z nejkompexnějších knih s názvem *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (Ruoff, 2006), osvětlující klíčovou roli cestopisu v dějinách kinematografie. Přínosným pomocníkem při uchopení zkoumané látky a psaní odborného textu v oblasti české cestopisné dokumentaristiky byla diplomová práce Jakuba Freiwalda z Masarykovy univerzity: *Specifika vývoje tuzemské audiovizuální cestopisné dokumentaristiky na příkladu vlastních cestopisných reportáží z Argentiny*<sup>1</sup>, obhájená v roce 2016.

Hlavním cílem dizertační práce je zmapování a vhléd do současnosti osobního českého cestopisného dokumentárního filmu, který není dosud prozkoumán, a vznik treatmentu z prostředí Kostariky za pomoci využití metody Artistic Research – zkoumání filmem. Po konzultaci s experty v oboru (Mgr. Andreou Průchovou Hrůzovou, Ph.D., teoretičkou vizuální kultury, a doc. Mgr. Lucií Česálkovou, Ph.D., historičkou filmu) bylo zjištěno, že dokumentární cestopis prozkoumán již byl. Avšak dokumentární „cestopis osobního charakteru“ zaměřený na osobní vnímání v mezinárodním kontextu zmapován ještě není. Východiskem práce je originalita přístupu, která zde v dizertační práci bude prověřována.

### 2.1 Dílčí cíle

- Definovat základní terminologii a pojmy, jež jsou spojeny s problematikou cestovatelského filmového dokumentu (cestopis – vývoj žánru, srovnání vývoje českého a světového cestopisu, český cestopis – milníky do roku 1989 /forma, metoda, přístup/, posun v technologiích);
- představit cestopis osobního charakteru;
- reflexe komparativní analýzy šesti českých cestopisných dokumentárních filmů a třech zahraničních děl vzniklých po roce 1989: Igor Chaun – *Cesta do Indie*, díl třetí *Vhléd* (1998), Linda Kallistová Jablonská – *Vítejte v KLDŘ!* (2008), Filip Remunda – *Obnažený národ* (2014), Dan Přibáň – *Trabantem do posledního dechu* (2016), Jill Coulon – *Výlet na západ* (2016), Jan Eliáš Svatoš – *Archa světla a stínů* (2018), Filip Remunda – *#Sandrav Ugandě* (2019), Tin Dirdamal – *Cesta za temným světlem* (2021), Mattia Petullà a Giulia Angrisani – *Země v dohledu* (2022);
- kvalitativní výzkum – zmapovat tvorbu scénáře na reprezentativním vzorku sedmi současných českých tvůrců cestovatelských dokumentárních filmů prostřednictvím polostrukturovaného rozhovoru (Petr Horký, Dan Přibáň,

---

<sup>1</sup> *Specifika vývoje tuzemské audiovizuální cestopisné dokumentaristiky* [online]. Brno, 2016 [cit. 17. 2. 2023]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/eduhm/Diplomova\\_prace\\_Jakub\\_Freiwald\\_363974.pdf](https://is.muni.cz/th/eduhm/Diplomova_prace_Jakub_Freiwald_363974.pdf). Diplomová práce. Masarykova univerzita.

Viliam Poltikovič, Filip Remunda, Jan Eliáš Svatoš, Steve Lichtag, Miroslav Náplava) s důrazem na podněty pro vlastní psaní treatmentu Evy Učňové;

- s využitím výsledků kvalitativního výzkumu a komparativní analýzy vypracovat treatment osobního cestopisného dokumentárního filmu z prostředí Střední Ameriky.

## **2.2 Výzkumné otázky**

Hypotéza: Při psaní scénáře cestopisného dokumentu je hlavním záměrem představit dané místo, a nikoliv osobní a etnologickou identitu cestovatele, autora nebo filmaře.

VO1: Jaký je rozdíl mezi tradičním cestopisným dokumentárním filmem a osobním cestopisným dokumentárním filmem?

VO2: Jaké jsou příčiny vzniku fenoménu osobního cestopisu?

VO3: Jaké známe podoby – metody, formy a témata – osobního cestopisného dokumentárního filmu?

VO4: Obsahuje každý osobní cestopis osobní i etnologický rozměr?

### 3. Teoretický rámec

#### 3.1 Historický kontext a vývoj cestopisných filmů

Pro porozumění počátku a rozvoje celého žánru je podstatné jeho zasazení do historických souvislostí. Důkladné pochopení cestopisného filmu musí přesáhnout rámec cestopisné přednášky jako jejího zdroje a zařadit jej do rozsáhlého odvětví cestovatelských snímků, které vznikly v 19. století. Tom Gunning popisuje nové způsoby vidění začleněné do řady cestopisných obrazů a rostoucí touhu 19. a 20. století uchopit svět sám jako obraz. Rabinovitz nahlíží na prezentace cestování jako na senzaci a kreslí sugestivní paralelu mezi rozmanitostí rané kinematografie a náš vlastní experimentální digitální okamžik. Cestopis se vynořuje ve všech formách kinematografie – avantgardy, populární fikce, domácích filmů, uměleckého kina, dokumentů IMAX. V prvních letech kinematografie byly cestopisné filmy základním prvkem rozmanitých filmových programů v komerčních kinech. Tyto krátké filmy, známé také jako „scénické“, zobrazovaly turistické destinace a exotické krajiny, které by jinak byly pro většinu diváků nedostupné. Scénické filmy byly tak populární, že se o nich krátce mluvilo jako o budoucnosti filmu. Navzdory jejich rozšíření na počátku 20. století však byly cestopisné snímky filmovými historiky a kritiky přehlíženy (Ruoff, 2006, s. 15–17).

Potřebuje-li ale **cestopis definici**, pak by zde měla být zmíněna Jennifer Peterson „Filmy faktu, jejichž hlavním tématem je místo děje. Prostor a čas jsou náměty cestopisu; ve skutečnosti je cestopisná rétorika často kombinuje nebo ruší obojí“ (Ruoff, 2006, s. 17).

Uvedená definice je považována za perspektivu, která reprezentuje odvěké pojmání dokumentárního filmu jako záznamu faktů či jako vztahování se k faktům. Principem této dizertační práce, osobního cestopisu jako takového je vědomí, jak vyplývá například z uvedených formulací Miroslava Petříčka, že dnes žijeme ve světě, kde podoba tzv. fakt je neoddělitelně spjata s povahou vnímání, s povahou toho, kdo je vnímán.

Přestože je cestopis stálíci filmu, jeho význam se však ve filmových studiích neodráží, o cestopisu neexistuje rámuující přehledová literatura, kterou bych zde mohla prozkoumat.

Cestopis dominoval ranému kinematografickému období v letech 1895–1905 a hrál důležitou roli v upevňování dokumentárního a etnografického filmu ve druhé a třetí dekádě 20. století. Epizodické, cestopisné vyprávění nabízí alternativu k hegemónickým narativním formám v dokumentárním i hraném filmu. Kromě toho vznikly industrializované formy prezentace (fotografie, ilustrovaný deník, filmy) spolu s industrializovanými způsoby dopravy (parník, vlak, automobil) a tyto rozmanité složky našeho moderního světa se prolínají právě v cestování, turistice, kolonialismu, ve víru těchto sil leží cestopis. Vzdělávací impulz cestopisu je jednou z jeho určujících charakteristik. I v naší konzumní masové

době spojení mezi cestováním a vzděláváním přetrvává. Jakkoliv se dnes živé cestopisné přednášky mohou zdát archaické, jsou podobné praktikám učitelů, vědců, kteří do značné míry spoléhají na osobní setkání. „Obecně lze říci, že cestopis je otevřenou formou; esejisticky často spojuje scény bez ohledu na děj nebo narativní postup. Je to právě volná kombinace expozice, vyprávění a myšlenky, kterou najdeme v nejúspěšnějších filmových cestopisech. Často autobiografické, epizodické vyprávění v první osobě ponechává prostor pro odbočky a úkroky“ (Ruoff, 2006, s. 11).

Protože velkou jednotu nahradila pluralita, každý z nás žije na křižovatce různých příběhů, z nichž každý sleduje své cíle a logiku, aniž by některý z nich měl univerzální platnost. (Zde se v Lyotardově analýze objevuje Wittgensteinova myšlenka plurality „jazykových her“.) Společnost, v níž začínáme žít, není založena na jediném principu nebo smyslu, který by ji sjednocoval, ale je otevřená a uznává rozmanitost mnoha různých jazyků (Petříček, 1997, s. 173).

Jednou z reakcí společenských věd na rozvoj plurality perspektiv po pádu Lyotardem reflektovaných historických „velkovyprávění“ je také autoetnografie jako tendence akcelerující v tomto století.

Autoetnografie je výzkumná metoda, která využívá osobní zkušenost k tomu, aby popsala a interpretovala kulturní texty, zkušenosti, přesvědčení či praktiky. Autoetnografie jako výzkumná metoda spojuje prvky autobiografie a etnografie. V rámci psaní autobiografie autor retrospektivně a selektivně zaznamenává své minulé zkušenosti. Když se výzkumníci věnují autoetnografii, tak retrospektivně a selektivně píšou o prozřeních, která vyplývají z toho, že jsou součástí určité kultury nebo že mají určitou kulturní identitu, anebo jsou tím umocněna. Kromě vyprávění o zážitcích však autoetnografové musí podle konvencí pro publikování v sociálních vědách tyto zážitky analyzovat. Autor studií o autoetnografii Mitch Allen dodává: „Autoetnograf musí přistoupit ke svým zkušenostem analyticky. Jinak prostě vypráví svůj příběh, což je sice hezké, ale to samé dělají lidé u Oprah Winfrey (TV show v USA) každý den. Proč je tvůj příběh závažnější než příběhy jiných? Inu proto, že jsi badatel. Ovládáš teoretické a metodologické nástroje, k dispozici máš množství odborné literatury. To je tvoje výhoda“ (Ellis a Bochner, 2011).

Jde o obor analogický k osobním cestopisům, u nichž se také jedná o symbiózu osobní a etnografické zkušenosti a zároveň poučené zkušenosti, tentokrát filmařské.

### **3.2 Definice dokumentárního filmu**

Filmový tvůrce a dokumentarista Robert Flaherty tvrdí, že hlavním účelem dokumentárního filmu je zachytit život takový, jaký skutečně je (Adler, 2001, s. 17).

Dokumentární film se stejně jako cestopis snaží zaznamenat realitu. Jde o dokumentární film, pořad, online seriál, jehož hlavním předmětem zkoumání je místo, lidé a společnost. Cestopis je prozaický literární žánr, který vyobrazuje

odlišný způsob života v jiných krajinách. Tak jako během prvních dekád 20. století dochází k emancipačnímu rozvoji fikčního filmu ve smyslu rozvíjení různorodých narativních, formálních, technologických, producentských a distribučních kontextů, a to až do délky celovečerních filmů, tak tomu bylo i u dokumentu, a tedy také cestopisů. Ostatně za mezník v historii dokumentárního filmu je považován Flahertyho *Nanuk – člověk primitivní*, který je možné i za cestopis považovat neboli za vhled do života Eskymáků v exotickém prostředí ledového severu. Cílem bylo zdokumentovat a pro budoucnost dochovat kultury, jimž hrozil zánik (Sadoul, 1963, s. 249).

Deset let po *Nanukovi* píše John Grierson *První zásady dokumentárního filmu*, ve kterých upozorňuje na to různorodé, přístupy v rámci dokumentu neboli k realitě jako takové. Ostatně už samotný *Nanuk* byl do značné míry natáčený jako rekonstrukce, jako dokumentární inscenace.

Filmový dokument, který zaujme diváka, je uměleckým dílem, jež může vzniknout jen díky jedinečné osobnosti svého tvůrce. Jedná se tedy o propojení individuality, obsahu a formy, které zaručuje jedinečnost a originalitu výsledného díla. Aby autor předal divákovi emotivní zážitek, musí co nejdokonaleji poznat prostřednictvím zkušeností, prožitků a pomocí zraku látku v dokumentovaném prostředí (Adler, 2001, s. 23).

Když zasedneme v kině před zářícím plátnem, předpokládáme příběh, který nás zcela pohltí a přenesení nás do světa fantazie, daleko od každodenního času a prostoru. Tato schopnost umění vytrhnout diváka z reality je charakteristická pro všechny umělecké formy, avšak film a kino tuto vlastnost zdokonalily a dosáhly úrovně přesvědčivosti, kterou jiná umělecká média jen stěží dosahují. Díky tomu se film stal nejúčinnějším prostředkem k manipulaci s vnímáním skutečnosti (Navrátil, 2002, s. 12).

Pojem „dokumentární film“ zahrnuje mnoho různých aspektů, což činí obtížným formulovat jednu univerzální definici. V průběhu své historie se dokumentární film prolínal s různými obory, což ztížilo jeho jasné vymezení.

Je nemožné vytvořit stručnou a komplexní definici dokumentárního filmu, nicméně to není klíčové. Tato definice může totiž skrývat stejně mnoho, kolik odhaluje. Podstatnější je, jak každý film označovaný jako dokument přispívá k neustálému dialogu, který se opírá o společenské rysy a současně přejímá nové a specifické formy, podobně jako neustále se měnící chameleon (Nichols, 2010, s. 26).

Jedním ze zásadních problémů jakýchkoliv filmů, včetně dokumentárních, je nestranné zobrazení reality. Žádný film nemůže zcela věrně zachytit skutečnost. Není možné strávit s účastníky celých 24 hodin denně, ověřit všechny informace a úplně eliminovat subjektivní pohled na téma. Kromě toho každý divák interpretuje dokument po svém. Při sledování dokumentárního filmu lidé vnímají realitu skrze své vlastní zkušenosti a názory. Například bojovník za svobodu může být pro jednoho diváka hrdinou, zatímco pro jiného extremistou (Orlebar, 2012, s. 83).

Práce dokumentaristy je velmi rozmanitá a rozhodně není stereotypní. Lze ji popsat následující definicí: „Dokumentarista má skutečnost před sebou. Má ji danou. Nevymýšlí si ji – protože ona už existuje. On ji objevuje, zobrazuje a dává jí při tom řád svého pohledu“ (Sklenář, 1974, s. 6).

Dokumentární film a televizní reportáž mají několik společných charakteristik. Oba formáty se snaží objevovat nové informace nebo příběhy a sdělovat je prostřednictvím svého obsahu. Hlavní rozdíl však spočívá v přístupu a způsobu zpracování. Výraznou odlišností je také celková délka; reportáže často trvají jen krátkou dobu, zatímco dokumenty jsou obvykle delší. Tvůrce dokumentárního filmu musí nejprve důkladně prozkoumat svůj „objekt zájmu“, než se rozhodne, že je hodný představení divákům. Naopak televizní reportér zpravidla nemá čas ani možnost důkladně poznat svůj objekt zájmu, i když by rád. Oba formáty rovněž používají různé vizuální prostředky. Existuje mnoho žánrů dokumentárních filmů, jako například dokumentární portrét, sociální dokument, historický dokument či cestopisný dokument. Přestože se v mnoha ohledech liší, mají jedno společné: snahu informovat diváky.

„U každého dokumentárního filmu existují nejméně tři příběhy, které se prolínají: příběh tvůrce, snímku a diváků. Každý z nich po svém přispívá k tomu, čemu věnujeme pozornost, když se ptáme, o čem film vypovídá. Sledujeme-li film, postupně si uvědomujeme, že odněkud a od někoho pochází. Existuje příběh o tom, jak a proč byl natočen. Tyto příběhy často bývají osobnější a barvitější u dokumentů a avantgardních filmů než u filmů hraných“ (Nichols, 2010, s. 111).

## 4. Zvolené metody zpracování

V rámci teoreticko-badatelské části autorka práce provedla rešerši odborné literatury a filmů, analýzu a komparativní analýzu filmů, polostrukturovaný rozhovor včetně vlastní tvůrčí práce na treatmentu pojatém metodou Artistic Research – odráží požadavek výzkumníka získat jiný typ poznání (treatment je výzkumem – zkoumání filmem). Treatment jako prostředek tvůrčí reflexe osobní i národní, respektive evropské identity.

Umělecký způsob výzkumu je rovněž jednou z metod používaných v současném výzkumu. Nelze definovat jednu specifickou metodu pro umělecký výzkum, neboť samotný umělecký výzkum funguje jako metoda, či spíše jako strategie výzkumu (Jobertová a Koubová, 2017, s. 82).

Podle Juliana Kleina naše vnímání nám umožňuje setkávat se se světem ve čtyřech režimech. „V transparentním módu vnímáme realitu, aniž bychom si byli vědomi, že to, s čím se setkáváme, je ve skutečnosti dáno naším vnímáním. Například při procházce lesem vidíme větev ležící na zemi na cestě. V důsledku toho na ni pravděpodobně šlápneme a uslyšíme praskání, aniž bychom tomu věnovali další pozornost. Druhý způsob je estetický mód. Ten přichází na řadu, když si začneme uvědomovat, jak určitý vjem cítíme, nebo jinými slovy, když se transparentní vjem stává estetickým vjemem. Jsme si vědomi kvality našeho vnímání, a to vnímání samo se stává součástí obsahu sebe samých, je neprůhledné a získává přítomnost, a tak máme, vnímání-jak.“ Poznáváme tvar větve v jejích geometrických detailech, cítíme její fyzikální odpor, když na ni šlápneme, a nasloucháme jejímu specifickému zvuku, když praská pod nohama. Třetí způsob můžeme nazvat umělecký režim. Ten definuje umění jako způsob vnímání. Zde vnímáme svět jako něco, co se skládá ze dvou nebo více vrstev reality. Jsme si vědomi nejednoznačností a rámování různých realit. Jsme schopni pozorovat sami sebe. Můžeme sledovat směr větve jako náповědu pro to, kudy se vydat. Můžeme se na něj také podívat, jako by to byl neznámý druh apod. Když se tyto rámcové skutečnosti stanou stabilními a předem definovanými, vstupujeme do sémiotického způsobu vnímání. V tomto režimu čteme obsah našeho vnímání jako znaky, máme dojem, že můžeme rozumět jejich významu (Jobertová a Koubová, 2017. s. 81–82).

V situaci tvůrkyně dizertační práce to znamená: pobyt v Kostarice jako být někde, pak si uvědomovat charakter-estetiku toho místa, poté zažívat tu jinakost, a nakonec ji dokázat nějak zpracovat a zformulovat treatmentem.



## 5. Experimentální část

### 5.1 Analýza a komparativní analýza českých a zahraničních cestopisných dokumentárních filmů

V této kapitole bude zmapován jeden z trendů současné cestopisné dokumentaristiky, a sice ten osobní, a to v esejistické podobě neboli zahrnující širší souvislosti pomocí komparativní analýzy.

Komparativní analýza níže vybraných a analyzovaných šesti českých a tří zahraničních dokumentárních filmů vymezuje osobní cestopis jako tvar, ve kterém se autoři vztahují k dané zemi prostřednictvím osobního vnímání svého nebo protagonisty, rodiny, manželského páru, přátel a turistické skupiny atd. Z uvedených konstelací vyplývá, že osobní cestopis je tvarem, v němž jde stejně o krajinu geografickou jako o krajinu mentální. Východiskem je otázka, co se o sobě jako jedinci i jako součásti společenství dozvídám skrze cestu „jinam“. Analýza odráží specifičnost osobního cestopisu a jeho formy. V současném vědeckém zkoumání společnosti a kultury představuje etnologie přístup ke studiu kultur napříč časem a prostorem, který klade důraz na zobecňující, mezikulturní a historický pohled (*Encyklopedie antropologie*, Etnologie, ©2014).

