



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

LUCIE KRÁLOVÁ

„HEAD AND STOMACH“

MASTERCLASS ČT O TRENDĚCH V DOKUMENTU JAKO KULTIVAČNÍ RITUÁL

(PŘÍPADOVÁ STUDIE)¹

Vstupují-li studenti či absolventi FAMU do tzv. profesionální filmové praxe, je užitečné tomuto neustále se proměňujícímu „*industry*“ světu se svébytnými rituály a představami o tom co je a není „dobrý film“ co nejlépe porozumět. Nejen proto, aby se v něm orientovali, případně v něm uspěli, ale i proto, aby dokázali ve vztahu ke své tvorbě kriticky reflektovat prostředí, které ji spoluutváří. Aby chápali co, kdo a jak ovlivňuje podobu filmů, které jsou považovány za úspěšné a relevantní: Kdo jsou vlastně „*gatekeepři*“, držitelé klíčů od bran do třpytivého světa renomovaných festivalů, koprodukčních marketů a nesčetných selekčních procesů, pitchingů, work in progress workshopů a trainingových programů pro profesionály, bez kterých si dnes většina filmů jen obtížně hledá cesty k širšímu mezinárodnímu publiku? Jak tito profesionální „*decision-makeri*“ komunikují s autory o tom, jak má vypadat (dokumentární) film, aby měl šanci uspět a oč svá přesvědčení opírají? Jak se konstruují „nové trendy“, které následně formují celé oblasti dokumentární kinematografie?

¹ Základ této studie vznikl na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Dokumentární film v systému televize veřejné služby po r. 1993“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016. Díky tomuto grantu jsem realizovala etnografický výzkum v dánské veřejnoprávní televizi DR. První verze studie byla otištěná pod názvem *Head and Stomach*, (Iluminace 2016, č.4). Studie je zároveň součástí knihy *ROZUMĚT TELEVIZI. Produkční kultura České televize v oblasti dokumentárního filmu 1993-2017*, kterou připravuje k vydání nakladatelství NAMU. Zde ji uvádím v upravené a aktualizované verzi pro účely studijních opor KDT FAMU.

Hledat odpovědi na tyto otázky umožňují metody, s kterými pracuje sociální a kulturní antropologie (zde koncept zúčastněného pozorování a případová studie) a studia produkční kultury. Ta se soustřeďují na různé instituce a profesní komunity, jimž rozumí jako specifickým kulturám, a zkoumají zejména aktéry, rozhodovací a mocenské procesy, stojící v pozadí vzniku mediálních textů (zde dokumentárních filmů), a také to, jak tito aktéři proměňují své identity v kariérním procesu, procházejícím společenskými, technologickými politickými i ekonomickými změnami.² Studium mediální produkce a její praxe je podstatné pro porozumění obsahům kulturních produktů (dokumentárních filmů) i jejich formě. Oblast dokumentárního filmu je stále významně ovlivňovaná televizemi, které jsou klíčovými producenty či koproducenty většiny z nich. V Čechách je nejvýznamnějším a největším producentem a koproducentem dokumentů Česká televize.

Tato případová studie představuje způsoby uvažování o dokumentárním filmu v prostředí skandinávských televizí veřejné služby, DR a STV, k nimž se právě Česká televize často odkazuje jako k určitému vzoru³. Zkoumá, jak se zástupci těchto západních stanic vztahují k malému perifernímu digitálnímu trhu České republiky, i to, jak představy o přenosu know-how z rozvinutějších trhů využívá vedení ČT k disciplinaci autorů.

Východiskem pro zkoumání představ o dokumentárním filmu v systému televize veřejné služby zde bude formát *masterclass*, kde *decision makeři* z televizí veřejné služby z Dánska a Švédska představovali filmovým profesionálům z České republiky „současné trendy“ v oblasti dokumentárního filmu v Evropě.⁴ Masterclass proběhla sice už v roce 2015, ale většina klíčových aktérů zastává své pozice i v roce 2021.

² Srov. V. Meyer – M. Banks – J.T. Caldwell. *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*. New York, Routledge, 2008, s. 2.

³ Tuto skutečnost reprezentuje už rozhodnutí ČT pozvat jako přednášející právě zástupce skandinávských televizí. V rozhovorech se o skandinávských televizích jako o možné inspiraci a vzoru zmiňovali ředitel vývoje i ředitel program, a to i s ohledem na srovnatelnou velikost např. dánského a českého audiovizuálního trhu. ČT se jinak odkazuje také k BBC, srovn. např. webové stránky ČT 24: „BBC, vzor digitální České televize“ [on-line], dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/nazory/1263875-bbc-vzor-digitalni-ceske-televize>, [cit. 20.3.2020]

⁴ Některé anglické výrazy (*masterclass*, *decision maker*, *insider*, *current affairs*, *master*, *slot*, *commissioning editor*, *pitching*, *industry*, *market*, *science*, *nature ad.*) ponechávám v originálním znění, jelikož jsou pro daný diskurz typické i v českém prostředí a jejich frekventovaný výskyt odkazuje na jejich etablování v běžné praxi současného dokumentaristického provozu. Mezinárodní diskurz v oblasti dokumentárního filmu se obvykle odehrává v anglickém jazyce, také *masterclass* ČT probíhala v angličtině a byla simultánně tlumočena do češtiny.

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

1. MASTERCLASS JAKO KULTIVAČNÍ RITUÁL

1. 1. ARTIKULOVANÉ I NEVYSLOVENÉ

Prezentace označená jako „masterclass České televize věnovaný⁵ současným trendům v oblasti dokumentárních filmů v Evropě“ v podání commissioning editorů pro dokumentární filmy ze švédské veřejnoprávní televize STV a dánské veřejnoprávní televize DR proběhla v ČT 4. prosince 2015. V rámci mezinárodních aktivit organizovaných Českou televizí v oblasti dokumentu se jednalo o spíše ojedinělou,⁶ ale pečlivě propagovanou záležitost. Masterclass, která byla určena nejširší filmařské obci, filmovým institucím, studentům filmových škol, lidem z televize i odborné veřejnosti, navštívilo asi 70 účastníků a moderoval ji ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT⁷ Jan Maxa. Téma a důvody pro uspořádání masterclass shrnují organizátoři v pozvánce na tuto akci:

„Dovolujeme si Vás pozvat na masterclass České televize věnovaný současným trendům v oblasti dokumentárních filmů v Evropě. Jeho cílem je seznámit filmové profesionály a odbornou veřejnost s tendencemi ve vývoji, výrobě a programování dokumentů pro televizní vysílání. Commissioning editoři veřejnoprávních televizí z Velké Británie, Dánska a Švédska představí proces tvorby dokumentárních filmů od vývoje až po jejich vysílání, uvedou příklady úspěšných dokumentů a seznámí posluchače s jejich současnou formou v zahraničí. Masterclass by měl být jedním z kroků, které přispějí k většímu zastoupení českých dokumentů na zahraničních fórech a následně i v televizním vysílání v Evropě. Po masterclass bude následovat debata, kde bude prostor pro Vaše dotazy.“⁸

V následujícím textu analyzuji tuto událost jako východisko umožňující nahlédnout do způsobů, jakými televize (veřejné služby) prezentují své představy o dokumentu, jeho trendech a vývoji, i do toho, jak mohou být současné dokumentární filmy formovány těmito představami. Pokusím se popsat, jak se manifestují konkrétní mechanismy produkční kultury, které v televizním prostředí ovlivňují zacházení s dokumentárním filmem a působí na jeho podobu. Nečiním si nároky na

⁵ Dále uvádím jen masterclass, ale v ženském rodě.

⁶ Podobná akce pro dokumentaristy a odbornou veřejnost se zahraničními experty v oblasti dokumentárního filmu organizovaná ČT proběhla dle slov manažerky centra programových projektů ČT Markéty Štinglové v předešlých pěti letech jen jednou, a to na téma „umění pitchingu“ pod vedením německé lektorky Sibylle Kurz specializující se na pitching (Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016). Další obdobné aktivity ČT v oblasti dokumentu zmiňuje v období před r. 2011 jako „občasné“ kreativní producentka a tehdejší šéfdramaturgyně ČT Alena Müllerová. (Rozhovor s Alenou Müllerovou vedla Lucie Králová, leden 2017).

⁷ Jde o tehdejší oficiální název pozice, který používám v celém textu. Současný název této pozice je „ředitel vývoje a nových médií ČT.“

⁸ Další na pozvánce avizovaní hosté (Nick Frazer z BBC, commissioning editor známého slotu „Storyville“ na Channel 4 a Mette Hoffmann Meyer, Head of Documentaries v DR) vzkázali publiku omluvu, že nemohou dorazit. Oba známí commissioning editoři odešli po mnoha letech působení v televizích ze svých tehdejších pozic koncem roku 2016.

komplexnost, ani není mým záměrem z jedné události odvozovat fungování celku, přesto spatřuji v analýze masterclass možnost porozumět některým souvztažnostem mezi organizační strukturou televize, jejím preferovaným pojetím dokumentárního filmu a představami o roli autora-dokumentaristy.