„Viděné a poznané může mít tři základní roviny. Tou první, nejnižší, je unidimenzionální nebo jen několikadimenzionální způsob vidění. Druhou rovinou může být schopnost multidimenzionálního vidění v kontextu komplexních kulturních, sociálních, ekonomických a genderových souvislostí. Třetí rovina se týká transkulturního módu, ve kterém se viděné stává metaforou absolutně Jiného, Druhého. Jiný jakožto Druhý je zde nahlížen jako nutná součást nás samých, jako vztahově komplementární prvek identity osobního Já“ (Burda, 2016, s. 124).

Záměrem zkoumání je, aby si čtenář z demonstrovaných příkladů u jednotlivých děl osobního cestopisu uvědomil, že dokumentární film je otázkou autorského přístupu a v souvislosti s touto prací je kladen akcent zejména na fenomén identity v různých osobních i nadosobních podobách, pro což je žánr cestopisu neboli zahraničního kontextu vhodným východiskem. Analýza ověřuje etnologický rozměr – hledá různorodost lidských kultur a sociálních struktur a osobní rozměr cestopisného dokumentárního filmu. Autor navazuje vztah k určité zemi skrze své osobní vnímání nebo skrze protagonisty, jejichž interakce a zážitky formují narativ. Tato perspektiva umožňuje hlubší porozumění kulturním, sociálním a emocionálním kontextům, ve kterých jsou postavy situovány, a současně skýtá bohatší analýzu země, jejího prostředí a sociální dynamiky.

Prezentovaný rozbor uplatňuje rozlišení dokumentárních módů vytvořených Billem Nicholsem. Díky této klasifikaci lze provádět srovnání dokumentárních filmů a analyzovat jejich různé aspekty. V jeho systému rozlišení existuje šest různých způsobů: výkladový, reflexivní, observační, participační, performativní a poetický. Podrobný popis základních nonfikčních modelů, ze kterých

dokumentární film obvykle čerpá, je podrobně popsán v Tabulce 1 (Tab. 1, s. 18). Každý modus představuje unikátní tvůrčí metody a je evidentní, že v některých dílech může docházet ke kombinaci různých modů a jejich variabilitě. Mody fungují jako rámec, který tvůrce tvaruje a adaptuje podle svých vlastních tvůrčích dovedností a preferencí.

Tab. 1. – Hlavní dokumentární mody a nonfikční modely

<b>výkladový</b>	<b>poetický</b>	<b>observační</b>	<b>reflexivní</b>	<b>participační</b>	<b>performativní</b>
<p>promlouvá k divákovi přímo prostřednictvím komentáře</p> <p>-----</p> <p>Př.: Nanuk, člověk primitivní, Chile, neodbytná vzpomínka</p>	<p>důraz je kladen na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu</p> <p>-----</p> <p>Př.: Most, Déšť</p>	<p>dívá se na sociální herce, jak se zabývají svým životem. jako by nebyla přítomna kamera</p> <p>-----</p> <p>Př.: Obchodní cestující, Svatební velbloudi</p>	<p>upozorňuje na konvence dokumentární tvorby i metodologické postupy, např. práce v terénu nebo rozhovor</p> <p>-----</p> <p>Př.: Cizinec s kamerou, Reasambláž</p>	<p>tvůrce se účastní toho co se děje před kamerou, např. rozhovory</p> <p>-----</p> <p>Př.: Bus 174, Mlha války</p>	<p>zdůrazňuje výrazový aspekt tvůrceva zaujetí námětem filmu, přímé oslovení publika</p> <p>-----</p> <p>Př.: Hledání Christy, Prokletí</p>
<b>investigace</b>	<b>obhajoba</b>	<b>dějepis</b>	<b>cestopis</b>	<b>svědectví</b>	<b>sociologie</b>
<p>předkládá stanoviska, argumentuje, shromažďuje důkazy</p> <p>-----</p> <p>Př.: Bus 174, Al-Džazíra-jiný úhel pohledu</p>	<p>usiluje o to, aby publikum přijalo určitý názor, přesvědčivé důkazy</p> <p>-----</p> <p>Př.: Nepříjemná pravda, Noční pošta</p>	<p>líčí, co se skutečně událo, předkládá k tomu interpretaci nebo stanovisko</p> <p>-----</p> <p>Př.: Občanská válka, Noc a mlha</p>	<p>prostředkuje odlišnost a často i kouzlo vzdálených míst, může zdůrazňovat exotické nebo neobvyklé aspekty</p> <p>-----</p> <p>Př.: Nanuk, člověk primitivní, Putování tučňáků</p>	<p>shromažďuje záznamy orální historie nebo svědky, kteří popisují své osobní zkušenosti</p> <p>-----</p> <p>Př. Mlha války, Šoa</p>	<p>studium subkultur</p> <p>-----</p> <p>Př.: Primárky, Střední škola</p>
					<b>deník</b>
					<p>každodenní dojmy, jejichž popisy začínají a končí naprosto subjektivně</p> <p>-----</p> <p>Př.: Afriko oškubu tě, Rozepsaný deník</p>
				<b>esej v ich-formě</b>	<b>etnografie</b>
				<p>osobní líčení některého aspektu autorova/filmařova prožitku</p> <p>-----</p> <p>Př.: Roger a já, Super Size Me</p>	<p>studium jiných kultur podobné sociologické terénní práci obvykle obohacené o znalost jazyka</p> <p>-----</p> <p>Př.: Mrtví ptáci, Šílení mistři</p>
<b>poezie</b>	<b>profil</b>				
<p>uspořádána na základě pravidel rýmu</p> <p>-----</p> <p>Př.: Most, Déšť</p>	<p>líčí příběh zranění a typických znaků jednotlivce nebo skupiny</p> <p>-----</p> <p>Př.: Poslední valčík, Grizzly Man</p>				
	<b>autobiografie</b>				
	<p>osobní líčení zkušenosti, zranění nebo náhledu na život</p> <p>-----</p> <p>Př.: Prokletí, Hledání Christy</p>				

zdroj: vlastní zpracování, upraveno dle (Nichols, 2010, str. 164-167)

## 5.2 Analyzované osobní cestopisné dokumentární filmy

### Výčet filmů, které jsou podrobeny analýze:

*Cesta do Indie*, třetí díl *Vhled* (režie: Igor Chaun, 1998, Česká republika)

*Vítejte v KLDŘ!* (režie: Linda Kallistová Jablonská, 2008, Česká republika)

*Obnažený národ* (režie: Filip Remunda, 2014, Česká republika)

*Trabantem do posledního dechu* (režie: Dan Přibáň, 2016, Česká republika)

*Výlet na západ* (režie: Jill Coulon, 2016, Francie)

*Archa světla a stínů* (režie: Jan Eliáš Svatoš, 2018, Česká republika)

*#SandravUgandě* (režie: Filip Remunda, 2019, Česká republika)

*Cesta za temným světlem* (režie: Tin Dirdamal, Eva Cadena, 2021, Mexiko, Vietnam)

*Země v dohledu* (režie: Mattia Petullà a Giulia Angrisani, 2022, Belgie)

U domácích dokumentárních filmů bylo vybráno šest osobních cestopisů, které vznikly v posledních 25 letech.

Výběr zahraničních filmů byl opřen o konzultaci s dramaturgyní Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava Adrianou Belešovou, která z titulu své funkce patří k nejzasvěcenějším osobnostem v oblasti porozumění kontextu dokumentárního filmu v České republice. Autorka této práce si sama zvolila film s názvem *Výlet na západ*, který je výrazným příkladem metod, o nichž se v práci hovoří, a to především ve smyslu prolínání osobního s obecným. Pro analýzu byly zvoleny tři dokumentární filmy, které vznikly v nedávných letech a tímto přispívají k rozšíření vybraného souboru českých filmů směrem k současnosti. Všechny zvolené filmy jsou esejí.

### 5.2.1 Cesta do Indie

#### Metody:

Ve třetím díle s názvem *Vhled* trilogie *Cesta do Indie* je uplatněn performativní modus, protože Chaun se pravidelně objevuje před kamerou a prostřednictvím intervencí, komentářů a gest vyjadřuje své názory na jednotlivá témata a situace. Reflexivní modus je kromě průběžného odkazu v momentu natáčení akcentován především v závěru, když jde o situaci, kdy Chaun potřebuje sehnat kameramana poté, co kameraman Dominik se musel vrátit do Česka. Participační modus se objevuje prostřednictvím Chaunových otázek na aktérky a aktéry. Poetický modus se projevuje zpomalením obrazu, rozostřením, hudbou, večerními potměnými záběry s přirozeným světlem.

#### Osobní rozměr:

Projevem uvolněného vnitřně svobodného života místních je například scéna, kdy Igor Chaun s jistou extaticností nebo s určitým rozechvěním očekává příjezd

dalajlamy. Ten nakonec přijíždí, ovšem k Chaunovu překvapení, aniž by vyvolal jakýkoliv rozruch či pozdvižení u místních obyvatel.

Ve scéně, kdy Chaun vystoupí někde z auta při pouti, ho okamžitě oblehnou zubožení a zmrzačení žebráci a děti. Je mu to nepříjemné, ale lidé tam jsou vlezlí a mazaní, nedomnívejme se, že to je nějaký ráj na Zemi. I když se tam nežije materiálně úplně dobře, přesto ti lidé mají něco, co my nemáme.

„Procházel jsem se poprvé sám. A poprvé takhle brzy kolem chrámu Mahábódhi. Křik z vedlejších ulic ještě nezazníval a místo překypovalo ryzí posvátností. Přidal jsem se k Tibetanům a spolu s nimi mumlal mantru Óm mani padmé húm, procházel jsem kolem hlavní pagody a cítil se velmi čistě, i když unaveně a vystresovaně v té daleké zemi, a uvažoval jsem, kým to vlastně jsem. Kdo jsem. Kdo jsem já, nebo spíše kdo je ten, který tady spolu s Tibetany za ranní temnoty obchází Mahábódhi temple a mumlá Óm mani padmé húm,“ říká Chaun ve filmu. Chaun si odnáší z posvátného místa zkušenost, Buddha totiž nehovoří o jedné konkrétní duši, která mění pouze fyzické podoby a jména. Mluví o tom, že to, co se převtěluje, je určitá substance, již nazýváme chtěním po životě. Toto chtění je elementem, který drží v chodu reinkarnační řetězec. A tím velmi výrazně zosobňuje tuto dizertační práci. My vlastně vyrážíme ať už jako aktéři/aktérky, anebo autorky/autoři jinam, abychom se ptali, kdo jsme, a to je pro nás důležité, co je tam za lidi atd.

### **Etnologický rozměr:**

Pozoruhodné svědectví fyzické i duchovní cesty režiséra a jeho přátel (kameramana a produkční) se zaměřuje na zkoumání odlišností mezi realitou a duchovním životem v Indii a těmi českými (evropskými).

Domlouvá se s kanadskou kameramankou na spolupráci, bez ní by nebylo natočeno významné setkání s tibetským dalajlamou a nečekaný rozhovor se světovou megastar Richardem Garem.

Členy českého štábu poklidný život indické vesnice fascinoval; jako městské děti ani neuměli vyjmenovat činnosti, které se před nimi odehrávaly. Vesničané prosívali úrodu, mlátili zrna a mezitím rybáři lovíli ryby z říčky. I zde byla přítomna bída. Jedná se tady o uvědomění si vlastního bohatství a možné chudoby ve smyslu prožívání, okamžiku vztahu spřízněnosti se životem.

### **5.2.2 Vítejte v KLDŘ!**

#### **Metody:**

Ve filmu převažuje participační modus. Nepadají otázky ve chvíli, kdy je patrné, že aktérky, aktéři mluví k někomu za kamerou, takže jsou iniciováni autorkou. Navíc vidíme, že režisérka a kameraman se stávají také aktéry, jsou i před kamerou, stávají se účastníky zájezdu, kameraman průběžně točí jednoho z účastníků zájezdu. Režisérka se objevuje před kamerou, například když dělá tajný rozhovor se severokorejským studentstvem v knihovně. Observační modus sleduje situace turistické skupiny. Performativní modus vyplývá z rituálů, kterých

se česká výprava účastní, třeba turisté jsou kolektivně přinuceni poklonit se soše vůdce Kim Čong-ila.

### **Osobní rozměr:**

Autobus projíždí prázdnou šestiproudovou silnicí, a v ten moment si jedna účastnice uvědomí svůj strach z jízdy na zaplněných českých silnicích, ale zde by se odvážila. Cizinec Amaury je velmi znechucen ze situace, je mu zle, stydí se za chování zbylých členů skupiny. Češi si užívají severokorejského hudebního programu, bohaté stoly jídla a luxusní ubytování v hotelu, zatímco Severokorejci žijí v bídě, možná i umírají v potěmkinovských vesnicích a od rána dřou na poli. Účastníci prapodivného zájezdu, ve kterém nostalgicky vzpomínají na socialismus, se shodnou na tom, že pro ně byl nejhorší odjezd, průvodkyně Kim podle nich byla smutná, přemýšleli, jestli by ji mohli schovat ve vlaku pod sedadlo. Ale jsou příliš zbabělí, jsou ochotni se podřídít. Skupina projíždí vlakem přes řeku do Čínské lidové republiky a paradoxně cítí svobodu, i když vjíždí do další komunistické země.

### **Etnologický rozměr:**

Český průvodce turistům odhaluje, že do totalitní země pronikají tržní prvky, že za úplatu navíc si mohou dát po večeři specialitu západního pobřeží „horké mušle připravované v oleji“. V hotelu sledují jeden televizní program, vypovídá to o jednoduchosti. Pravda je, že většina Severokorejců nemá informace, nevědí, v čem žijí. Nevědí, co je demokracie a svoboda. Další účastník zájezdu se domnívá, že situace v KLR je daleko uvolněnější, soudí tak podle celní kontroly na letišti, kdy pronesli veškeré kamery. „Kdyby měl člověk mobil, pronesl by ho v batohu, možná ty šrouby nejsou tak utažené, jak by člověk čekal.“ Další účastník zmiňuje, že neviděli nikde žádnou stavbu, to znamená, že ta země stojí, žije z nějaké podstaty, která tady byla před 30 lety. Jeden účastník zvedl v hotelu koberec a pod ním našel uloženy listy ze starých použitých sešitů severokorejských školáků. Metaforicky to přirovnává k tomu, že musí zvedat severokorejskou slupku. Cizinec Amaury komentuje situaci, kdy jim severokorejská vojačka osvětluje americkou agresí, ukazuje na americký letoun, který sestřelila severokorejská vojačka. Oponuje pouze na kameru, nemá odvahu se zeptat, protože by to vyvolalo rozpaky. Severokorejci věří, že nepřátelská politika USA způsobila tragické rozdělení jejich země. Severokorejský nadporučík na nejstřeženější hranici světa říká: „Severní a jižní Korea nejsou oddělené části Korejského poloostrova. Všichni Severokorejci si přejí, aby bylo možné svobodně jezdit přes hranici.“ Severní Korea je fakticky i právně stále ve válečném stavu, korejská válka nebyla ukončena. Turistka Veronika nečekala takovou hrůzu, pobyt v KLR jí připomínal padesátá léta 20. století v Československu, která zná pouze z fotografií. Veronika si chtěla připomenout stísněnou dobu a zároveň si uvědomit, že my máme svobodu, ale přijde jí, že jí máme čím dál méně svým způsobem. Jak se upřednostňuje ta hmota, je zvědavá,

zda se bude těšit po této cestě do kapitalismu. Vtipkuje, že třeba bude chtít zůstat. Další účastník zájezdu pronáší, že KLDR je izolovaná země a chtěl být jeden z mála, který se tam podívá. Cizinec se přiznává, že byl mladým pionýrem, proto se zajímá o komunismus, a proto chce vidět, jak to ve stranické zemi vypadá. To, proč chceme do totalitního státu, vypovídá něco o naší české mentalitě. Jakým způsobem vnímáme jisté pokoření, když se máme zachovat nesvobodně severokorejsky a zúčastnit se nějakého kolektivního projevu, poklonit se Kim Čong-ilovi. Někteří účastníci se pokloní, nechtějí dělat extremismus, věří, že obyčejní lidé si ho váží. Pro jiné turisty je to nepředstavitelné, „mám příliš tvrdý hřbet, abych se klaněl komukoliv“, i když jakýkoliv projev neúcty vůči Velkému vůdci může být trestným činem. Scéna, kde se režisérka náhodně baví se Severokorejci v knihovně, je příkladem popírajícím stereotyp nebo předsudek, že Severokorejci budou nějakí roboti zblblí propagandou, a my vidíme, že najednou i v této zemi mohou být svobodně se chovající lidé.

### 5.2.3 Obnažený národ

#### Metody:

Ve filmu je uplatňován participační modus, kdy se autor filmu setkává s česko-chorvatským filmařským párem, mladým Čechem a pokládá jim otázky. Ona noblesní dáma, on český turista v sandálech a ponožkách. Projevem performativního modu je scéna s českým štábem, který zde předstupuje až v podobách nějakých soch. Toho, co svým oblečením vypovídají o české mentalitě. A je tady také reflexivní modus, protože jsou tam ukázky z klipu Beseda chorvatských intelektuálů, a je tam divadelní scénka, na konci, to znamená, jak Nichols pojímá reflexivní mody, používají se proto, aby se narušila konvence toho vnímání a aby se zdůraznilo, že to autor nějak vnímá.

#### Osobní rozměr:

„Měl jsem do toho vhléd, dílem i proto, že mám rodinu v Srbsku, skrz jazyk jsem se dostal blíž k tomu tématu a domníval jsem se, že vím věci, které mí spoluobčani v Čechách nevědí,“ vysvětluje autor dokumentu (rozhovor autorky s režisérem Filipem Remundou, 13. 4. 2023, online MS Teams).

Dominantou osobního rozměru je role česko-chorvatského páru. Potkali se v Praze, žijí v Chorvatsku, a myslím si, že je důležité, že oni pojali svoji roli ve filmu s českým humorem a ironií hravě, protože ona hraje nóbl Chorvatku, on hraje Čecha s ponožkami v sandálech, který nosí spoustu věcí na pláž. On se přiznává k deziluzi, k osobní deziluzi z toho, jak nás Chorvati vnímají, protože se setkává průběžně s tím, že nás vnímají přes ponožky, pivo, ztracení se na matraci v moři, ale ne jako kulturní národ, jak si myslel. A tato distance se projevila v osobním rozměru i v tom, že reakce rodin na jejich záměr se vzít byla negativní. Proč si brát cizince je důkazem odstupů. Důkaz tohoto odstupů je i to, že otec Želky, jak se jmenuje ta Chorvatka, odbíhá od tématu a nechce se k tomu vyjadřovat při osobní návštěvě u něho doma, kde ho tato rodina po delší době

navštěvuje. Otec Chorvatky z česko-chorvatského páru tvrdí, že Češi jsou největšími lháři na světě, jeho dcera se to už také naučila. Podstatou vtipu je, že v něčem odpovídá situaci. Na druhou stranu můžeme o sobě říci v pozitivním slova smyslu, že nejsme takoví nacionalisti jako Chorvati, jak zase dodává s humorem Čech Aleš, manžel z toho páru.