Forma prezentace „tendencí ve vývoji, výrobě a programování dokumentů pro televizní vysílání“ s příklady „úspěšných dokumentů“ v podání commissioning editorů skandinávských televizí určená primárně pro filmaře-dokumentaristy, nezávislé producenty a odbornou veřejnost, je zároveň určitým mezinárodně ustáleným „polo-veřejným formátem“. Dochází zde ke střetu různých perspektiv (například národní a mezinárodní), institucionálních nastavení, limitů i kulturních odlišností a především různých přístupů k dokumentárnímu filmu, které spoluvytvářejí představy aktérů o podobě, významu, smyslu, účelu a definici dokumentárního filmu. Z dnešního pohledu může být cenné sledovat, které z popsanych trendů (v roce 2015) se stále aktualizují do nároků na současné dokumentární filmy, i to, jak se dnes jeví představy, které prezentovali v oboru stále aktivní decision-makeři.⁹

Při interpretaci masterclass vycházím, podobně jako v předešlých kapitolách, i z některých myšlenek Johna Caldwell, který ve studii *Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices* považuje za klíčové zkoumat formy sociálních vztahů v mediálním průmyslu, projevující se v určitém prostoru mezi zcela veřejným a zcela uzavřeným, a porozumět tak lépe jejich významu. (Televizní průmysl podle Caldwell není sjednocený, snadno přístupný „monolit“, usiluje naopak o to, aby dosáhl iluze přístupu (otevřenosti), jednoty a konsenzu. Pozorovatelné je to právě na polo-veřejných panelech věnovaných tomu, jak obstat ve světě televizního průmyslu („how to make it in the industry“) a na nejrůznějších trainingových programech. Masterclass organizovanou ČT lze s použitím Caldwellovy optiky popsat jako určitý druh *kultivačního rituálu*. Zároveň jde o *kontaktní zónu pro mentoring*, v níž *decision-makeři* ze západních televizí sdílejí své osobní a profesní vhledy na fungování dokumentárního provozu v televizích veřejné služby, a radí účastníkům z post-socialistické země, jak v tomto provozu uspět se svým projektem. Podstatné je, že se zde „ustavuje dichotomie vnitřní – vnější jako centrální ideologie vykreslující tyto zóny“.¹⁰

Kromě toho, co se zde artikuluje, tedy trendy v oblasti dokumentárního filmu v Evropě v podobě, kterou reprezentují pozvaní zástupci skandinávských televizí a nepřímo i zástupci managementu ČT,¹¹ si lze všítat i toho, co zůstává nevysloveno

⁹ Např. Axel Arnö byl hlavním moderátorem EBU pitchingu v prosinci 2020, kterého jsem se účastnila se svým projektem. Kim Christensen působí stále ve vyšším managementu DR jako výkonný producent pro dokumentární filmy a koprodukce (Executive Producer, Documentaries & Co-production).

¹⁰ John Caldwell, *Cultural Studies of Media Production: Critical Industrial Practices*, s. 138–140.

¹¹ Zástupci managementu ČT (ředitel vývoje pořadů a programových formátů ČT a moderátor masterclass Jan Maxa i manažerka Centra mezinárodních programových projektů ČT Markéta Štinglová) hodnotili ze zpětného pohledu v rozhovorech masterclass velmi pozitivně, ředitel

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

1.2 PERSPEKTIVA INSIDERA

Nahlížím zkoumanou událost z pohledu insidera v publiku, neboť i já jsem dlouhodobě součástí dokumentaristického provozu v roli režisérky i dramaturgyně¹². Moje perspektiva je tedy výrazně podmíněna vlastní situovaností a dlouholetou zkušeností s praxí v ČT, proto se v textu snažím i o reflexi vlastní pozice a z ní vyplývajícího pohledu. Pro popis a interpretaci masterclass využívám audiovizuální záznam pořízený Českou televizí a terénní deník z výzkumu v DR v Kodani, v němž se vracím ke zkoumané události¹³.

Organizační struktura i finanční možnosti České televize jsou od systému v DR a STV zásadním způsobem odlišné. Pro hlubší pochopení kontextu masterclass, tedy toho kdo, ke komu a v jakém kontextu promlouval, odkazuji na specifické etablování konceptu autorského dokumentu v české mediální krajině i na dlouhodobé vymezování se autorů-dokumentaristů vůči oficiální tváři ČT, propojené se stále „živou“ pamětí z poměrně svobodného typu spolupráce s ČT v období 90. let, Tento kontext může nabídnout další vrstvu „čtení“ situace, kdy post-socialistická ČT zve zahraniční odborníky na dokumentární film ze „západních“ televizí, aby sdělili českým tvůrcům něco o nových trendech v oblasti dokumentu.

programu ČT Milan Fridrich hodnotil masterclass takto: „*masterclass* byl skvělý, jsme rádi, když se tady trochu rozvíjí cizí pohledy na věc a naši kreativní producenti a tvůrci se mohou dostat do konfrontace s jinou tvorbou...“ Rozhovory s Markétou Štinglovou, Milanem Fridrichem a Janem Maxou., vedla Lucie Králová, září – listopad 2016.

¹² Od roku 2002 působím režisérka dokumentů, které většinou vznikaly v koprodukcí či přímo ve vlastní výrobě ČT. V letech 2011-18 jsem zároveň pracovala jako externí dramaturgyně dokumentů pro ČT.

¹³ Vycházím také z hloubkového rozhovoru s Kimem Christensenem a z polo-strukturovaných rozhovorů s Mette Hofmann Meyer (commissioning editor, head of documentaries DR 2007- 2016), se zaměstnanci kanálu DR 3 (režisér, investigativní reportér, editorka), Sigrid Dyekjær (ředitelka společnosti Danish Documentaries, nejvýznamnější dánské produkční společnosti pro dokumentární film), prof. Ib Bondebjerg (odborník na dokumentární film v Dánsku a zároveň bývalý ředitel Danish Film Institute), Julie Mejse Mønter Lassen, Ph.D. (Department of Media, Cognition and Communication, sekce Film, Media and Communication, University of Copenhagen, zabývá se oblastí TV studies se zaměřením na DR - výzkum programových strategií jednotlivých kanálů DR a politickým kontextem médií veřejné služby). Dále zpracovávám výstupy ze zúčastněného pozorování v Kodani v DR (22. až 27. 8. 2016), zaměřeného na běžnou praxi v oddělení DR Sales, účastnila jsem se i procesu připomínkování hrubé verze střihu celovečerního koprodukčního „current affairs“ filmu *Bitter Grape* za přítomnosti Kima Christensena, Mette Hoffmann Meyer a zástupců STV.

Zavedení systému kreativních producentů v ČT v roce 2011 nastavilo odlišné parametry pro způsob výběru látek a spolupráci s autory a nezávislími producenty, než používá systém commissioning editorů běžný ve většině veřejnoprávních stanic v Evropě.¹⁴ Kreativní producenti ČT jsou primárně orientováni na domácí produkci. Jejich možnosti vstupovat do zahraničních projektů jsou omezené konečným rozhodnutím programové rady. Zatímco commissioning editoři ze západních televizí soustavně a osobně prezentují své dokumentární projekty na pitching fórech významných zahraničních trhů a festivalů (IDFA Forum, Nordisk Panorama, Sunny Side of the Doc La Rochelle, CPH:Forum ad.) a především se stávají přímými iniciátory koprodukcí, aktivity ČT jsou v tomto ohledu spíše výjimečné a selektivní, liší se podle typu projektu.

I přesto, že je ČT členem mnoha mezinárodních organizací,¹⁵ se stále nachází ve fázi určitého post-transformačního období a na rozdíl od commissioning editorů západních televizí nevystupuje v oblasti dokumentu tolik proaktivně, aktivitu přenechává spíše na nezávislých producentech, s kterými spolupracuje. Práci na zahraničních koprodukcích má v ČT zlepšit a zastřešovat Centrum mezinárodních programových projektů (dále Centrum), které vzniklo v roce 2012; jeho přesná úloha v systému televize ve vztahu k autorům ale nebyla ještě v r. 2015, kdy masterclass proběhla, zcela čitelná¹⁶ a jak vyplynulo z rozhovorů, mnozí z tvůrců a producentů o jeho přesné roli a možnostech spolupráce mnoho nevěděli ani v roce 2017. Příležitostí k představení fungování Centra autorům mohla být právě