### **Etnologický rozměr:**

V těchto dvou scénách se objevuje typologizace – společný znak. Objeví-li se turista u moře v sandálech s bílými ponožkami, je to Čech, stejně tak ztratí-li se na otevřeném moři někdo na nafukovací matraci, je to Čech. Jsme společnost, která si plete dobrodružství s hazardem. Při hodnocení oblečení Sandra Kisić pronáší: „David vypadá jako Američan, ale na nohou má klasické české pantofle. Jana je oblečená jako rodilá Chorvatka, má dlouhé bílé kalhoty, ty jsou v létě nejlepší, a blůzku s delším rukávem, má hodinky, to u turisty nevidíme.“ Chorvati si myslí, že Češi s sebou berou na dovolenou všechno možné, paštiky, konzervy, vařiče, aby si mohli na pokoji udělat kávu, pračku, sušáky, spoustu piva, a pořád si vaří. Já si myslím, že i tento český přízemní postoj má něco do sebe ve smyslu, že si nějak cením i té drobné každodenní práce a těchto věcí, ale že jde samozřejmě o míru toho, kdy se ty řízky, paštiky, cpaní jídla do tašek ze švédského stolu při snídani vlastně už stávají projevem toho, že pro mě ani není tak důležité, kde jsem, co tam mohu zažít, že se mohu poznat s jinakostí, ale abych ten svět vlastně zase nějak přelstila. Češi trpí šetřením na životě v souvislosti s fascinací nad slevami, ale i v tom můžeme najít něco pozitivního, my si ceníme vlastní práce a hodnoty peněz. Na druhou stranu v tom ale vidíme nedostatek rozměru ve smyslu mentální otevřenosti, že v životě jde také o něco jiného. V té potřebě ušetřit můžeme vidět to, že si něčeho ceníme, že si na něco vyděláme a že jsme něčím trávili nějaký čas, i ty vlastně drobné všední rozměry života mají nějaký význam, ale zároveň v tom můžeme číst také to, že nemáme moře a že ho nemáme fyzicky, že ho nemáme v sobě. A to se potom projevuje jistou přízemností a úzkoprsostí. Chorvatský zmrzlinář má množství českých zákazníků, kteří jsou schopni stát několik desítek minut v řadě jen proto, aby si z nich utahoval, promlouvá k nim česky. Češi mají smysl pro humor, jeho slovní narážky v lámané češtině jsou atrakcí, na kterou se vyplatí si vystát řadu. Chorvati by k němu vícekrát nepřišli, kdyby se jim vysmíval, že jsou například tlustí, došlo by k bitce a přijela by nejspíše policie. „Chorvati jsou jako Romové, kteří si chodí pro dávky, otevírají dlaň směrem k nám, vědí, že jim přijedou turisté. Proč by osm měsíců pracovali? Nachytají si ryby, ty si ugrilují k jídlu a nemusí nic dělat.“ „Chorvati jsou hlučný, otevřený národ stejně jako Vietnamci, je to dáno tím mořem,“ míní vietnamská rodina.



## 5.2.4 Trabantem do posledního dechu

### Metody:

Nepřetržitě je i terén kolem zaznamenávají kamery umístěné v automobilu a na helmách motocyklistů a prostřednictvím kameramana, který se cesty účastní s nimi. V road movie převažuje participační modus, protože často mluví k někomu za kameru, a objevuje se zde performativní modus, kdy posádka výpravy dělá různé hlouposti, předvádějí se, podávají si ruce z auta do auta, jezdí na střeše atd. Výkladový modus představuje komentář režiséra Přibáně.

### Osobní rozměr:

Účastníci expedice se na cestě různým terénem dozvídají o sobě, jakou mají vůli, co umějí a dokážou překonávat.

Marek je nesmrtelný motocyklista a optimista se zvláštní schopností nespadnout z motorky, i kdyby se normální člověk už válel po zemi. Při lezení na posvátný monolit Uluru, což je pro původní obyvatele nedotknutelná hora, si Marek uvědomí, že už pět let cestuje a hledá pěknější místo než Banská Bystrica a nedaří se mu to.

Dan je náčelník výpravy, který si to všechno vymyslel. Bezpečnost není jeho silná stránka. Řekněte mu, že něco nejde, a on to zkusí.

Nikdy na žádné cestě neměli tolik poruch, je to šílené, berou to jako nový fenomén, mají závady po ujetí nula metrů, auto přijede, zastaví, ráno ho nastartují a je rozbité. Dan si tam uvědomil, že jsou tři fáze auta: když se to rozbije na začátku cesty, i když je to obrovská závada, je super výzva to opravovat. Potom těch oprav přibývá, pocit výzvy mizí a objevuje se pocit nasranosti, kdy člověk to auto nenávidí a prostě by ho roztráskal heverem na kusy. Pak už je to rozbité tak moc, že se to dostane do hysterické fáze, že už to není ani výzva, ani nasranost, je to hrozná zoufalá sranda.

Dominika měří sotva 150 centimetrů, a přesto dokázala sama dojet do Kyrgyzstánu a zpátky. Motorka dvakrát starší, než ona jí dává zabrat. Dan a Dominika cestují jako pár, což má výhody i nevýhody, rozhodně je velká výzva to spolu ustát. Danova přítelkyně spadla z motorky, po nějakém čase spadl do křoví i Dan a musel jí slíbit, že na motorce už nepojede a vrací se zpět do trabantu. Dominika brečí a baví se s Danem, pro ni je nemyslitelné na blátě jet na motorce. Ukazuje mu stopu od motorky v blátě. Říká mu, že se na tom nemá jezdit. „Nemá se dělat spoustu věcí, nemá se sem jezdit bez náhonu na všechny čtyři kola,“ dodává Dan. Pozorujeme zde jeho jistý cynismus k ní nebo nedostatek empatie. Oni cestují do nějaké možné jiné krajiny svého vztahu, proto tam jeli spolu, ale Dominika už toho má dost, večer se přesouvá do svého stanu. Dan sděluje divákům, že jeho partnerka si chce dát pauzu, výprava dojela tam, kam chtěla, ale partneri Dominika a Dan, myslím, ne.

Kika spadla na lyžích před dvěma lety, od té doby nechodí, procestovala stopem Střední Ameriku, a teď přišel čas naučit se znovu řídit auto na Great Central Road, nejdelší australské zkratce napříč kontinentem.

### **Etnologický rozměr:**

Lidé říkají, že Austrálie je monotónní, taková nudná, ale ona se nádherně mění, jiné stromy, jiná tráva, jiná hlína. Akorát je potřeba se na to dívat pomaleji. Když to člověk profrčí v offroadu, tak mu přijde stejná. Když se hrká trabantem a každých 100 kilometrů ho opravuje, tak zjistí, že je rozmanitá, a krásná.

Indonésie nemá hory, ale má prudké kopce. Mizí tu vzácné pralesy. Tisíce hektarů tropických pralesů na Sumatře hoří, aby je nahradily plantáže palmy olejně. Jejich olej se vyváží do celého světa, je v čokoládě, pečivu, zubní pastě, hlavně v biopalivech. Prostá smrtící logika: vypálíte prales, abyste měli zelenější naftu a neničili přírodu. Je to velký byznys, ale místní obyvatelstvo z toho příliš nemá, kromě smogu a špíny.

V Indonésii se účastní společné modlitby, aby se jejich stroje tolik nekazily, většina posádky se pochichtává, nevěří tomu. Tato situace ukazuje, jak vše magické, neviditelné síly a energie máme v paži. A do jaké míry to může být projevem nějaké odpoutanosti našeho světa, nějakých jeho sil.

### **5.2.5 Výlet na západ**

#### **Metody:**

Film *Výlet na západ* zachycuje přirozené interakce turistů v zahraničí. Performativní modus se projevuje v reflexích aktérek a aktérů, když svými výpověďmi mentálně předstupují před diváka.

#### **Osobní rozměr:**

Osobní rozměr zde působí neosobně, kdy jednotlivé výpovědi čínských turistů se nepřetržitě odkazují k Číně jako takové. Osobní rozměr se tu projevuje jako v Číně, kde je neoddelitelně spjatý s rozměrem státu. Jedná se o glorifikaci Číny – projev nějaké intimity, moci, individuální masy.

Průvodce se ptá malé holčičky, co se jí nejvíce líbí, a ona ukáže na nejdražší věci. On odvětí, že to jsou hodnoty mladé čínské generace. Nekupují nejlepší věci, ale ty nejdražší.

U večere dcery říkají matce, aby jedla všechno, že je to výživné. Není to vůbec dobré, ona preferuje čínské nudle. Zelenina je suchá, není to jako v Číně. Rýže je taky jiná. Tady se rýže nepěstuje, to je čínská rýže. Na pokoji malý Číňan jí čínskou polévku z krabičky, kterou přivezli zřejmě jeho rodiče.

Skupina se vydá lanovkou na horu Titlis ve švýcarských Alpách. Ačkoliv nemají na sněh vůbec vhodnou obuv, nosí tenisky, situace je komická a oni si to užívají. Nejvíce nadšení jsou, když se ocitnou na sněhu. Najednou vidíme i v poněkud odměřených čínských turistech projev dětské radosti, spontaneity, něčeho bytostně osobního.

#### **Etnologický rozměr:**

Průvodce vysvětluje účastníkům zájezdu, že po příjezdu do Evropy si mohou všimnout, že některé národy, jako například přátelští Francouzi, nemají rády Italy.

Považují je za příliš hlučné, protože Italové při mluvení často používají gesta jako krčení ramen nebo mávání rukama, což Francouzi hodnotí jako příliš bouřlivé. Naopak Italové vidí Francouze jako snoby. I když jsou evropské země rozlohou malé, mezi některými panují napjaté vztahy. Tuto situaci lze trochu přirovnat k Číně, která je rozlehlá, ale i tam lidé z různých oblastí ne vždy vycházejí nejlépe. Čínská populace má však jednu výhodu – dokáže se semknout v postoji proti cizincům, což je něco, co v Evropě není patrné, vlastenectví tu není vidět.

Dva Číňané diskutují v restauraci o Benátkách. Jsou městem nadšeni, ale uvědomují si, že nemají dost času si ho plně vychutnat. Připomíná jim to film *Prázdniny v Římě*, jež sledovali v autobuse, kde princezna fantazíruje o tom, jak poslouchá hudbu v kavárně. Všimají si, že místní lidé nevypadají uspěchaně, což přičítají dlouhému historickému vývoji města. Obyvatelé Itálie více dbají na svůj životní styl. Číňané jsou naopak více orientovaní na budoucnost a přítomnost je často znepokojuje. Cítí tlak zvenčí, aby neustále spěchali. Uvědomují si, že tento pocit spěchu je všude a nemají jinou možnost než se přizpůsobit.

Číňané diskutují o tom, jak Francouzi vedou úžasný život. Pracují pouze 150 dní v roce, zatímco zbytek roku mají volno díky státním svátkům a dovoleným. Na druhou stranu, Číňané mají pouze deset dnů volna, a i s víkendy a státními svátky se to dohromady vyšplhá na 235 dnů. Tento rozdíl vnímají jako negativní stránku kapitalismu.

V Lyonu si všimnou v parku pozůstatků starověku. Nikdo je nezničil ani nepřemístil, protože zde nikoho neobtěžují. V Číně jsou takové památky považovány za překážku. Zde je postupně obnovují a věnují jim čas. Aby mohli předstihnout Anglii a dohnat Ameriku, musí být Číňané rychlí – vydělat peníze, brzy mít dítě a brzy zemřít.

Čínský průvodce pronáší na mikrofon v autobuse: „Podle obyvatel Západu tři města představují celý svět, New York, Paříž a Hongkong. Mezi 50 místy, které musíte vidět, je Paříž. Je to škoda, Peking měl být na tom seznamu, ale naše město bylo zničeno.“ Potřeba celé výpravy glorifikovat čínskou státnost se projevuje i v řadě hůře pochopitelných formulací, jež pravděpodobně vyplývají z propagandistického záměru toho, co se říká.

Ve Švýcarsku si Číňané všimli množství Indů, kteří mají itinerář cesty, ale stráví v zahraničí více dnů než oni. Domnívají se, že to svědčí o ekonomické a politické stabilitě jejich země. Turismus odráží různé aspekty. Není to jen odvětví průmyslu. Vysoký počet zahraničních turistů ukazuje, jak je jejich země rozvinutá.

V Paříži vyjadřují názor, že Francouzi jsou líní. Například jeden muž u vchodu do muzea seděl se zkříženými nohama. Kdyby to bylo v Číně, pravděpodobně by ho už propustili. Číňané tradičně sledují cíle, plány, zatímco Američané a lidé ze Západu, zdá se, žádné nemají.

## 5.2.6 Archa světla a stínů

### Metody:

Ve filmu je využit výkladový modus – odborníci (svědectví expertů, životopisců, přírodovědců a správců odkazu Johnsonových), kteří podávají výklad o Johnsonových formou výpovědí. Je tam i reflexivní modus, jenž se objevuje skrze střídání filmového materiálu: filmová surovina a video před 100 lety, filmový materiál před 100 lety a dnes černobílý materiál versus barevný. Reflexivní modus se objevuje i skrze srovnávání podmínek, za nichž točili Johnsonovi a Svatoš. Kdy jsou ty podmínky nesrovnatelné z hlediska zabezpečení logistiky, bezpečí, osobního komfortu natáčení ve smyslu toho, že filmová surovina je mnohem citlivější na světlo, uskladnění, exponování než video. Objevuje se tady i performativní modus v souvislosti s tím, že autor Svatoš předstupuje před kameru také se svým postojem k životu a dílu Johnsonových skrze srovnávání svého natáčení a jejich. Je zde participační modus vyplývající z vedení rozhovorů režiséra Svatoše s protagonisty svého filmu.

### Osobní rozměr:

Osobní rozměr do filmu vnáší režisér Svatoš tak manželé Osa a Martin Johnsonovi. Martin Johnson byl znám svou odvahou a nadšením pro poznávání vzdálených krajů. Byl feministka, svoji ženu považoval za rovnocenného partnera a choval se antipatriarchálně. Jeho houževnatost a odhodlání byly klíčové pro jejich úspěšné expedice. Osa Johnson svou emancipací a odvahou překonávala společenské normy. Osu ovlivnila její teta Minnie, která byla výstřední a hodně cestovala díky svému angažmá v cirkuse. Je pravděpodobné, že její životní styl a zážitky probudily v Ose touhu cestovat.

Partnerský nebo rovnocenný vztah Johnsonových k místnímu domorodému obyvatelstvu můžeme spatřovat třeba ve scéně, kdy Johnson postaví černochoy ke kameře. Myslím si, že je to zvlášť na tu dobu hodně neobvyklý moment, protože kamera je projevem moci. To, že jim poskytl kameru, je velmi výrazné gesto, velmi nevšední, kdy on jim předává moc, on jim dává ten aparát, který oni mohou zničit, ať už chtějí či nechtějí, ale rozhodně vlastně on dává najevo, zajímá mě i ten váš pohled. Etnografický film, ale vůbec etnografie euroamerická byla strašně dlouho mocenského charakteru, přestože to ti lidé mysleli většinou dobře, tak byli v zajetí toho, že my máme metody na to, že přijedeme někam. A teď zjistíme, jak ti lidé žijí a jací jsou. A teprve po druhé světové válce a v šedesátých letech a dál nastoupili etnografové, kteří přišli s tím, že my musíme neustále mít na paměti, že přicházíme odjinud a že se musíme přiznávat k tomu, že pocházíme z jiného duchovního kontextu.

Svatoš se díky návštěvě Afriky dozvěděl, že tento kontinent člověka nutí nespěchat, rozhodně to ovlivnilo charakter vnímání jeho filmu.

Ranger z národního parku díky Johnsonovým využívá při své práci fotopasti, aby ochránil nosorožce před pytláky.

### **Etnologický rozměr:**

Svatoš upozorňuje na to, že je velmi sporné, když se společenští vědci něčím zabývají od stolu. Filmový historik se zaobírá kontextem, v němž nebyl osobně přítomný. „Filmový historik, který sedí u počítače, píše dějiny kinematografie třeba se zaměřením na cestopisné filmy na základě nějakých předsudků té doby, protože samozřejmě mluvím do minulosti, tak můžeme vytýkat těm filmařům různé věci, které dnes už máme jinak. Filmoví historici, kteří psali ty knihy, vlastně nikdy necestovali. To znamená, že člověk, který v životě nebyl v Africe, nikdy tam nenatáčel, tak nemůže úplně dobře hodnotit ani to, jestli tam někdo byl schopný natočit pokus o dokumentární film v době, kdy se ta definice ještě moc nepoužívala. Takže vlastně i toto byl pro mě najednou zvrát, že něco objevíte, pak se na to podíváte, děláte si rešerše, zjistíte, že to je úplně přehlížené, zapomenuté, jako by tam vznikla clona. A možná to byl důvod, proč se na ně zapomnělo, že i ta revize toho jejich obrazu byla věcí, pro kterou stálo za to se tím osobním dokumentem v jejich Evropě zabývat“ (rozhovor autorky s režisérem Janem Eliášem Svatošem, 12. 1. 2023, online MS Teams).

Svatoš byl při své první návštěvě Afriky v roce 2007 svědkem situace, kdy 30 turistických automobilů obklíčilo levharta. Tato situace narušila přirozené prostředí a chování zvířete, což je jev, který Svatoš neviděl v žádném cestopisném filmu. Lidé z různých kontinentů zasahují do autentického prostředí zvířat, často jen proto, aby si pořídili fotografii a mohli se pochlubit blízkostí k nebezpečnému, divokému zvířeti.

Martin Johnson usiloval o zachycení způsobu života, způsobu afrického života, na začátku 20. století, bez jejich záznamů bychom mohli mylně předpokládat, že McDonald's byl u pyramid odjakživa.

Na počátku 20. století byli obyvatelé Šalomounových ostrovů považováni za hrůzné lovce lebek. Když tam Martin a Osa Johnsonovi dorazili, byli místními obyvateli přijati s velkým zájmem. Osa byla první běloška, kterou viděli, a neustále se jí dotýkali a zkoumali její kůži. Domorodci si mysleli, že její bílá kůže je výsledkem popálení, protože bílá jizva byla pro ně známkou zranění. Situace začala být nebezpečná, což vedlo Johnsonovy k obavám, že zašli příliš daleko. Jejich záchrana přišla v podobě projíždějícího britského křižníku. Po této zkušenosti se Osa začala učit cizí jazyky, což významně zlepšilo jejich schopnost komunikace a interakce s různými kulturami. Tento krok jim umožnil provádět další expedice bez větších problémů či kulturních střetů.

Předpokládalo se, že Afrika je rizikové a nepřátelské prostředí, což odrazovalo mnohé filmaře. Na počátku 20. století se většina afrických filmů natáčela ve studiích v Evropě a pouze předstírala autenticitu. Skutečné filmování v Africe znamenalo vysoké riziko neúspěchu, nebo dokonce ztráty života.

Před uvedením prvního zvukového filmu vytvořil Hollywood plakát zobrazující gorilu jako monstrum s vyceněnými zuby, které se snaží unést ženu do džungle. Účelově vyobrazili gorilu jako monstrum, to vypovídá o člověku,

nikoliv o gorile. Jistý rozdíl mezi přirozeností zvířete a člověkem jako kulturním monstrem.

Kolonialismus, imperialismus se projevuje jako tmavý kontinent.

Johnson chtěl dělat filmy, které by byly zaměřené ještě víc na lidi. Johnsonovi vytýkali, že spolupracoval s rasistickým Hollywoodem a že neměl rád lidi, tohle to ale naprosto vyvracelo, protože on na fotkách třeba měl napsaná jména domorodců. V té době můžeme reflektovat kolonialismus, eurocentrismus a rasismus.

V Knihovně Kongresu se Jan Svatoš snažil nahlédnout do filmařské duše Martina Johnsona. V archivu se nachází hrubý materiál, který nebyl ovlivněn hollywoodským střihem. Natáčeli také upřímné výpovědi o Africe, je to patrné z jejich nesestříhaných záběrů.

Jak vyplývá ze Svatošova filmu, přírodovědci tehdy upozorňovali na nutnost soustředit se na Afriku kvůli rychle mizející divočině, a to zejména kvůli loveckým výpravám. Bylo důležité zachovat filmový záznam původní divočiny, protože informace o Africe byly v té době velmi omezené a veřejnost měla minimální povědomí o tamních podmínkách. Předpokládalo se, že Afrika je rizikové a nepřátelské prostředí, což odrazovalo mnohé filmaře. Na počátku 20. století se většina afrických filmů natáčela ve studiích v Evropě a pouze předstírala autenticitu, uvědoměním si předsudků a koloniálního euroamerického postoje a rasismu.

### 5.2.7 #SandravUgandě

#### **Metody:**

Ve filmu je převážně uplatňován observační modus. Autor Filip Remunda se neobjevuje před kamerou, neprojevuje se v podobě kladení otázek ani zpoza ní. Pozoruje tak interaktivní situace hlavní postavy Sandry s dobrovolnicí Roos, představiteli místních projektů podpořených Evropskou unií a také s místními obyvateli. Aktérky a aktéři filmu se ke kameře nijak přímo nevztahují, čímž divákovi umožňují být v roli pozorovatele podobně jako samotný štáb. V podstatné roli se zde přitom objevuje také reflexivní modus, který podle Nicholse upozorňuje na konvence dokumentární tvorby a metodologická východiska. V tomto případě se jedná o roli mobilního telefonu, prostřednictvím něhož Sandra průběžně zavěšuje příspěvky, které máme možnost následně vidět, na jejím Instagramu. Dochází tak ke vzájemné reflexi dvou mediálních perspektiv, a sice filmové neboli štábu a instagramové neboli Sandry. Máme tak příležitost si uvědomit tu samou situaci ve dvojí podobě, a díky tomu můžeme zakusit nezrušitelný princip podmíněnosti, s nímž je vnímání něčeho neoddělitelně spjato. Takto se tady setkáváme s explicitním projevem ústředního tématu této práce: film i díky zmíněné interakci dvou rozdílných médií neustále osciluje mezi zobecňujícím a osobním, až intimním projevem kolektivní (česká, evropská, africká, ugandská), respektive personální (mladá žena Sandra) identity.

### **Osobní rozměr:**

V úvodu filmu je představena postava emancipované blogerky jménem Sandra, která žije zdánlivě bezstarostně v Praze a aktivně sdílí svůj život na sociálních médiích – na Instagramu, kde ovlivňuje postoje a chování svých sledujících. Sandra je ve snímku charakterizována jako atraktivní, odhodlaná a přátelská osobnost, jež se snadno spojuje s ostatními lidmi. Přes den působí sebejistě, ale večer projevuje obavy z komárů, avšak zdůrazňuje, že bere antimalarika, to ji vystavuje jako zranitelnou bytost. Vnímáme danou situaci, tělesně známe bodnutí komárů, máme také strach z komárů, díky takhle intimní situaci v podobě moskytiéry můžeme zažít osobní zranitelnost.

Dále se ve filmu vyskytuje situace, kdy je Sandra konfrontována s rasistickými projevy českých dětí a učitelů, a to v ní vyvolává pocit studu a zároveň podněcuje reflexi nad xenofobií a nepřátelstvím v české společnosti, jak o tom Sandra vypráví své nizozemské přítelkyni při večerním rozhovoru. A Sandra si to uvědomí ve chvíli, kdy se cítí jako cizinka v Ugandě a vybaví si, že se vlastně cítila jako cizinka i v Česku. V telefonickém rozhovoru se svým otcem je patrný blízký vztah, který je umocněn dálkou. Tento telefonický rozhovor s otcem je příhodným příkladem intimní roviny filmu, protože Sandra zde hovoří mnohem osobnějším, uvolněnějším, vřelejším způsobem, než když promlouvá ke svému instagramovému publiku.

Sandra odjíždí z Ugandy s jistou vážností, s jistou zkušeností, která jí je impulzem k tomu, aby se ve veřejném prostoru věnovala i společenským tématům, nejen večírkům a módě.

Skrze střídání mobilního telefonu Sandry s filmovou kamerou se tady setkáváme až s emblematickým explicitním projevem ústředního tématu dizertační práce. Film i díky zmíněné interakci dvou rozdílných médií neustále osciluje mezi zobecňujícím a osobním, až intimním projevem.

Sandřino natáčení sebe samé prostřednictvím telefonu je projevem performativního módu skrze její sebestylizaci neboli proměnu toho, jak se chová bez svého natáčení a při něm (změní postoj, hlas, výraz).

### **Etnologický rozměr:**

Komunitní aktivity v Africe zahrnují společnou modlitbu, která přináší duchovní podporu a umožňuje zároveň společné řešení nejrůznějších problémů členů komunity. Je zde evidentní určitý kolektivní nebo společenský projev identity. Zážitek s katastrofou v africké vesnici, způsobenou záplavami a sesuvy půdy, při níž přišli o život místní lidé, podtrhuje význam náboženství a potřebu ekologických opatření. Diskuse o klimatických změnách a globálním oteplování přináší odlišné názory, ale zároveň zdůrazňuje naléhavost situace a potřebu spolupráce mezi zeměmi. Je zde zřejmý geopolitický projev, kdy oni si stýskají na přístup euroamerické civilizace, vy si žijete pomocí plundrování planety v klidu a my na to máme doplácet stejně jako vy.

Místní afričtí experti mohou většinového českého, respektive evropského diváka překvapit svojí fundovaností či erudicí. Co se problémů vody a kanalizace týče, poněvadž u nás nebo z evropské perspektivy se často setkáváme s povzneseným pohledem nebo s vnímáním Afričanů jako představitelů tzv. primitivní kultury.

Dotaz na postoj Čechů k neziskovým organizacím pomáhajícím v Africe odhaluje různé přístupy, včetně nedostatku porozumění a finančních možností. Vůči neziskovkám se zde projevuje izolacionismus. Nedostatečná otevřenost neziskových organizací, co se vlastního hospodaření či využívání finančních prostředků týče.

Projekt vodního zavlažování klade důraz na místní vzdělávání a udržitelnost. My můžeme skrze srovnání různých kultur nahlédnout i negativní projev místní kultury, kdy pro vodu mnohdy na značné vzdálenosti s velmi těžkými nádobami chodí ženy a děti, protože, jak ve filmu zazní, pro muže se jedná o nepatřičnou práci.

Nakonec se ukazuje, že rozvojová spolupráce je často vnímána jednostranně a že existují i neznámé aspekty toku zdrojů mezi Afrikou a Evropou, například zavlažovací systém v této ugandské vesnici. Sandra se svým otcem sdílí emocionální zážitek z katastrofy v africké vesnici, ve smyslu kulturních okruhů zmíněnou výraznou roli náboženství, takže reakce na povodňovou katastrofu, kdy se lidé semkli i prostřednictvím víry a Boha, je konkrétní projev toho, co by se u nás v této míře nestalo.

## **5.2.8 Cesta za temným světlem**

### **Metody:**

Tin Dirdamal se se svojí dcerou vydává na cestu vietnamským vlakem jako se sebou samotným. Jeho dcera zde představuje světlo, jak o tom svědčí například závěr filmu. Ve snímku můžeme identifikovat performativní modus, před diváctvo předstupuje režisér a jeho dcera se svým vnímáním, se svým příběhem, který na první pohled s místem filmu nesouvisí, je to výrazně performativní moment. Dále je tu reflexivní modus, neboť hlavními postavami jsou režisér a jeho dcera, kteří spolu vedou dialog. Observační modus sleduje situace spolucestujících ve vlaku a obrazy, které se odehrávají z okna vlaku a při výstupech na třech stanicích. Dochází zde i k reflexi samotného filmování, kdy třeba dcera říká: „Otec se zadíval na muže u okna“, před koncem filmu a my vidíme zrovna pohyb kamery na toho muže.

### **Osobní rozměr:**

Důvodem, proč před dcerou některé věci skrývá nebo tají, je, že k ní chce být upřímný a chovat se k ní jako k člověku, který je schopen tyto informace strávit a přemýšlet o nich. Na druhou stranu si nebyl v některých věcech úplně jistý, jestli je v osmi letech připravená poslouchat.



Otec vyprávěl své dceři, že bez svolení rodičů jednou podnikli výlet se svým přítelem z dětství, o němž se později dozvěděl, že zavraždil matku své expřítelkyně. Jakmile nasedli do autobusu, on nepromluvil. Nedíval se z okna, s úžasem pozoroval ostatní. Když dorazili do cíle, jeho přítel mu vysvětlil: „Když pozoruješ lidi v tranzitu, nejsou tady ani tam, jsou rozptýleni a jejich intimita je odhalena.“ Přítel autora cítil lidskost, kterou nikde jinde nenašel.

Dva roky před násilným činem napsal e-mail jejímu otci, byla to první komunikace po 12 letech. E-mail obsahoval 227 slov: „Nejstarší minulost se stane nejbližší budoucností. Stvoření zůstalo nedokončeno a jeho pokračování je v našich rukou. Šachy v šachu. Noha se neptá, jak velký nebo těžký náklad je. Ostatní berou nás. Poslední slova e-mailu byla od Lin Chi ze zen-buddhismu, kteří zažili více důvěry před tisíci lety. Pokud se setkáš s Buddhou na silnici, zabij ho.“

Otec se rozhodl navštívit svého přítele v nemocnici, když zjistil, co udělal, aby mu řekl, že je stále jeho přítel. Že tato láska, kterou k němu choval, stále existuje.

Otec si uvědomil, že se propadá hluboko do své temnoty. Rozhodl se sestoupit, a to ho vyděsilo. Ale pokračoval, byl ohromen tíhou vlastní špíny. Jeho otcovské schopnosti, averze k muži, který hledá uznání, slabost nedisciplinované mysli. Železný vlak jedoucí tmou může představovat duši režiséra chladnou, odosobněnou, řítící se do tmy. S tím mohou souviset i opakující se repliky o železu padajícím z nebe.

Když jsme byli malí, když mluvil s učiteli, uklízeči ve škole, zacházel s lidmi a věřil, že všichni tito lidé jsou jeho přátelé. „Když jsem s ním mluvil, cítil jsem, že tam patřím. A tak se cítili i ostatní. Měl kolem sebe tam intenzivní a hluboký pohled, a tak naplněný láskou. Tak si ho všichni pamatujeme,“ dodává Dirdamal. Jestli nám to autor neříká proto, že jeho přítel rozdal tolik lásky, že on ji chce nyní vrátit.

Otec pozoroval cizího člověka. Nemohl se na něj přestat dívat. „Muž se podíval na mého otce. Mysleli si, že se znají, ale nebylo tomu tak. Můj otec viděl v cizinci tvář svého přítele. Ve svém příteli se viděl. Sám sebe viděl jako vraha a požádal o odpuštění. Vlak pokračoval v cestě na jih. A poprvé na výletě mě viděl můj otec.“ Z uvedeného vyplývá, že dcera se stala světlem jeho života.

### **Etnologický rozměr:**

První zastávka byla Hanoj, hlavní příčinou úmrtí v tomto městě mladých lidí jsou dopravní nehody. Ukazuje plný most lidí na motorkách, plné křižovatky, železniční přejezd – železnice prochází obchodní pasáží. Jak se místa změni poté, co lidé zemřou? Ukazují na různá místa a ptají se, kolik lidí zemřelo na těchto místech od počátku věků. Co se změni po naší smrti?

Vlak zastavil podruhé v polovině jejich cesty v Quang Tri, na 17. rovnoběžce, která rozdělila severní a jižní armádu během války ve Vietnamu. Místo na Zemi, kde spadlo nejvíce bomb v celé historii. Většina bitev se odehrála na této úzké geografické hranici. Z nebe spadlo osm milionů tun bomb, více než výbušnin používaných v celé Evropě během druhé světové války. Geografie se navždy

změnila, z hor se stala údolí a z údolí se staly hory, krátery po bombách se naplnily dešťovou vodou a nyní se používají jako rybníky. Tady spatřujeme sílu přírody v její schopnosti proměny, což posléze vyjadřuje i autor slovními hříčkami destrukce–kreace.

Překvapivě Vietnamci, kteří bojovali proti Vietnamcům, nechovají nenávist ke svým bývalým nepřátelům. Cítí se být spojeni s Američany kvůli jejich společné minulosti. Cítí k nim blízkost bez ohledu na okolnosti. Zde je příklad prolínání osobního rozměru s etnologickým, protože se domnívám, že bývalý válečný konfrontační vztah Ameriky a Vietnamu můžeme vnímat analogicky ke vztahu autora filmu a jeho přítele, který se stal vrahem.

Vlak naposledy zastavil v malém městě vzdáleném 20 kilometrů od kmene Ruc, který se snažil zůstat skrytý před společností. Poprvé tyto lidi viděla v roce 1959 skupina pohraničnicků. Žili ve vodních jeskyních, kde vnitřkem protékají řeky. Neuložili se ke spánku, spali vsedě. Strážci je popisovali jako zvířata lozící po stromech a strmých skalách. Vláda je integrovala do společnosti, dala jim domy a pozemky k výsadbě. Ale část z nich se rozhodla zůstat v jeskyních, aby je nikdo nenašel. Lidé z kmene Ruc stále přiživují oheň, věří, že hoří od počátku lidstva. Také věří, že kde není oheň, zahynou, lidstvo by přestalo existovat.

Zabít Buddhu, zabít oheň je vnímáno tak, že aby autor objevil světlo v sobě, nesmí zůstat u toho, že je pouze někde mimo něj. Tedy zabít Buddhu před sebou, aby se zrodil v něm.

### **5.2.9 Země v dohledu**

#### **Metody:**

Ve filmu převažuje observační modus a dílčím způsobem se objevuje performativní modus ve výpovědích, kdy ze sebe vystupují sezonní zemědělství pracovníci/pracovnice před diváka, a divadelní závěr.

#### **Osobní rozměr:**

Amelle po dobu pěti let sledoval jenom obrazovku počítače. Jeho matka mu říkala, co se děje, aby byl v obraze. Jeho otec se snažil být vždy veselý. Vždycky jim všechno říkal, ale v určitém okamžiku tím začal trpět, že je do toho zapojil, ponořoval se hlouběji. Odešel proto, aby se poučil, jak na ně nepřenést svou slabost. „Tolikrát jsem se ocítl v nesnázích, ztratil jsem se. Cítil jsem se špatně, trapně, nemístně. Bojoval jsem, cítil jsem se bezvýznamný. A ty zážitky byly neuvěřitelné, považuji je za zadostiučinění.“ Přináší to úvahu, že oni žijí asketickým způsobem života a vnímají to jako osvobození se od závislosti na materiálním světě a zároveň že tou bezprostředností kontaktu se světem, s přírodou se o sobě tím spíš něco dozvídají.

Amelle telefonuje s matkou, chce babiččin recept na lasagne, ne recept z internetu. Sděluje matce, že trpí bolestí rukou. Ptá se jí, jak se má otec.

Sisco cítí uvnitř prázdnotu. „Jsem upřímný zraněný pták vysvobozený z bažiny, v neviditelné jeskyni s drápy připravenými k útoku. Kdo se snaží vstoupit, bojím se divoké zvěře.“

Cecilia je trochu vyděšená z toho, kam odtud jde. Nedělá si starosti, co bude za deset let, myslí na to, co je teď, brzy. Tuhle práci dělá jen pro peníze. Chce dělat něco jiného. Je to slabost chtít žít venku? Žít bez střechy, vždy vidět hvězdy. To je síla, ne slabost, dodává Amelle.

Gibbo vzpomíná, co bylo v první třídě základní školy, ve věku šesti let. Cítil velkou bolest, nostalgii po něčem ztraceném. A cítil, že ten les na fotce by měl být jeho domov. Kontrast mezi světem, ve kterém žil, a světem navrženým na fotce byl příliš velký. Odchod byl pro něj probuzením. Přirozeně nešlo vše hladce, přesto to bylo skutečné probuzení.

Sisco se dostala k tomuto způsobu života, když už nemohla hájit své volby. Dokazovat, že je v pořádku, že je silná. Začala přijímat myšlenku, že by mohla ukázat své momenty slabosti, pochybnosti a nejistoty. Chtěla ukázat svoji zranitelnou stránku. Tímto životem si posílila touhu, kterou v sobě vždy měla, hledat způsob, jak cítit pocity a dostat se ze zajetých kolejí, ze kterých měla obavy.

Myslím si, že největším tématem tohoto filmu je úvaha nad situací, kdy nám tato čtveřice demonstruje nebezpečí naší uzavřenosti se v civilizačním pokroku. Tento film je otázkou, co nám dává a co nám bere civilizační progres a vymoženost.

### **Etnologický rozměr:**

Uvědomit si, že jsme i přírodní bytosti, uvědomit si, jestli neztrácíme to přírodní v sobě, uvědomit si možnost, jak třeba se k tomu přírodnímu vrátit.

Co připadá Sisco krásné na životě bez střechy. V domě je všechno příliš pohodlné. Když je všechno pohodlné, ztrácíte pojem o čase. Stává se z toho kontinuum, které vám proklouzne mezi prsty. Pokud nemáte střechu nad hlavou, cítíte čas, jste si více vědomi přítomnosti.

Jsou poutníci, jsou především svobodní jako Romové, ne tak stabilní jako ptáci ve větvích, myši pod nábytkem. Jsou nomádi se svými omezeními, zdrcení dluhem. Jiní než naši vrstevníci, mistři nesplněných snů. Jsou poutníci, jako psi mluví s měsícem.

Cecilia ví, že není mnoho žen, jež pracují na poli. A které ano, je to hardcore. „Rozvíjíme také velmi mužskou stránku. Ano, normy jsou stejné, takže musíte těžce pracovat. Potřebuješ výdrž, no tak! Jsi muž, po chvíli vás to unaví.“

Amelle pere prádlo v prádelně. Zajímá ho pojetí prekarity. Vůbec se tak necítí, že by jeho život visel na vlásku. Lidé říkají, že je to nestabilní. Necítí se nestabilní, necítí se nejistý. Protože se nikoho na nic neptá. Stará se o sebe a svoji energii a to, co dokáže vnímat a s čím se může ztotožnit. Tuto sílu máme jako fyzická těla. Měli bychom být více sebeorganizovaní, aby byly dodrženy určité podmínky, ne vždy si tuto sílu uvědomujeme.

Ve filmu vidíme etnologický rozměr i v tom, že je možné mít radost z odpadu a z odpadků, z nichž si oni vybírají třeba oblečení a dělají si módní přehlídku. Ve snímku vidíme také setkání s jinými lidmi, se kterými oni okamžitě navazují otevřený vztah a důvěrný. Žijí na cestě. Toto je unikátní bod ze všech vybraných filmů, oni nikam nejedou, jejich domovem je cesta.

### **5.3 Shrnující závěry komparativní analýzy**

Z analýzy uvedených titulů v rámci jejich srovnání vyplývají tyto výsledky. U většiny osobních cestopisných dokumentárních filmů můžeme hovořit o eseji, protože u vybraných filmů se vyskytuje osobní perspektiva zobecňující, jsou zde vlastní i převzaté materiály. Dochází k výrazné hybridizaci modů – osobní cestopisy manifestují to, co uvádí samotný Nichols, že ve filmu neexistují tyhle mody v jednoznačně vymezené podobě. Mody se v případě těchto snímků prolínají. Dominuje participativní, reflexivní a performativní modus, minimálně se vyskytuje modus výkladový. U každého z analyzovaných filmů se vyskytoval kontext osobního i etnologického rozměru. Nedá se mluvit o nějakém sjednocujícím důsledku ve smyslu osobního a etnologického rozměru, je tu naopak důležitý moment různorodosti.

Autoři i postavy daných dokumentů byli vystavováni výzvám a překážkám jazykového, kulturního, politického a přírodního charakteru. Dá se hovořit o tom, že hlavní postavy nahlédly sebe v jiné podobě většinově, ale neplatí to u všech.

U tří analyzovaných českých cestopisných dokumentů se podařilo dosáhnout pozitivního katarzního vyznění, zbylé tři mají ambivalentní vyústění, u zahraničních dokumentů nacházíme pozitivní vyznění, ambivalenci a dokument *Cesta za temným světlem* je zápasem cesty ze tmy do světla.

### **5.4 Kvalitativní výzkum – proces tvorby scénáře cestopisného dokumentu**

Na základě cíle dílčího výzkumného úkolu – zmapování procesu tvorby cestopisného scénáře – byla zvolena kvalitativní výzkumná metoda. Vzhledem k tomu, že cílem bylo provádět důkladný průzkum zkoumaného fenoménu a získávat podrobné informace, jež nelze snadno nabýt kvantitativními metodami (Hendl, 2016).

Došlo ke zmapování tvorby scénáře na reprezentativním výběru respondentů, kterými bylo sedm současných českých tvůrců cestovatelských dokumentárních filmů.

Pokud by ovšem byla vybrána metoda strukturovaného rozhovoru, bylo by třeba připravit pečlivě formulovaný soubor otázek, na něž by respondenti reagovali. Jak uvádí Hendl, strukturovaný rozhovor je využíván v situacích, kdy je nutné omezit rozmanitost otázek položených respondentům. Tím se snižuje

riziko, že data získaná v jednotlivých rozhovorech budou mít výrazné strukturní rozdíly.

## 5.5 Vyhodnocení kvalitativního šetření – polostrukturovaný rozhovor

Rozhovory s českými tvůrci byly prováděny v období od listopadu 2022 do ledna 2023 osobním setkáním nebo online formou. Odpovědi byly se souhlasem dotazovaných zaznamenány na diktafon nebo nahrávány v platformě MS Teams. Celé znění otázek kvalitativního šetření je obsahem „Přílohy 1: Polostrukturovaný rozhovor s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů“. Respondenty byli profesionálové v oblasti české cestopisné dokumentární tvorby: Petr Horký, Dan Přibáň, Viliam Poltikovič, Filip Remunda, Jan Eliáš Svatoš, Steve Lichtag, Miroslav Náplava. Přepis rozhovorů s režiséry je součástí „Přílohy 2: Přepis rozhovorů s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů“. Otázky polostrukturovaného rozhovoru, který byl řádně rozvíjen, se zaměřovaly na detailní interpretaci metod při formování cestopisného scénáře, se zohledněním osobního aspektu cestopisu.

Pro identifikaci procesu tvorby cestopisného scénáře byly u respondentů sledovány zejména odpovědi na otázky 1–12.

Při vyhodnocování kvalitativního šetření byl použit přístup, který spočíval v identifikaci prvků, jež vyplývají z cíle práce, zdůrazňují specifika procesu tvorby, popřípadě zajímavé citace dokumentaristů. Odpovědi participantů nemají jednoznačné vyznění, proto je důležité věnovat se jednotlivým aspektům jejich reflexe.

### 1) Jak postupujete v průběhu vzniku scénáře dokumentu cestopisného charakteru?

**Petr Horký:** Prvním krokem je nalezení tématu. Následuje sbírání materiálu, může to trvat i rok. Tato fáze zahrnuje nejen rešeršní práce, ale také proměnu vnímání světa skrze dané téma. Nejedná se o filmový dialog, ale o osobní interakci s tématem a změnu myšlení během tohoto procesu. Když téma pochopím a zpracovávám, začnu členit obrazy, psát scénář, hledat název a pointu. Natáčím s bodovým scénářem, kde mám v hlavě vizualitu tématu a snažím se zachytit mocné obrazy. Metoda natáčení je zaměřená na zachycení reality (rozhovor autorky s režisérem Petrem Horkým, 15. 1. 2023, Zlín).

**Jan Eliáš Svatoš:** U cestopisného dokumentu platí úsloví, že vzniká třikrát. První fáze je na papíře, kde se objevuje jako myšlenka, která nemusí být nutně scénářem. Druhá fáze je v terénu, kde se dokument natáčí. Třetí fáze je při střihu, kdy se výsledný materiál mění a dotváří. V mé tvorbě se opakovaně pracuje s archivními materiály. V dokumentární tvorbě, včetně té s cestovatelskou

tematikou, se opírám o kvalitní rešerše (rozhovor autorky s režisérem Janem Eliášem Svatošem, 12. 1. 2023, online MS Teams).

**Viliam Poltikovič:** Nikdy nepíšu scénář předem a obvykle nemám možnost provést průzkum lokací. Pro mě je klíčový záměr toho, co chci natočit (rozhovor autorky s režisérem Viliamem Poltikovičem, 20. 12. 2022, online MS Teams).

**Miroslav Náplava:** Jednou z klíčových aspektů je dorazit do dané lokality s lehkou přípravou a otevřeností pro překvapení. Kouzlo překvapení se v současné době často vytrácí, což je na výsledných filmech patrné (rozhovor autorky s režisérem Miroslavem Náplavou, 27. 1. 2023, online MS Teams).

**Dan Příbáň:** V našem případě neexistuje klasický scénář, protože děj je založen na situacích, které se tam stanou. Scénář je spíše plánem cesty s důležitými body, jež chceme vidět nebo kde očekáváme zajímavé události. Po návratu vytvořím bodový scénář s předpokládanými funkčními prvky, ale až při zpracování materiálu se ukáže, zda skutečně fungují (rozhovor autorky s režisérem Danem Příbáněm, 20. 12. 2022, online MS Teams).

**Steve Lichtag:** Nejprve vzniká základní idea, kterou následuje obhlídka lokace, pokud je to možné. Poté začínám sestavovat bodový scénář (rozhovor autorky s režisérem Stevem Lichtagem, 14. 12. 2022, online MS Teams).

**Filip Remunda:** Nemám žádný standardizovaný postup pro tvorbu cestopisů, jelikož jsem dosud nevytvořil typický cestopisný film. Mým jediným pokusem o cestopisný byl film *Epochální výlet pana Třísky do Ruska*, kde jsem sledoval stopy legionáře. Tento film by mohl být považován za cestopisný, ačkoliv měl spíše sociálně-antropologický charakter (rozhovor autorky s režisérem Filipem Remundou, 13. 4. 2023, online MS Teams).

## 2) Ovlivnila vámi zvolenou formu daná konkrétní destinace?

**Filip Remunda:** Ve svých dokumentech často reaguji na prostředí, ve kterém se nacházím, a na své postavy. Můj scénář je tedy pouze orientační a vyvíjí se na základě interakce s tím, co zažíváme během natáčení. Proto natáčím po dobu několika let, nikoliv jednorázově. Reaguji na to, co se naučím ve střížně o daném tématu prostřednictvím svého materiálu, takže scénář je v neustálé interakci s prostředím, kulturou a postavami, jež natáčím, a neustále se vzájemně ovlivňují.

**Petr Horký:** Ve svých filmech se vyhýbám tradičnímu cestopisnému přístupu typu „cesto-popis“, kde se dokumentuje cesta z bodu A do bodu B s popisem zážitků a viděného. Pro mě cesta slouží jako mizanscéna, na které se odehrává příběh, to vytváří hlubší narativní kontext.

**Steve Lichtag:** Destinace vždy ovlivňuje výrobu dokumentárního filmu, i když máme přístup k informacím z internetu. Je nutné předem se seznámit s kulturou, náboženstvím a specifiky oblasti, protože mohou vznikat nečekané problémy, které si nelze představit z domova. Lokace zásadně ovlivňuje celý výrobní proces filmu.

**Jan Eliáš Svatoš:** Natočili jsme několik dokumentárních filmů, a protože se věnujeme nezávislé tvorbě, jejich realizace trvá obvykle déle než u běžných filmů. Například specifické prostředí Afriky přirozeně vyžaduje nespěchat. Afrika odolává hektickému tempu, jímž jsme v Evropě přesyceni. Tento faktor bezpochyby ovlivnil vnímání a charakter našich filmů. Je to filozofie, která je hluboce zakotvena v každodenním životě tamějších obyvatel.

**Miroslav Náplava:** Všechny cestopisné dokumenty, na nichž jsem pracoval, nejsou pouze o těchto zemích, ale především o lidech, které tam potkám. Pro mě jsou místní obyvatelé nesmírně důležití a představují klíčový zdroj kontaktů.

**Dan Příbáň:** Můj současný přístup vychází z potřeby doplnit celkový koncept předchozích filmů novými prvky, které přináší odlišný obsah. Částečně jde také o naplnění očekávání publika, jelikož se jedná o klasický dobrodružný žánr. Ten vyžaduje přítomnost exotických míst, neobvyklých postav a překážek, jež protagonisté musí překonávat.

**Viliam Poltikovič:** Volím země, které mě zaujmou, kam jsem dosud necestoval nebo kde předpokládám, že se nachází inspirativní podněty pro moji tvorbu. Příležitostně také přijímám nabídky na konkrétní lokace.

### 3) Na základě čeho si vybíráte určitou zemi k natáčení?

**Petr Horký:** Vždy vybírám téma, které mě zavede na konkrétní místa. Téma tedy určuje zemi, kam se vydávám.

**Jan Eliáš Svatoš:** Natočili jsme několik dokumentárních filmů a vzhledem k tomu, že pracujeme na nezávislých projektech, celý proces trvá déle, než je obvyklé. Africké prostředí samo o sobě člověka nutí zpomalit. Afrika se brání uspěchanému způsobu života, který je v Evropě tak běžný. Tento aspekt výrazně ovlivnil charakter našich filmů. Je to jakási filozofie, která je hluboce zakořeněná v každodenním životě místních lidí.

**Miroslav Náplava:** Všechny cestopisné dokumenty, na nichž jsem pracoval, nejsou pouze o zemích samotných, ale především o lidech, které tam potkávám. Místní obyvatelé jsou neocenitelným zdrojem kontaktů.

**Dan Příbáň:** Často se nás ptají, kdy pojedeme do Severní Ameriky, a odpovídám, že nikdy, protože tam nejsme schopni vytvořit náš typický materiál. To je patrné i na materiálu z Austrálie, kde vůbec nejsou zobrazována města, zatímco v materiálech z Indie a Jižní Ameriky se obydlené oblasti nějakým způsobem objevují. V Austrálii by nemělo smysl ukazovat například rozdíly mezi australským a naším McDonald's. Destinace jsou tedy vybírány s ohledem na to, aby podpořily vytváření příběhu.

**Viliam Poltikovič:** Volím si destinace, jež mě osobně zajímají, kde jsem dosud nebyl nebo které považuji za inspirativní.

**Filip Remunda:** Například Chorvatsko jsem si vybral na základě své dlouholeté životní zkušenosti.

**Steve Lichtag:** Já nezačínám zemí, odrážím se od nápadů.

#### 4) Proč jste se rozhodli o nějaké zemi točit a nejeli tam bez kamery?

**Jan Eliáš Svatoš:** Obvykle jsem cestoval jako turista a pro mě fotografování není podstatou bytí. Jsem kvalifikovaný fotograf, což znamená, že kamera je pro mě pouze nástrojem. Vedu cestovatelský deník, což mi pomáhá reflektovat mé zážitky. Nikdy jsem necítil, že bych nemohl být bez kamery. Naopak, když kameru nemám, jsem více otevřený a méně stresovaný tvorbou.

**Petr Horký:** Je málo míst, která bych navštívil bez kamery, i když nemám v úmyslu natáčet. V éře mobilních telefonů má člověk kameru vždy k dispozici.

**Steve Lichtag:** Primárním cílem mých cest je pokaždé určitý projekt. Nikdy jsem necestoval bez kamery. Naopak jsem zažil situace, kdy jsme dorazili s kamerami, a měl jsem pocit, že by bylo lepší, kdybychom je neměli. Vstoupili jsme totiž do kultury, která na to nebyla připravená, a náš přístup mohl působit invazivně.

**Miroslav Náplava:** V posledních letech jsem necestoval bez kamery.

**Dan Příbáň:** Často se stává, že si při návštěvě určité země uvědomím, jak by bylo skvělé dané místo natočit. Proto raději navštěvuji potenciálně zajímavé lokality v rámci našich projektů.

**Viliam Poltikovič:** Necestuji nikam bez kamery.

**Filip Remunda:** Cestuji s kamerou i bez ní. Je to často opakované tvrzení, že kamera může některé procesy urychlit nebo poskytnout více odvahy, protože usnadňuje seznamování s lidmi tím, že jim nabízíte spolupráci na filmovém projektu.

#### 5) Točil jste cestopis osobního charakteru?

**Petr Horký:** Nevěřím v objektivitu dokumentárního filmu. Proto považuji za jediný spravedlivý přístup k divákovi a k dokumentární tvorbě přístup osobní.

**Jan Eliáš Svatoš:** Při tvorbě našeho prvního dokumentu *Africa obscura* v severní Keni jsme se rozhodli pro osobní reflexi. Jsem přesvědčen, že dokumentární film nemůže být neutrální; taková objektivita neexistuje.

**Viliam Poltikovič:** Natočil jsem osobní film nazvaný *Dotek z druhého břehu*, ve kterém česká žena vyjíždí do Tibetu inspirována tibetským pojetím umírání a smrti. Jejím cílem je najít harmonii a hlubší pochopení těchto témat, zamýšlí se nad významem smrti a hledá způsoby, jak se vyrovnat se ztrátou blízkých.

**Miroslav Náplava:** Například dokument *Akvanaut Pavel Gross* je biografickým i cestopisným dílem. V tomto kontextu hraje dotyčná osoba klíčovou roli při zprostředkování příběhu a informací.

**Filip Remunda:** Téměř vždy jsem byl do těchto projektů osobně zapojen.

**Dan Příbáň:** Naše práce je často porovnávána s dílem Zikmunda a Hanzelky. Zatímco jejich zaměření bylo na natáčení v zahraničí, my se specializujeme na domácí prostředí. V současném kontextu nemá natáčení v zahraničí stejný význam, neboť organizace jako BBC, Discovery a National Geographic produkují



zahraniční materiály s vysokými rozpočty a na takové úrovni, že by bylo neefektivní pokoušet se jim konkurovat.

**Steve Lichtag:** Zaměřuji se na tvar, na příběh, kde jsem výhradně pouze za kamerou.

## 6) V čem jste u takového osobního cestopisu postupovali v průběhu tvorby specificky?

**Jan Eliáš Svatoš:** Při tvorbě dokumentu *Archa světla a stínů* bylo klíčové hledání archivních materiálů, včetně nejstarších dokumentárních záběrů z Afriky a fotografií. To zahrnovalo cesty do Knihovny Kongresu USA, Kansasu a Safari muzea. Tento náročný proces mohl přinést objev důležitý pro příběh Johnsonových.

**Dan Příbáň:** Můj přístup je v podstatě časosběrný. Kamery jsou neustále namířené do automobilů, což umožňuje zachytit velké množství příběhů, emocí a výrazů. Tento materiál je poté selektován a sestavován do děje.

**Petr Horký:** Jak jsem již zmínil o své metodě, tato cesta zahrnuje několik kroků. Nejdříve je nutné vybrat si téma, po kterém následuje shromažďování materiálů. Tento proces zahrnuje nejen rešerši, ale také změnu vnímání světa prostřednictvím vybraného tématu. Není to pouze otázka filmového dialogu, ale také osobní interakce s tématem a proměna myšlení během tohoto procesu.

**Filip Remunda:** Měl jsem silný pocit jistoty a stability, neboť jsem disponoval hlubokými znalostmi získanými během svého života. Díky této důkladné rešerši jsem se necítil izolován či nepřipraven. Tento pevný základ mi umožnil být osobnější, více riskovat a provokovat.

**Miroslav Náplava:** Děj filmu je určován osobností hlavní postavy, přičemž klíčové prvky vycházejí z jejího charakteru a způsobu, jakým chce být prezentována. Každý jedinec se nějakým způsobem stylizuje a úkolem filmaře je udržet ho v odpovídajícím kontextu. Není cílem manipulovat postavu tak, aby vyhovovala filmařovým záměrům, ale spíše ji prezentovat v dosud neznámém či méně známém světle, což může zahrnovat i její osobní aspekty. Filmař má povinnost respektovat autenticitu osoby, kterou natáčí, a nevyvíjet na ni nátlak.

**Viliam Poltikovič:** U filmu *Dotek z druhého břehu* jsme předem promysleli jeho koncepci a vizuální podobu. Hlavní hrdinka v tomto filmu poskytuje svůj subjektivní komentář, čímž přispívá k narativnímu rámci filmu. Její osobní výpověď je prezentována formou komentáře, který slouží jako primární prostředek vyjádření jejích myšlenek a pocitů.

**Steve Lichtag:** Nikdy jsem se nevěnoval žánru deníkového cestopisu, protože mě tento styl nikdy neoslovil. Obvykle si na základě určité myšlenky vytvořím hrubou, nezávaznou synopsi. Součástí přípravy jakéhokoliv filmu, zejména pokud se jedná o zahraniční projekt, je také zajištění financí, což je klíčový aspekt vzniku každého filmu či dokumentu. Jakmile mám finanční příslib, vydávám se na průzkum lokací a poté se vracím, abych dokončil finální scénář.

## 7) Z čeho vyplynula podoba existence vaší či vašich aktérů ve filmu osobního cestopisného charakteru?

**Petr Horký:** V mých filmech *Století Miroslava Zikmunda* a *Civilizace* vystupuji já sám, což reflektuje můj osobní souboj během jejich natáčení. Zjistil jsem, že Miroslav Zikmund se mnou jedná mnohem osobněji, když jsem součástí interakce. Pokud bych tuto osobní interakci nezahrnul, film by pro mě ztratil hodnotu. Věřím, že má účast je oprávněná, pokud jsem hybatelem a tvůrcem děje a situací, které jsou pro film klíčové, a pokud tyto situace nemohu vytvořit jinak.

**Viliam Poltikovič:** Změna je neodmyslitelnou součástí života i umělecké tvorby, přičemž se zdá, že tato variabilita je pro diváky přitažlivější.

**Dan Příbáň:** Cílem koncepce je soustředit se na jednotlivce z naší expedice.

**Jan Eliáš Svatoš:** Moje zkušenosti, získané během studií na FAMU, mě nepochybně formovaly. První velká cesta do severní Keni, která stála u zrodu mé dokumentární kariéry, byla ovlivněna mým studiem fotografie. Moje znalost Afriky a povědomí o jejích obtížích mě fascinovaly, zejména představa, jak někdo v té době dokázal vytvořit film konkurující *King Kongovi*. Tato fascinace mě inspirovala k výběru destinace v severní Keni, kde působili i Johnsonovi. Ve svém filmu zobrazuji konflikt mezi masovým turismem a romantizující představou divočiny, kterou jsem si vytvořil jako dítě. Když to vztáhnu na Afriku, je to, jako kdyby existovaly dvě verze divočiny: ta, již si představujeme a konzumujeme, a ta skutečná, kterou zažíváme na vlastní kůži.

**Miroslav Náplava:** Posledních 16 dokumentů má pro mě osobní význam, protože jsme se v našem týmu Srdcaři CZ dohodli, že i při natáčení dokumentárního seriálu *Srdcaři na vodě* klademe důraz na to, abychom si tento proces primárně užívali, přičemž do tohoto díla vkládám i své osobní zážitky a perspektivy.

**Filip Remunda:** Nejsm si jistý, jak na tuto otázku odpovědět.

**Steve Lichtag:** Domnívám se, že pro atraktivnost a autentičnost dokumentu je vždy výhodnější zahrnout lokální protagonisty. Přítomnost samotného tvůrce před kamerou, což je současným trendem, je více charakteristická pro cestovatele než pro tradiční dokumentaristy. Tento přístup je pochopitelný u těch, kteří jsou primárně cestovateli spíše než filmaři.

## 8) Co jste se dozvěděli o dané zemi, sobě a české identitě v případě osobního cestopisu?

**Filip Remunda:** Dokument *Po moskevském metru* zachycuje různé fragmenty zážitků jedince cestujícího metrem na periferiích Moskvy. Na začátku zimy se autor nalodil do metra a na jaře z něj vystoupil na druhém konci městského podzemního systému. Během této doby dokumentoval rozličné situace, jež reflektují život nad zemí, například přes prodejce kuriózních předmětů nebo interakce s policií a členy americké armády. Lidé v těchto situacích vedli debaty

o geopolitických otázkách a čelili různým nebezpečím. Jednalo se o deník, který nebyl chronologicky strukturován, přesto ukazoval plynutí času a život v podzemí. Události v metru byly propojeny s děním na povrchu. Dokument natočil ruský autor, který demonstroval, že život v Rusku je obtížný, s jednou z nejtvrdějších forem kapitalismu v kontextu tyranie a nedemokracie. Autor se ukázal jako schopný zachytit autentické situace i přesto, že používal kameru, a to bez pevného scénáře nebo předem navázaného vztahu s postavami. Dokázal s nimi vytvořit autentické vztahy a situace v dokumentu byly velmi přirozené.

**Miroslav Náplava:** V tuto chvíli si nic nevybavuji.

**Petr Horký:** Doufám, že to nebude nespravedlivé, ale dokumentární film *Vítejte v KLLDR!* od Lindy Kallistové Jablonské se snaží zachytit specifický český pohled na Severní Koreu a nabídnout observační přístup k tomuto tématu. Nicméně pro mě osobně film nepřinesl žádné nové informace a nepovažuji ho za přínosný.

**Jan Eliáš Svatoš:** Werner Herzog ve svém dokumentárním filmu *Setkání na konci světa* (2007) zvolil netypický přístup k zachycení Antarktidy. Místo zaměření na tučňáky a přírodu, jak by se dalo očekávat, otočil kameru na výzkumníky. Tento přístup vytvořil nádherný portrét Antarktidy skrze příběhy a zkušenosti lidí. Výrazné poselství spočívá v tom, že autor sám namlouvá komentáře ke svým filmům. Tento film mě výrazně ovlivnil při jeho prvním zhlédnutí. Filozofie, kterou v životě vyznávám, je, že nevěřím v přírodu bez přítomnosti člověka.

**Viliam Poltikovič:** Mystická zkušenost prostřednictvím jiných krajín může nabývat různých forem. Například Tibeťané před začátkem orby žádají zemi a duchy, kteří v ní žijí, o svolení nebo je upozorní na svůj záměr, aby mohli získat potřebné plodiny pro přežití. Podobně je součástí denní modlitby Indů poděkování slunci za jeho svit a vodě za životodárnou sílu. Tyto praktiky, které jsme postupem času opustili, ukazují náš odklon od přirozené a spirituální podstaty, když dnes mnohé věci považujeme za samozřejmé.

**Steve Lichtag:** Omlouvám se, s danou problematikou nemám žádné předchozí zkušenosti.

**Dan Příbáň:** Systematicky se vyhýbáme kontaktu s Čechy i turistickým lokalitám, což nám umožňuje získávat mnohem více informací od místních obyvatel. Tento přístup představuje značnou výhodu našeho způsobu cestování. Přesouváme se z místa na místo velmi pomalu, což činí spolupráci s místními obyvateli mimořádně důležitou.

## 9) Uvažoval jste někdy o natáčení v cizině v kontextu s vaší rodinou?

**Filip Remunda:** Ano, uvažoval. Před 23 lety jsem pomocí sítě ICQ našel ztracené příbuzné v Argentině. Našel jsem bratra své babičky, ale bohužel až po jeho smrti. Přes kameru jsem zprostředkoval kontakt s jeho dětmi, což babičku potěšilo, ale nechtěla, aby se tento příběh objevil ve filmu, ani v něm nechtěla

vystupovat. To mě částečně odradilo od další práce na projektu, i když to byl velmi silný životní zážitek.

**Miroslav Náplava:** Ne, nemám nikoho, kdo by byl v cizině.

**Steve Lichtag:** Neuvažoval jsem o tom, protože toho nejsem zastáncem.

**Jan Eliáš Svatoš:** Neuvažoval.

**Viliam Poltikovič:** Ne, neuvažoval.

**Petr Horký:** Ne.

**Dan Příbáň:** Na expedici Austrálii jsem jel společně s přítelkyní. Naše vztahová linie tady byla jedním z důležitých motivů.

## 10) Proč převažuje deníkový princip scénáře u cestopisných dokumentů?

**Petr Horký:** Mám dojem, že dnešní cestopisy jako pouhé popisy cesty ztratily význam. Deníkový styl je nyní ve většině případů nepodstatný a nadbytečný. A to už musí být výjimečná cesta, výjimeční lidé, aby byl důvod, aby takový film vznikl. Poslední, u koho to smysl mělo, mě napadá Hanzelka a Zikmund, pak bych se možná podíval na Honzu Kopku, když jel na kole 100 kilometrů zimní Aljaškou a zvítězil. Považuji deníkový princip za popisný, můžeme v něm spatřovat i to, co jsme v rámci celku filmu zvyklí považovat za objektivitu.

**Jan Eliáš Svatoš:** Deník představuje kontinuální činnost, kterou provozuji i v analogové formě. Kreslím, což umožňuje rychlé zaznamenání pozorování, jež následně využívám při tvorbě scénářů nebo při reflexi psaní. Také vytvářím fotoknihy z cest, což je další způsob reflexe navštívených míst. Místa jsou totiž vnímána různými kanály a film není ani jediným, ani hlavním prostředkem tohoto vnímání.

**Steve Lichtag:** Cestopisy představují časově náročné projekty, v nichž jedinec za jeden den zažije a procestuje značné množství. Vedení deníku je logickým požadavkem, protože je nezbytné zaznamenávat všechny zážitky. Jeho využití jako klíčového principu je však individuální záležitostí a nemusí být vždy zásadní. Deník slouží jako významný pomocný nástroj při postprodukci filmového díla z hlediska rámce a struktury.

**Miroslav Náplava:** Nemám zkušenosti s jeho použitím.

**Filip Remunda:** Rozdělení filmu podle kalendáře nebo ujeté cesty může usnadnit práci ve střižně, protože poskytuje jasné strukturování a uspořádání záběrů. Tento přístup umožňuje snadnější sledování časové linie nebo cestovní trasy, což zjednodušuje organizaci a stříh materiálu.

**Viliam Poltikovič:** Deníkové cestopisné dokumenty mají tendenci být spíše osobní povahy. Tento přístup však není můj styl, vždy se snažím zaměřit na zachycení určitého fenoménu či jevu. Považuji se za pozorovatele, který do svého popisu nevrhá osobní zkušenosti.

**Dan Přibáň:** Existuje teoretický koncept, který definuje, jaké události by měly v daném kontextu proběhnout. Scénář je strukturován bodově, nicméně jeho dodržování není vždy striktní.

**11) Uved'te příklad deníkového cestopisu a popište, co jste se díky němu dozvěděli o dané zemi, o sobě a o Čechách.**

**Petr Horký:** Připomínají se mi Hanzelka a Zikmund a jejich historické filmy, ve kterých je zobrazen obraz tehdejšího světa. V jejich komentářích je patrné vědomí imperativu, že jejich úkolem je ukázat, jak svět vypadá. Současně se však snaží nepůsobit nadřazeně.

**Jan Eliáš Svatoš:** Teď si na žádný nemohu vzpomenout.

**Viliam Poltikovič:** Momentálně nemám žádné návrhy.

**Dan Přibáň:** V tuto chvíli si žádný konkrétní nevybavuji.

**Miroslav Náplava:** Žádný konkrétní případ mi nepřichází na mysl.

**Steve Lichtag:** Žádný konkrétní případ mě nenapadá. Nikdy jsem se nevěnoval tvorbě deníkových cestopisů, neboť tento žánr mě neoslovil. Naopak slovenský režisér Pavol Barabáš pracuje tímto způsobem a popisuje cesty od výchozího bodu k cílové destinaci.

**Filip Remunda:** Nemohu se vyjádřit, protože jsem žádný z těchto filmů neviděl, ani ty o těch trabantech, které projely Afriku. Mluvil jsem s Danem Přibáněm, který mi vysvětlil, že při natáčení přímo nevyužívají deníkové záznamy, ale spíše hledají zajímavá místa. Nicméně si myslím, že nějaké prvky deníkového záznamu přesto používají. Pro ně však už nejde o klasický cestopis, ale spíše o formát reality show.

**12) Jaké poselství předá skutečný příběh cestopisného dokumentu cestovateli?**

**Viliam Poltikovič:** Každá cesta přináší obohacení, protože nové zážitky a různé přístupy mohou ovlivňovat pohled na svět po celý život.

**Jan Eliáš Svatoš:** Inspirace a tlumočení zkušenosti jsou klíčové. Můžete mít mnoho cílů, co chcete vetknout do filmu, ale výsledek může být úplně jiný.

**Miroslav Náplava:** Neexistuje univerzální formát. Snažím se ukázat, že svět je pestrý a všude žijí dobří lidé.

**Petr Horký:** Cestopis považuji za mrtvý žánr. Když natáčím na cestách, klíčové je pro mě téma, které poskytuje informace o cestovateli, jeho cílech, s čím se potýká. To má hodnotu, pokud inspiruje a informuje ostatní cestovatele. Specifické cestopisy youtuberů (například Kovy, Peca nebo Creep) mají sociologickou hodnotu, protože mladí diváci prostřednictvím těchto tvůrců poznávají svět a sdílejí jejich zážitky.

**Filip Remunda:** Když člověk cestuje do cizí země, nejvíce poznává sám sebe. Díky kontrastu a odstupu lépe rozumí své vlastní zemi. Ocítáte se na místě, kde

zažíváte nové jevy a slyšíte o věcech, které jste dosud neznali. Neustálé a přirozené srovnávání s místem, odkud pocházíte, vás nutí přemýšlet o svém osobním příběhu.

**Steve Lichtag:** Řekl bych, že většina lidí z toho nezíská žádné hlubší poselství. Jen ti osvícení a několik skutečně zapálených jedinců si odnáší ponaučení, které dokážou předávat dál. Tito lidé se pak učí, jak se v daném prostředí chovat, místo aby se za každou cenu snažili něco natočit.

**Dan Příbáň:** Myslím, že sdělení mých prvních filmů bylo jednodušší a naivnější – cestujte. V té době to bylo naprosto upřímné. Nyní se snažíme být více ambivalentní. Bylo to patrné už v tom australském filmu, kde byla i moje linie s přítelkyní.

### 13) Kdo je cílovou skupinou osobního cestopisného dokumentárního filmu?

**Filip Remunda:** Když mě žádají, abych to napsal do grantových žádostí, často improvizuji. Mám svá osobní témata, která mě zajímají a chtěl bych je zpracovat. Snažím se najít způsoby, jak je zakomponovat do atraktivního filmu.

**Miroslav Náplava:** Jednoznačně jde o mladé lidi.

**Petr Horký:** Mojí ambicí je při tvorbě filmu oslovit co nejširší cílovou skupinu.

**Jan Eliáš Svatoš:** Bezpochyby jde o jedince, kteří buď často cestují, mají cestování v krvi, nebo o něm sní, ale chybí jim odvaha k realizaci. Tito lidé mají cestování nějakým způsobem zakořeněné ve své DNA. Mluvit o konkrétní cílové skupině může být složité, protože to může být prakticky kdokoliv.

**Viliam Poltikovič:** Pokud mám mluvit za svoji tvorbu, věnuji se těm, kteří chtějí hlouběji přemýšlet o životě, hledají inspiraci a touží po změně, včetně rozšíření svého vědění.

**Steve Lichtag:** Tím, že se této problematice nevěnuji, nedokážu adekvátně odpovědět.

**Dan Příbáň:** Osobní dokumentární film osloví jen úzkou cílovou skupinu, protože se zaměřuje především na vnitřní pocity.

### 14) Co by měly úspěšné osobní cestopisné dokumentární filmy obsahovat, aby byly přijaty u cílové skupiny?

**Filip Remunda:** Je zásadní, abyste se zaměřila na dosud nepozorované jevy nebo známé skutečnosti nahlížela z nového úhlu pohledu.

**Miroslav Náplava:** Metodika je známá: analyzují, co lidé sledují a jaké pořady se vysílají, a následně zapojím známou osobnost jako průvodce.

**Petr Horký:** Upřímnost. Co činí cestopisný film úspěšným? Je to ten, který zhlédlo mnoho diváků, nebo ten, o němž se živě diskutuje? Nebo film, který vyvolá vlnu obdivu k nějakému hrdinovi či autorovi? Může to být také film, jenž

společnost rozruší a vyvolá reakce, nebo naopak ten, který má jen malý dosah, ale významně ovlivní několik málo lidí, kteří ho zhlédnou.

**Jan Eliáš Svatoš:** Nemám univerzální návod. Když se film povede, považují to za zázrak. Aby film skutečně rezonoval a lidé ho chtěli vidět opakovaně či si na něj vzpomněli, musí se sejít mnoho faktorů najednou. To je prostě tajemství.

**Viliam Poltikovič:** Existuje mnoho způsobů, jak vytvořit dobrý film. Diváka můžeme oslovit různými prostředky, například humorem, lehkostí či zajímavým obsahem.

**Steve Lichtag:** Cesta za poznáním může vyvolat úžasné emoce, ale záleží na schopnosti tvůrce hluboce vnímat prostředí, ve kterém se nachází.

**Dan Příbáň:** Domnívám se, že tato problematika se primárně týká emocí, které jednotlivci zažívají, a možnosti se s těmito emocemi identifikovat.

### 15) Liší se kontext diváka u cestopisů osobního charakteru ve srovnání se „standardními“ cestopisy?

**Miroslav Náplava:** Osobní cestopis může některé skupiny čtenářů nudit, protože preferují pouze faktické a stručné informace.

**Petr Horký:** Standardní cestopisy často předstírají objektivitu, ale skutečnost je taková, že míra objektivit je ovlivněna vnitřním dialogem autora. Osobně preferuji přístup, kdy přiznávám subjektivitu svého pohledu skrze určité scény, čímž divákovi zřetelně ukazují, že jde o můj názor a úsudek. V současné době považují tradiční cestopisy za zbytečné; pro mě má smysl pouze osobní cestopis, který slouží jako bedekr, rada nebo odkaz na další zdroje, jinak ho vnímám jako víceméně nadbytečný.

**Jan Eliáš Svatoš:** Nesporně ano.

**Viliam Poltikovič:** To je spíše otázka pro výzkum. Osobně se domnívám, že nikoliv výrazně. Tito lidé jsou zpravidla nadšenci do cestování, kteří hledají inspiraci a informace pro své vlastní cesty.

**Steve Lichtag:** Domnívám se, že ano.

**Dan Příbáň:** Myslím si, že tento rozdíl je značný. Standardní cestopis například zobrazuje žirafy pijící vodu, snaží se diváka propojit s daným tvorem prostřednictvím vizuálního zážitku. Avšak klasický cestopis často nedosáhne hlubšího propojení s divákem, který pouze pasivně sleduje. Například Hanzelka a Zikmund používali komentář k vytvoření emocí a pocitů, jež zažívali, jelikož nebyli filmaři, a jejich práce byla stále zaměřena ven. Klasický cestopis takovou hloubku nemá. Cestopisný magazín *Na cestě* je postaven na rozhovorech známých herců, jako jsou Bartoška a Donutil, kteří předstírají konverzaci, ale divák se s nimi ve skutečnosti nepropojí.

**Filip Remunda:** Standardní cestopis, jak si ho představujeme, třeba s herci Donutem a Bartoškou, kteří doprovázejí záběry zajímavým komentářem, lze považovat za oddechový dokument. Takové dokumenty oslovují diváky, kteří nevyhledávají autorské filmy. Tento typ dokumentu tedy spadá do jiné kategorie.

Vedle toho existují cestopisy natočené s autorským rukopisem či novátorským filmovým jazykem. Tyto filmy osloví diváky, kteří se zajímají o metody vyprávění nebo jsou ochotni investovat intelektuální úsilí do složitějších děl vyžadujících aktivní diváckou participaci.

**16) Co by měly osobní cestopisné dokumentární firmy obsahovat, aby měly návštěvnost/sledovanost na online platformách/portálech, v kinech či televizích?**

**Filip Remunda:** Měly by být formálně zajímavé nebo se o to alespoň pokoušet. Měly by být vyprávěny způsobem, který sám o sobě přináší překvapení.

**Miroslav Náplava:** Pokud hlavní roli v osobním dokumentu zaujme celebrita, je zajištěn zájem publika. Tento přístup je ověřený praxí, jelikož natáčíme i pro Prima Zoom.

**Petr Horký:** Aby dílo fungovalo, je důležité, aby obsahovalo jedinečné osobní svědectví a zážitek. Naopak bulvární obsah, násilí a explicitní sexualitu je třeba opomenout. Pokud je tento základní požadavek splněn, může být úspěšné bez ohledu na prostředí.

**Jan Eliáš Svatoš:** Validita. Pokud by někdo uvažoval tímto způsobem, považoval bych to za velmi negativní přístup. I když si tím situaci komplikuji, protože bych musel například rezignovat na práci v Africe, kterou jsme prováděli v určité době, a následně jsme organizovali festival Doteky Afriky, kdy rozvojová spolupráce nebyla populární a mnozí ji vnímali negativně. Nicméně podle mého přesvědčení by dokument, ať už cestovatelský či jiný, měl rozvířit prach, který se na některé věci usazuje, a neměl by zvyšovat hluk.

**Viliam Poltikovič:** Aby byly zajímavé, měly by přinést nové informace nebo být prezentovány atraktivní formou.

**Steve Lichtag:** Během cesty do vzdálené Indonésie jsem si uvědomil, že tam nepatříme a že tam nemám co dělat, takže jsme se rozhodli odejít. Tento zážitek mě hluboce ovlivnil a od té doby se snažím omezovat atraktivnost za každou cenu. Je příliš snadné poškodit nebo zkrátit existenci nějaké kultury; každý den zanikají originální jazyky různých národů, což je obecně známý fakt.

**Dan Příbáň:** Domnívám se, že autentičnost je klíčová a musí být doplněna jasným motivem. Problém české dokumentaristické komunity spočívá v tom, že ji příliš nezajímá sledovanost. Zdá se mi, že mnoho dokumentaristů se vyhýbá sledování čísel, protože vnímají diváky jako překážku, která by je nutila dělat něco, co nechtějí.

## **5.6 Závěry kvalitativního šetření**

Z uvedených rozhovorů vyplývá, že daný soubor režisérů se s pojetím osobního cestopisu jako příležitosti cestovat krajinou své, respektive společenské nebo etnologické identity neseťkal, jedná se pro ně o přístup nevšední. Ten moment mýjení spočívá v tom, že participantů nedokážou docenit, co se děje uvnitř těch



lidí, že se cestuje v našich duších, přestože se i v jejich filmech prvky tohoto postoje objevují.

Participanti vyhodnocují nejednoznačně, je proto důležité více se věnovat aspektům. V rámci analýzy lze konstatovat konsenzus klíčových kroků pracovního postupu při tvorbě scénáře dokumentárního cestopisu. Oslovení respondenti se shodují na tom, že při vzniku scénáře dokumentu cestopisného charakteru jsou pro ně obzvláště důležité tyto kroky pracovního postupu: hledání tématu, analýza zdrojů, práce s archivním materiálem, obhlídka (Závisí to na finančních prostředcích konkrétního projektu.), bodový scénář, prostor pro improvizaci a autenticita. Zajímavým hlediskem je názor Horkého, který zmiňuje, že deníkový princip scénáře u cestopisných dokumentů je nadbytečný, protože cestopis je již mrtvým žánrem. Horký považuje deníkový princip za popisný.

Ve druhé polovině 20. století vstupuje do společenského diskurzu radikální hledisko osobního, podmíněnost každé perspektivy, cestopis jako součást civilizační proměny.

Nicméně polovina tvůrců dokumentárních cestopisů uvedla, že při vytváření scénáře se inspirují svými osobními deníky, které jim umožňují v průběhu cesty zaznamenávat postřehy, pocity, emoce, jež se v daném okamžiku odehrávají, a ty jsou následně zásadní pro vznik konkrétního filmu. Remunda uvádí, že scénář je pro něj v interakci s danou zemí, kulturou a s postavami. Horký konstatuje, že cesta je pro něj mizanscéna, na které se odehrává příběh. Podle slov Lichtaga lokalita vždycky dovede ovlivnit celý výrobní proces filmu, proto je nejlepší investicí u každého filmu dvoutýdenní obhlídka, i když ne vždy je to možné uskutečnit z finančních důvodů. Respondenti se shodnou na tom, že si vybírají určitou zemi k natáčení podle tématu. Vybraní dotazovaní poukazují na fakt, že přístup k dokumentární tvorbě i cestopisné je nezbytně subjektivní, tedy osobní. Mezi charakteristické rysy osobního cestopisu Lichtaga patří získávání finančních prostředků a partnerů filmu na základě hrubé synopse, již s konkrétním příslibem spolupráce se vydává do zahraničí na obhlídku a pak dotváří finální scénář. Horký pronáší, že do dokumentu osobního cestopisného charakteru patří on sám, je-li hybatelem a tvůrcem děje a hybatelem a tvůrcem situací, které považuje, že jsou pro ten film důležité. A pokud zjistí, že ty situace není schopen vytvořit jinak než se svou přítomností.

Rodinný nebo osobní vztahový kontext se objevil pouze u dvou režisérů: Remunda uvažoval o natáčení za hranicemi naší země v souvislosti se svojí rodinou, neboť našel své příbuzné v Argentině. Příbáh doplnil expediční tým o svoji partnerku, která jela na motorce napříč Austrálií ve filmu *Trabantem* do posledního dechu.

Respondenti spatřují, že skutečný příběh cestopisného dokumentu může dobrodruha motivovat k objevování světa, stejně tak mu nabízí informace o identitě cestovatele, charakteru místa.

Z odpovědí uvedených režisérů vyplývá, že autorčino pojetí osobního cestopisu jako putování po krajině vnější, vnitřní, osobní i etnologické je neobvyklé.

Všichni dotázaní se shodují na tom, že není možné požadovat u dokumentu objektivní neutrální stanovisko. K samotné práci na filmu přistupují rozdílným způsobem, v závislosti na producentském zázemí, odlišnosti jsou v tom, jestli se dělají ohlídky či jak podrobný scénář psát.

## 5.7 Návrh postupu při vzniku scénáře cestopisného dokumentu

Níže je popsána „příručka“, jež představuje postup, který autorka dizertační práce použila při tvorbě treatmentu cestopisného dokumentárního filmu. Příručka může být inspirací modelově pro jakékoliv místo. Tento postup vychází z rozhovorů s vybranými českými filmaři. Uvedený postup však nemá být univerzálním návodem pro všechny autory cestopisných dokumentů.

Při zvažování tématu autorka konzultovala také s odborníky ze společenských věd, kteří mají přímý vztah k danému kontextu, konkrétně s etnografem prof. PhDr. Ivem Bartečkem, CSc., a antropoložkou doc. Mgr. Martinou Cichou, Ph.D., protože jedním z hlavních leitmotivů práce je povaha společenské identity. Zajímavé aspekty, které byly zohledněny při tvorbě treatmentu, jsou součástí „Přílohy 3: Co se lze dozvědět o jedinci a jeho české identitě prostřednictvím osobního cestopisu“. Ohlídky, zmapování prostředí Kostariky a předjednaná setkání s vybranými sociálními herci proběhly v období 17. 11. až 20. 12. 2023.

Potřeby filmové produkce a možnosti natáčení pro zahraniční týmy byly konzultovány s kostarickým filmovým komisařem Josém Castrem Chacómem.

Od dubna 2023 je plně v platnosti zákon č. 10.071<sup>2</sup>, o přilákání filmových investic do Kostariky. Mezi výhody, které jsou podporovány, patří vrácení 90 procent DPH – v hotovosti a maximálně do 60 dnů bez omezení položek pro všechny audiovizuální projekty, jejichž rozpočet přesahuje 500 tisíc amerických dolarů. Druhým problémem, jež zákon vyřešil, byly pochybnosti, které existovaly ohledně placení daní za profesionální výkon technického, produkčního a uměleckého týmu, jenž přijel natáčet do Kostariky. Nový zákon jasně říká, že žádný herec, producent ani technický či umělecký talent, který je dočasně v Kostarice na natáčení, nebude muset platit žádnou daň. Třetím důležitým bodem zákona o filmových pobídkách je usnadnění postupů při dovozu speciálního vybavení a materiálů pro natáčení. Podle současných předpisů, pokud je předložen podrobný seznam materiálů, který má být do země dovezen, je možné vyřídit povolení prakticky přes noc. Čtvrtá výhoda se týká přímo spotřebního materiálu. Pokud je potřeba dovézt specifický materiál, například garderobu, můžete si ho nyní do země přivést také zcela zdarma. Jedním z nejdůležitějších přínosů je to, že v tomto zákoně je prezidentské pověření, jež stanoví, že všechny ústřední a decentralizované státní instituce, obce a starostové musí mít protokoly, které zpřístupní jejich zázemí v případě, že je budou filmaři potřebovat pro

---

<sup>2</sup> Celé znění zákona Vracení daně stanovené zákonem o přilákání filmových investic do Kostariky [online] [cit. 16. 8. 2024]. Dostupné z: [http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm\\_texto\\_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=101260&nValor3=139264&strTipM=TC](http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=101260&nValor3=139264&strTipM=TC)

natáčení. Chacón uvádí, že latinskoamerické filmové komise spolupracují, jelikož v Latinské Americe lze najít 12 klimatických oblastí světa (LatAmcinema, ©2023).

### **Co je důležité vědět o lokalitě:**

*Klimatické podmínky:* Oblast má dvě hlavní období: období dešťů (od května do listopadu) a období sucha (od prosince do dubna). Během období dešťů by si natáčecí štáb měl uvědomit, že práce v exteriéru je možná maximálně do 14 hodin, protože odpoledne obvykle prší.

*Elektrická síť:* Elektrické zásuvky mají dva ploché konektory, takže je potřeba mít adaptér.

*Bezpečnostní opatření:* Je důležité mít pojištěnou techniku, protože zde často dochází ke krádežím. V zemi žije mnoho přistěhovalců z Nikaraguy a Venezuely a někdy dochází k ozbrojeným střetům mezi drogovými gangy. Kostarika je spojnicí mezi Kolumbií a Mexikem, což přispívá k bezpečnostním problémům.

#### *Nebezpečná místa:*

- čtvrti v San José: Tibás, Los Guido, Desamparados a La Carpio,
- čtvrť El Carmen v Cartagu,
- El Infiernillo – severozápadně od centra města Alajuela,
- Santa Rosa de Pocosol a San Carlos v provincii Alajuela, kde žije mnoho Nikaragujců s nízkými příjmy,
- město Puntarenas, kde sociálně-ekonomické problémy vedly k nárůstu drogových aktivit, gangů a počtu vražd,
- přístavní město Limón – centrum námořní trasy pro pašování drog.

Jednou z možností je vypůjčení techniky na místě, abychom co nejvíce eliminovali možná rizika. Další variantou je koprodukce s kostarickou uměleckou univerzitou Veritas, se kterou jsem navázala kontakt za účelem možného natáčení tohoto filmu.

*Natáčení v deštném pralese, národním parku:* Většina deštných pralesů je součástí národních parků. Je nezbytné mít s sebou místního průvodce, protože v pralese žijí nebezpečná zvířata a průvodce též pomůže objevit a pozorovat místní faunu.

*Pěší turistika:* Při pěší turistice v Kostarice je možné narazit na jedovaté hady, velké predátory, jako je krokodýl americký, a příležitostně i na velké kočky, například pumu či jaguára.

Sociální herci žijící v Kostarice byli vyhledáváni a kontaktováni na sociální síti Facebook ve skupině „Kostarika Pura Vida“ a „Kostarika – perla Střední Ameriky“ na základě dvou kritérií: kontext rodiny, širší společenské souvislosti – představitelé umožní srovnávat, v čem jsou česká a kostarická identita totožné a v čem se liší. Předjednané rozhovory s osobnostmi byly můstkem ke vzniku treatmentu. Bylo hledáno rovněž v tématech a rozdílnostech, které jsou pro Kostariku typické. Kostaričané se například dlouhodobě řadí mezi nejšťastnější národy světa. Kostarika, s rozlohou 51 100 kilometrů čtverečních, je domovem téměř půl milionu druhů, což představuje přibližně šest procent globální

biologické rozmanitosti. Poloostrov Nicoya je identifikován jako jedna z „modrých zón“ na světě, oblastí charakterizovaných nadprůměrnou délkou života obyvatel. Většina Kostaričanů žije v rodinných jednotkách zahrnujících děti nebo vnoučata, což poskytuje sociální podporu a posiluje pocit smysluplnosti a sounáležitosti. Geostrategická poloha Kostariky mezi Tichým oceánem a Karibským mořem ji činí atraktivním tranzitním bodem pro nelegální obchod s drogami. Bezpečnostní situace v zemi je úzce spjata s migračními tlaky, jimž Kostarika čelí. Řešení kriminality je komplikované, jelikož Kostarika od roku 1948 nemá armádu a její civilní bezpečnostní složky nemají takovou úroveň zkušeností jako ty v sousedních státech. Policie je vzdělávána americkou armádou. Kostarika je celosvětově uznávána jako jedna z nejoblíbenějších turistických destinací. Je jedinou zemí na americkém kontinentě, kde je katolická víra oficiálně deklarována jako státní náboženství.

Během pobytu v Kostarice si autorka vedla deník, kam si zapisovala zajímavé poznámky, emoce, informace k setkání, otázky pro sociální herce, navštívená místa, doporučení místních. Svoji cestu zaznamenávala na mobilní telefon, fotografovala, pořizovala zvukový záznam na digitální audiorekordér TASCAM DR-10L. Byla založena skupina „Kostarika“ v aplikaci WhatsApp, členové skupiny byli autorčini rodinní příslušníci z České republiky, kteří nenavštívili Kostariku. Účelem bylo zaznamenat reakce na zážitky, informace, fotografie a sdílet je v rámci rodiny, která je ve vazbě na kostarickou rodinu.

## 6. Ověření platnosti pracovních hypotéz

Hypotéza: Při psaní scénáře cestopisného dokumentu je hlavním záměrem představit dané místo, nikoliv osobní a etnologickou identitu cestovatele, autora nebo filmaře.

Pracovní hypotéza se potvrdila. Režiséři cestopisných dokumentů v kvalitativním šetření i v jejich zde analyzovaných filmech nepovažují osobní cestopis za příležitost k cestování krajinou své vlastní, společenské nebo etnologické identity. Tento přístup je pro ně neobvyklý a dosud se s ním nesetkali. Tento rozpor spočívá v tom, že účastníci šetření nedokážou docenit, co se při cestování odehrává uvnitř osob. Je pozoruhodné, že si to neuvědomují, přestože to sami používají či vytvářejí.

VO1: Jaký je rozdíl mezi tradičním cestopisným dokumentárním filmem a osobním cestopisným dokumentárním filmem?

Z primárního šetření odborné literatury, rozhovorů s tvůrci cestopisných dokumentů a komparativní analýzy vyplynulo, že tradiční cestopisné dokumenty mají převážně jednosměrný charakter v tom smyslu, že se zaměřují na objevování daných míst. V osobním cestopise se autoři vztahují k dané zemi skrze osobní vnímání.

VO2: Jaké jsou příčiny vzniku fenoménu osobního cestopisu?

Osobní cestopis se ve druhé polovině 20. století na základě dřívějších civilizačních změn dostal do popředí společenského diskurzu, vystoupilo radikální hledisko osobního pohledu a podmíněnosti každé perspektivy.

VO3: Jaké známe podoby – metody, formy a témata – osobního cestopisného dokumentárního filmu?

Z komparativní analýzy vyplývá, že osobní cestopis je především esejí, přičemž dochází k výrazné hybridizaci různých módů, téměř s výjimkou výkladového módu. Tento žánr umožňuje autorům vztahovat se k dané zemi prostřednictvím osobního vnímání, ať už svého vlastního, nebo vnímání protagonisty, rodiny, manželského páru, přátel či turistické skupiny. Jedná se o uvolněnou formu, deníkovost, akcent na subjektivitu, postupy performance, inscenace, stylizace, osobní a obecné kontexty, vysoké a nízké kultury, osobní a všední.

VO4: Obsahuje každý osobní cestopis osobní i etnologický rozměr?

Ano, protože se vždy jedná o individuální vnímání protagonistů, které se stává obecným nebo získává etnologický rozměr díky tomu, že se daný jedinec nachází v jiném kulturním či civilizačním okruhu. Tím se stává osobou, jež zastává roli reprezentanta/reprezentantky.

## 7. Scenáristická explikace

Cesta je jednou ze základních antropologických konstant lidské existence. Člověk vidí a vnímá svět vždy z konkrétní pozice, která současně určuje i obzor jeho světa. Obzor je nedílnou součástí existence člověka, podílí se na jeho sebedefinování, je součástí jeho domova, pocitu bezpečí a jistoty, nebo naopak pocitu ohrožení. Cesty a cestování v sobě mají výrazný transkulturní potenciál. Výzva k cestě na hranice vlastního obzoru umožňuje člověku porozumět subjektivitě pobývání ve světě (Burda, 2016, s. 124).

Cestování za hranice mého obzoru vnímám jako příležitost k proměně vlastní životní zkušenosti, která se rozvine v rámci připravovaného filmu.

Také jsem oslovila odborníky v oblasti společenských věd, kteří mají úzkou vazbu na daný kontext, konkrétně etnografa, historika a iberoamerikanistu prof. PhDr. Iva Bartečka, CSc. (Příloha 3: Přepis rozhovoru), a antropoložku doc. Mgr. Martinu Cichou, Ph.D. (Příloha 3: Přepis rozhovoru), protože jedním z hlavních námětů této práce je právě povaha různých podob nadosobní společenské identity.

Od útlého dětství mě fascinovaly dálky, díky pěstování exotických rostlin. Od 11 let v obývacím pokoji pěstuji kávovníky, už tehdy jsem se bezděčně stala Kostaričankou. Nevím, proč to mamku napadlo, ale prostě mi ho přinesla z květinářství jako narozeninový dárek. Od roku 2007 jsem po dobu pěti let intenzivně zažívala prolínání a střetávání různých kulturních, jazykových a národnostních vlivů na Islandu, který je součástí mého života již 17 let. Tato severská země mě naučila vnímat zákony přírody, sebe samu a své vnitřní hodnoty. V roce 2012 jsem opustila Island, protože jsem si kvůli samotě v cizím prostředí a vážné nemoci mého otce uvědomila, že rodina je pro mě prioritou.

Po otcově smrti začal můj bratr rekonstruovat dům po naší babičce Miladě pro svou rodinu. Rodiče mého otce si tento dům koupili i díky finančním prostředkům, které babička dostala od své tety Kristy. Při této příležitosti jsem v nočním stolku našla dopisy od babiččiny tety Kristy z Kostariky. Uvědomila jsem si, že se musím pokusit napravit rodinnou křivdu mezi těmito dvěma ženami. „Ta cesta za kořeny u druhé generace, ale ještě více u třetí generace se stává určitým apelem. Najednou se u nich objevuje touha navštívit určité místo, protože jim o něm někdo vyprávěl. Pro mě jste zajímavá, že ten zájem po kontaktu nevychází z Kostariky, vy to však obracíte a ze střední Evropy zkoumáte, kdo je ve světě spojen s vašimi předky, kteří žili dávno před vámi. Ačkoliv o sobě navzájem nevíte, máte nějaké genetické spojení, které vás spojuje,“ vysvětluje Barteček (rozhovor autorky s iberoamerikanistou Ivem Bartečkem, 14. 1. 2023, Olomouc). Babiččin zahořklý tón si pamatuji z dětství. Teta přestala psát a moje babička Milada žila po zbytek života v přesvědčení, že se na ni teta zlobí, protože jí neposlala semínka, jež si Krista chtěla vysázet v Kostarice jako připomínku domova. „Domnívám se, že dosažení konečné identity není jednoduché a zahrnuje určitý proces či cestu. Každý má tendenci zjednodušovat identitu na jednu větu, ale než se dostaneme k té konečné podobě, procházíme různými fázemi a

vývojem, který přirozeně souvisí s naším věkem. Podle mě je emigrace velmi zásadní zásah do identity,“ doplňuje Cichá (rozhovor autorky s antropoložkou Martinou Cichou, 4. 1. 2023, online MS Teams).

V cestě do Kostariky vidím smysl a jisté životní poslání, když se pokouším o mezigenerační přenos hodnot.

Po rozvaze nad narativem jsem dospěla k závěru, že průvodkyní filmu budu já, jelikož jsem do jisté míry obeznámená s prostředím. Vydávám se spolu se synovcem Oldou do Kostariky, abychom byli svědky vzniku jeho vztahu s tímto místem. Vzhledem k tomu, že Olda v Kostarice nikdy nebyl, bude ztělesňovat většinovou diváckou perspektivu. Motivací k Oldově účasti je také moje snaha vyjádřit moment kontinuity, vydávám se po stopách předků, snažím se předat skrze synovce danou zkušenost nastupující generaci. Nezanedbatelným aspektem je synovcův velký zájem o zeměpis. Ve spolupráci s Milanem Jeglíkem, jedním z nejvýznamnějších českých ochránců přírody, připravujeme online přednášku z Kostariky pro Oldovu základní školu. Do přednášky se online zapojí také mí rodinní příslušníci z České republiky, kteří Kostariku dosud nenavštívili.

Divák si na základě naší cesty a vlastní vnitřní úvahy může uvědomit svoji identitu, své životní hodnoty, postoje, cíle, křivdy a strachy.

Součástí cestopisné eseje je osobní linka – rodinný příběh, a nadosobní linka: setkání s různými osobnostmi v Kostarice.

Osobní linka – kostarická rodina – vnímání hodnot, světa, v čem jsou jako já a Olda, v čem jsme my jako oni, je to naše rodina, nebo není? Rodinný rozměr cestopisu s akcentem na propojení geografického prostoru a intimní identity (vstup do cizí země s rodinnou konstelací, cestopis jako příležitost k setkání geografické a osobní identity).

Nadosobní linka – zde vycházím ze specifikace identit, principu srovnávání, hledání určitých průniků: co to vypovídá o Čechách, Kostaričanech? Sociální herci žijící v Kostarice byli vyhledáváni na základě dvou kritérií: kontext rodiny a širší společenské kontexty – jejichž představitelé umožní srovnávat, v čem je identita česká a kostarická totožná a v čem se liší. Jedná se o velmi aktuální téma osobní české a evropské identity.

Hlavními postavami, které budou prozkoumávat Kostariku, je autorka treatmentu Eva a její náctiletý synovec Olda. Využíváme princip srovnání (vycházím z rodinného příběhu části rodiny v Československu a v Kostarice, vztah tety a neteře) s odkazem na předání paměti (transgenerační přenos – vícegenerační pohled – adolescent, střední generace a starší generace). Synovec je spoluautorem včetně kladení dětských otázek s perspektivou náctileté generace.

Jde o zkušenost „rodinné“ návštěvy Kostariky s cestováním po stopách osobní a společenské identity. Mým záměrem je prostřednictvím vlastní vzdálené rodiny žijící v Kostarice ukázat tvář země, kterou nikdo kromě mě nemá v dané rodinné konstelaci šanci vidět. Ten pohled z Evropy do Latinské Ameriky díky rodině může být unikátní. Pro tvorbu treatmentu z prostředí Kostariky aplikuji metodu Artistic Research – zkoumání filmem.

Závěr dokumentu zůstane otevřený. Nechci předjímat, zda skončí neúspěchem, nebo šťastně. Čas ukáže, jestli Eva a Olda dokázali zasít vztahy, které budou růst i v budoucnosti. Olda měl poprvé a možná naposledy možnost strávit určitý čas se svými vzdálenými příbuznými z Kostariky. Spolu s ním plánuji v závěru filmu pozvat naše kostarické příbuzné k nám na Moravu, aby svojí perspektivou poznali tentokrát náš domov.



## 8. Výstupy a přínosy práce

Po konzultaci s experty v oboru audiovizuální tvorby bylo zjištěno, že zpracované dílo na téma osobní cestopis jako tvar, ve kterém se autoři vztahují k dané zemi prostřednictvím osobního vnímání svého, nebo dokonce protagonisty, rodiny, manželského páru, přátel a turistické skupiny v mezinárodním kontextu, neexistuje. Význam je v nastavení daného tématu na úrovni teorie – reflexe, komparace, praktického treatmentu. Treatment lze oprávněně považovat za formu uměleckého výzkumu a zároveň jej lze číst jako esejistický útvar.

Práce má potenciální význam pro teorii i praxi, akademickou i profesní veřejnost, originalita – výpovědní hodnota spočívá v zaměření se na krajinu vnější i vnitřní, cestopis jako možnost úvahy o osobní i kolektivní identitě.

### **Praktický výstup:**

#### **samotná dizertační práce**

#### **workshop – pedagogický výstup**

Společenské vědy jako promítací plátno: Cílem předmětu na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, Fakultě multimediálních komunikací je seznámit doktorandy s principem myšlení jako setkáním společenských věd s kinematografií – představit způsob myšlení a ukázky z dizertační práce.

Možnosti využití potenciálu dizertační práce v rámci výuky režie a scenáristiky na magisterském stupni Ateliéru audiovizuální tvorby.

#### **treatment, synopse, scenáristická explikace**

Vznik literárních podkladů – souslednosti kroků – vyplývá ze záměru autorky být teoreticky i prakticky připravena na cestu do Kostariky z důvodu vytváření treatmentu. Treatment je předpokladem k tomu, aby výhledově mohl být natočen také film, jehož režisérem by mohla být osobnost české kinematografie, autorka dizertační práce scenáristkou. Nicméně už samotný vznik scénáře je považován za adekvátní nástroj k výzkumu uměním, neboť již z něho vyplynou poznatky směřující k úvaze nad naším vnímáním sebe samých ve světě jak v osobní, tak v kolektivní rovině.

## ZÁVĚR

V uplynulých 35 letech se perspektiva a rozsah cestopisné dokumentaristiky výrazně rozšířily. Dříve toto odvětví patřilo pouze úzkému okruhu „preferovaných“, kteří měli možnost cestovat po světě a natáčet dokumenty o svých zážitcích a pozorováních. Dnes má tuto možnost prakticky každý jednotlivec. Cestopisná dokumentaristika byla v uplynulém století ovlivněna nejrůznějšími vnějšími faktory. Se stále rostoucím vlivem internetu je mnohem obtížnější zaujmout publikum specifickým obsahem. Rozvoj masového turismu a vznik sociálních médií vedly k nárůstu počtu amatérských cestopisných filmů, což odráží přechod od tradičního cestopisu k nové éře osobního cestopisu. Osobní cestopis je tvarem, ve kterém jde stejně o krajinu geografickou jako o krajinu mentální.

Cílem této práce, která je obsahově omezená, bylo na základě literárních poznatků objasnit osobní cestopisný dokumentární film. Teoretické vědomosti sloužily jako základ pro kvalitativní výzkum, který se podrobně zaměřoval na zmapování procesu tvorby cestopisného scénáře a na komparativní analýzu cestopisných dokumentů, jež se soustředila na specifické rysy a formy cestopisného dokumentu. Rozhovory s režiséry potvrdily výchozí předpoklad práce, tedy netradičnost pojetí, protože dokumentární „osobní cestopis“ zaměřený na individuální vnímání v mezinárodním kontextu dosud nebyl zmapován. Specifická výpovědní hodnota autorčiny perspektivy spočívá v přesahu standardního cestopisu do roviny esejistické úvahy nad osobní i nadosobní identitou. Komparativní analýza esejistických cestopisů ukázala, že nelze hovořit o sjednocujícím vlivu na osobní a etnologický rozměr, ale spíše o důležitosti různorodosti. Osobní cestopisy vykazují výraznou hybridizaci stylů, což potvrzuje Nicholsovou teorii.

Výstupem dizertační práce je treatment osobního cestopisného dokumentárního filmu z prostředí Kostariky, který využívá metodu Artistic Research s důrazem na propojení geografického prostoru a osobní identity. Skrze svou rodinu se autorka pokouší zprostředkovat pohled na zemi, který v rámci této rodinné konstelace nikdo jiný nemá možnost spatřit.

Potenciálem výsledků a pokračováním této práce je vznik cestopisného dokumentárního filmu „Moje Kostarika“ nebo další vrstvy filmu, kde se kostaričtí příbuzní vydají poznávat Českou republiku a kořeny svých předků.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### KNIŽNÍ PUBLIKACE

ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta, 2001. 90 s. Studijní texty. ISBN 80-85883-72-4.

BILÍK, Petr, PTÁČEK Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN:80-85839-54-7.

BURDA, František. *Za hranice kultur: transkulturní perspektiva*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2016. ISBN 978-80-7325-402-5.

CUDLÍN, Karel, OSVALDOVÁ, Barbora, KOPÁČ, Radim, NĚMCOVÁ TEJKALOVÁ, Alice (ed). *O reportáži, o reportérech*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1781-7.

DOČEKALOVÁ, Markéta. *Tvůrčí psaní pro každého*. 1. vyd. Praha: Grada, 2006. 152 s. ISBN: 978-80-247-1602-2.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

HANZELKA, Jiří, ZIKMUND, Miroslav. *Afrika snů a skutečnosti I*. 1. vyd. Praha: Naše Vojsko, 1957a. 240 s.

HANZELKA, Jiří, ZIKMUND, Miroslav. *Afrika snů a skutečnosti II*. 1. vyd. Praha: Naše Vojsko, 1957b. 245 s.

HANZELKA, Jiří, ZIKMUND, Miroslav. *Mezi dvěma oceány*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1959 351 s.

HANZELKA, Jiří, ZIKMUND, Miroslav. *Život snů a skutečnosti*. 1. vyd. Praha: Primus, 1997. 192 s. ISBN: 80-85625-78-4.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. ISBN 8073670402.

HORKÝ, Petr. *Filmaři Hanzelka a Zikmund*. 1. vyd. Praha: Piranha Film, 2014. 144 s. ISBN: 978-80-905931-1-4.

JOBERTOVÁ, Daniela, KOUBOVÁ, Alice. *Artistic Research: Is There Some Method?*. Prague: Academy of Performing Arts, 2017. ISBN 978-80-7331-472-9.

LANCESTER, Kurt. *Video Journalism for the Web: A Practical Introduction to Documentary Storytelling*. 1. vyd. Routledge, 2012. 168 s. ISBN: 978-0415892674.

NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd. Praha: AMU, 2002. 292 s. ISBN 80-7331-909-8.

NAVRÁTIL, Antonín. *Přehled vývoje dokumentárního filmu v Československu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 110 s.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha – Jihlava: AMU – MFD, 2010. 316 s. ISBN: 978-80-7331-181-Q.

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2012. 213 s. ISBN: 978-80-7331-246-6.

OSVALDOVÁ, Barbora, HALADA, Jan a kol. *Praktická encyklopedie žurnalistiky*. 2. vyd. Praha: Libri, 2002. 240 s. ISBN: 978-80-7277-266-7.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Herrmann & synové, 1997.

RUOFF, Jeffrey. *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Duke University Press, 2006. 298 s. ISBN: 978-0-8223-3713-3.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1963.

SKLENÁŘ, Václav. *Deset kapitol o dokumentárním televizním filmu*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974. 135 s.

#### DIPLOMOVÉ PRÁCE

FREIWALD, Jakub. *Specifika vývoje tuzemské audiovizuální cestopisné dokumentaristiky* [online]. Brno, 2016 [cit. 17. 2. 2023]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/eduhm/Diplomova\\_prace\\_Jakub\\_Freiwald\\_363974.pdf](https://is.muni.cz/th/eduhm/Diplomova_prace_Jakub_Freiwald_363974.pdf). Diplomová práce. Masarykova univerzita.

#### ČASOPISY

ELLIS, Carolyn, BOCHNER, Arthur P. View of Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Social Research*. January 2011, Vol. 12, No. 1, Art. 10.

#### ONLINE

Česká televize. Pořady [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/27678-zeme-sv-patricka/>.

Česká televize. Pořady [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10267494845-vitejte-v-kldr/>.

Česká televize. Pořady [online]. In: 1998 [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1021517012-cesta-do-indie/29936219930/>.

Česká televize. Pořady [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/138854-japonsko-ma-laska/>.

Filmový přehled. *Archa světél a stínů* [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/401747/archa-svetel-a-stinu>.

Filmový přehled. *Cesta vede do Tibetu* [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/401846/cesta-vede-do-tibetu>.

Filmový přehled. *Dan Přibáň* [online]. [cit. 23. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/77344/dan-priban>.

Filmový přehled. *Karel Kachyňa* [online]. [cit. 25. 7. 2024]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/print-revue-pdf/karel-kachyna>.

Filmový přehled. *Martin Ryšavý* [online]. [cit. 28. 7. 2024]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/10990/martin-rysavý>.

Filmový přehled. *Pavel Horký* [online]. [cit. 11. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/3205/petr-horky>.

Filmový přehled. *Pavel Štingl* [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/541/pavel-stingl>.

Filmový přehled. *Trabantem do posledního dechu* [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/400707/trabantem-do-posledniho-dechu>.

Filmový přehled. *Vítejte v KLDŘ!* [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/55995/vitejte-v-kldr>.

Futurikon. *Journey to the West* [online]. [cit. 7. 7. 2024]. Dostupné z: <https://www.futurikon.com/en/programme/journey-to-the-west/>.

Goscha. *Duchovní dokumenty Igora Chauna* [online]. [cit. 23. 6. 2023]. Dostupné z: <https://www.goscha.cz/video/filmy-a-dokumenty-igora-chauna/>.

Institut dokumentárního filmu. *Obnažený národ* [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://dokweb.net/databaze/filmy/synopsis/f88b5bcf-79f6-4b4e-9bf1-2bc359a5f0c4/obnazeny-narod>.

Jan Burian. *Televize, film, video* [online]. [cit. 18. 8. 2024]. Dostupné z: <https://janburian.cz/televize-film-video/>.

Ji.hlava. *#SandravUgandě* [online]. [cit. 23. 4. 2023]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/sandravugande>.

Ji.hlava. *Země v dohledu* [online]. [cit. 29. 7. 2024]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/zeme-v-dohledu>.

Ji.hlava. *Cesta za temným světlem* [online]. [cit. 29. 7. 2024]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/filmy/cesta-za-temnym-svetlem>.

Latamcinema. José Castro Chacón, kostarický filmový komisař [online]. [cit. 29. 8. 2024]. Dostupné z: <https://www.latamcinema.com/entrevistas/jose-castro-chacon-comisionado-filmico-de-costa-rica/>.

Národopisná revue. *Jiné jako zrcadlo: Etnografický pohled v českém meziválečném nonfikčním filmu* [online]. [cit. 29. 7. 2024]. Dostupné z: <https://revue.nulk.cz/wp-content/uploads/2021/04/r1-2020.pdf>.

Německo-americká koalice. *Black List Costa Rica* [online]. [cit. 10. 8. 2024]. Dostupné z: <https://gaic.info/black-list-costa-rica/>.

Petr Horký. *Filmy* [online]. [cit. 13. 8. 2024]. Dostupné z: <https://www.petrhorky.cz/filmy/>.

*Zákon o vrácení daně stanovené zákonem o přilákání filmových investic do Kostariky* [online] [cit. 16. 8. 2024] Dostupné z: [http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm\\_texto\\_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=101260&nValor3=139264&strTipM=TC](http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=101260&nValor3=139264&strTipM=TC).

## **SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK**

DPH Daň z přidané hodnoty

KSČ Komunistická strana Československa

## **SEZNAM TABULEK**

Tabulka 1: Hlavní dokumentární mody a nonfikční modely



## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Polostrukturovaný rozhovor s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů

Příloha 2: Přepis rozhovorů s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů

Příloha 3: Co se lze dozvědět o jedinci a jeho české identitě prostřednictvím osobního cestopisu

Přílohy jsou k nalezení v QR kódu:



## Publikační a umělecká činnost autorky

### Publikační činnost:

**QUAERE 2022 – Interdisciplinární mezinárodní vědecká konference doktorandů a odborných asistentů** | vědecká konference 27.–29. 6. 2022,

název příspěvku: **Islandský přístup k environmentální turistice**, 10 stran, sekce: management, marketing

**5. ročník konference Proměny dramaturgie**, prosinec 2021

pořadatel: Slezská univerzita v Opavě

název příspěvku: **Obraz Islandu v českých očích**, koncepce propagace

**Proměny dramaturgie 5, Pandemie jako výzva** (kolektivní monografie k současným uměleckým dramaturgiím), Filozoficko-přírodovědná fakulta Slezské univerzity v Opavě, rok vydání: 2021, ISBN 978-80-7510-4915-5, Eva Učňová – **Obraz Islandu v českých očích**, koncepce propagace s. 118–121

### Umělecká činnost:

**Ostrov svobody – krátkometrážní drama, 2022, 26 min, 50% vedoucí výroby**

Krátký film o lásce a svobodě. Píše se rok 1981 v komunistickém Československu a mladý muž Jindřich se na palubě charterového letu na Kubu překvapivě setkává se svou láskou z dětství Evou. Okamžitě naváží rozhovor a s každou odpovědí, s každým zábleskem či nechtěným dotykem staré pouto znovu ožívá. Netuší, že brzy budou stát před možná nejtěžším rozhodnutím svého života.

nominace: Cena Magnesia za nejlepší studentský film 2022

vítězství: Ceny české filmové kritiky – **nejlepší krátký film 2022**

festivály: Vancouver International Film Festival v sekci International Shorts, Tirana International Film Festival, Louisville's International Festival of Film, Florida Film Festival

**Karla – hraný film, 2021, 26 min, 100% vedoucí výroby**

Tak trochu road movie aneb příběh Karly, nešťastné panny, kterou si v den jejích narozenin splete s prostitutkou tak trochu jinak nešťastný Josef.

festival: Zlín Film Festival

## Odborný životopis autorky

Eva Učňová  
Záhumení I 303, 763 02 Zlín  
GSM: +420737903239  
E-mail: eva.ucnova@email.cz



### ŽIVOTOPIS

**Mgr. Eva Učňová**

#### Zaměstnání:

- |                            |   |
|----------------------------|---|
| 01. 05. 2021 – současnost  | <b>Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, Ateliér Audiovizuální tvorba</b><br>Pozice: asistentka vedoucí ateliéru  |
| 15. 11. 2017 – 30. 4. 2021 | <b>Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, FMK, Ateliér Audiovizuální tvorba</b><br>Pozice: projektová manažerka         |
| 4. 1. 2015 – 14. 11. 2017  | <b>Naděje, o. p. s., pobočka Otrokovice</b><br>Pozice: asistentka služby Podpora samostatného bydlení             |
| 1. 4. 2008 – 25. 3. 2012   | <b>ÍSAM ehf, Kexsmiðjan Akureyri</b><br>Pozice: referentka expedice zboží, pracovnice ve výrobě sladkých pochutin |
| 1. 9. 2007 – 30. 11. 2007  | <b>Krajský úřad Zlínského kraje, Odbor strategického rozvoje</b><br>Pozice: projektová manažerka                  |

#### Vzdělání:

- |                    |  |
|--------------------|--|
| 2020 – současnost  | <b>Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací</b><br>Obor: Multimédia a design<br>Téma dizertační práce: Moje Kostarika aneb Osobní filmový cestopis za hranicí domácí a osobní identity        |
| 2004 – 1. 6. 2006  | <b>Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací</b><br>Obor: Marketingové a sociální komunikace<br>Téma diplomové práce: Komunikační strategie Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm |
| 2000 – 13. 1. 2004 | <b>Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta managementu a ekonomiky</b><br>Obor: Marketing<br>Téma bakalářské práce: Public Relations Zlínského kraje ve vztahu k občanům, médiím a dalším partnerům                     |

#### Jazykové znalosti:

Anglický jazyk: B2  
Německý jazyk: A2  
Islandský jazyk: A1

**Odborná praxe:**

11/2023–12/2023

**Universidad LCI VERITAS, Kostarika – zahraniční mobilita doktorandů UTB ve Zlíně**

Zajišťování podkladů pro dizertační práci, realizace předem dohodnutých rozhovorů, které slouží jako inspirace pro tvorbu treatmentu z prostředí centrální Ameriky za pomoci využití metody Artistic Research – zkoumání filmem.

08/2021–09/2021

**Zahraníční odborná stáž – D-Travel, Island**

Zpracování nových trendů cestování na Islandu pro cestovní kancelář, tvorba cestovních nabídek, marketingový průzkum mezi klienty cestovní kanceláře za účelem zlepšení poskytování nabízených služeb průvodci.

02/2016–05/2016

**Marketing tréninkové kavárny Café Naděje**

Provedení marketingového výzkumu, jehož cílem bylo zkvalitnit služby zákazníkům a zvýšení počtu návštěvníků kavárny. Na základě výsledků navržení marketingové komunikační strategie a návrhy a zajišťování doprovodných programů.

07/2013–03/2016

**Knižní projekt Island – Život s nádechem ledu**

Tvorba nápadu, uskutečnění rozhovorů v islandském prostředí, sepsání knihy a ilustrace, proces vydání knihy v češtině v nákladu 500 ks. Umístění na knižním trhu, řešení prodeje, komunikace se zákazníky. Kniha představuje daleký severský ostrov prostřednictvím devíti různorodých skutečných příběhů místních i cizinců, kteří na Islandu žijí nebo zde nějakou dobu pobývali, doplněný o energické přírodní scenérie.

03/2015–08/2015

**Mentor Evropské dobrovolné služby**

Poskytovala jsem podporu zahraničním dobrovolníkům (18–30 let) v rodinném centru Kamarád Nenuda o. s., kteří přijížděli do Zlína na roční projekty ERASMUS +. Neformální vzdělávání v projektu SALTOYOUTH – účast na mezinárodním tréninku NGO Resources – Švýcarsko, Citizen for Europe – Europe for Citizen – Finsko, Základy koučinku – Česká republika.

07/2013–10/2013

**Stáž realizovaná v rámci projektu Stáže ve firmách – vzdělávání praxí**

Zvýšení kompetencí v pozici asistent marketingového manažera v rozsahu 320 hodin stáže v pražské firmě LIGS University, s. r. o. (profesní online vzdělávání spojující americké a evropské vzdělávání).

07/2011 – současnost

**Průvodce cestovního ruchu**

Průvodce cestovního ruchu s profesní kvalifikací 65-021-N, spolupráce se slovenskou cestovní kanceláří SATUR Travel a. s. v oblasti tvorby programu, provázení klientů po Islandu.

01/2009 – současnost

**Členka Syndikátu novinářů České republiky**

Novinářská praxe, publikace cestopisných článků v časopisech Magazín Koktejl, Lidé a Země.

04/2009–06/2009

**Marketingový výzkum pro sportovní centrum Átak, Akureyri**

Vytvoření dotazníku, komunikace s klienty. Výsledky šetření posloužily k navržení vhodného komunikačního mixu a zkvalitnění nabízených služeb.

Eva Učňová

**Moje Kostarika aneb  
Osobní filmový cestopis za hranicí domácí a osobní identity**

**My Costa Rica: A Personal Cinematic Travelogue Beyond Domestic and  
Personal Identity**

Teze disertační práce

Vydala Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně,  
nám. T. G. Masaryka 5555, 760 01 Zlín.

Náklad: vyšlo elektronicky

Sazba: Eva Učňová

Publikace neprošla jazykovou ani redakční úpravou.

Pořadí vydání: První

Rok vydání: 2024

ISBN 978-80-7678-295-2