¹⁴ např. ARTE, BBC, DR, STV, YLE a další

¹⁵ ČT je členem [EBU](#) (European Broadcasting Union) – Evropská vysílací unie, [PBI](#) (Public Broadcasting International) – celosvětové sdružení vysílatelů veřejné služby, [CIRCOM Regional](#) (European Association of Regional Television) – Evropské sdružení regionálních TV studií televizí veřejné služby, [FIAT/IFTA](#) (International Federation of TV Archives) – mezinárodní federace televizních archivů, [BFA](#) (Broadcasting Fee Association) – mezinárodní sdružení institucí vybírající televizní poplatky, [IMZ](#) (International Music and Media Centre) – mezinárodní středisko hudby a medií, [EGTA](#) (European Group of Television Advertising) – Evropská skupina pro televizní reklamu, [Euronews](#), [Eurosport](#). [online], [cit. 30.11. 2016] Dostupné z: < <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakladni-informace-o-ct/>>.,

¹⁶ V emailovém korespondenci, kterou LK vedla se zástupci IDF (Veronikou Liškovou, Miriam Ryndovou a Ivanou Miloševič) v září a říjnu 2016 se Veronika Lišková vyjadřuje k mezinárodní spolupráci ČT následovně: „K mezinárodní spolupráci ČT nemám mnoho informací. Je mi známo jen několik základních, dílčích věcí – že má ČT podepsanou koprodukční smlouvu s ARTE a že v koprodukci ČT a ARTE i několik projektů vzniklo a vzniká; že se ČT s některými svými projekty zúčastňuje EBU pitchingů a že je ČT zapojena do některých mezinárodních projektů (např. Generation What?); že existuje Centrum mezinárodních programových projektů, jehož náplní je mimo jiné i vytváření partnerství a spolupráce s jinými veřejnoprávními televizemi; že mezinárodní projekty mohou být iniciovány nejen Filmovým centrem, ale i jednotlivými kreativními producenty. Za IDF je každopádně vždy poněkud komplikované, že se našeho trhu a pitchingu nezúčastňuje jeden konkrétní představitel ČT, který by nějak soustavněji mapoval dokumentární produkci ve střední a východoevropském regionu a který by měl nějaký jasně vymezený rozpočet pro zahraniční koprodukce. Současně jsou to již dva roky, kdy má IDF s ČT uzavřené partnerství a ČT uděluje na naší hlavní industry akci, East Doc Platform, jednomu z prezentovaných projektů cenu umožňující využití jejích interních kapacit ve fázi postprodukce.“ (IDF je díky svým dlouholetým aktivitám, zkušenostem a své aktivní účasti v mezinárodním dokumentárním provozu klíčovou platformou pro středo-a východoevropský region.)

masterclass, ale ta byla věnována pouze prezentaci zahraničních commissioning editorů, aniž by se role ČT v celém systému blíže osvětlila. Přitom podle Markéty Štinglové, manažerky Centra, bylo možné výraznější posun zaznamenat po roce 2013 :

„Začali jsme přihlašovat české dokumentární projekty k prezentaci v rámci činnosti EBU Documentary Experts Group a tyto projekty jsou pravidelně vybírány na pitching EBU, přičemž jsme jedinou televizí střední a východní Evropy, která zde své projekty pravidelně prezentuje.“¹⁷

V současné době ČT aktivněji spolupracuje i s Institutem dokumentárního filmu (IDF) a má podepsanou smlouvu o spolupráci s kanálem ARTE, v rámci níž každoročně koprodukuje několik filmů,¹⁸ Markéta Štinglová je zároveň od roku 2016 v předsednictvu expertní skupiny EBU pro dokumentární tvorbu (znovu zvolena 2019.).

2. MASTERCLASS JAKO STŘET SVĚTŮ

Masterclass ČT lze tedy interpretovat jako určitý druh kultivačního rituálu („*liminal industrial rituals*“) v rámci instituce. Podle Caldwellovy klasifikace „*critical industrial geographies*“ nabízejí právě polo-veřejné kontaktní zóny pro *mentoring* významnou možnost vzhledu do strategií, dynamiky, mechanismů, prezentačních taktik i celkového fungování segmentu příslušné produkční kultury.⁴¹ Masterclass zkoumám v souvislosti s již popsáním kontextem dokumentárního filmu v systému televizí veřejné služby. Zaměřuji na zejména na to, jak reprezentanti zúčastněných televizních stanic rozumějí metaforám, motivům či významovým uzlům používaným v aktuálním diskursu o dokumentárním filmu. Na základě těchto významných rétorických figur (aktérských pojmů), prostřednictvím kterých aktéři masterclass referují ke svému publiku o současné praxi a trendech v oblasti dokumentárního filmu ve veřejnoprávních televizích DR (Dánsko) a STV (Švédsko), strukturuji celou kapitolu.

2.1 KDO JE MASTER?

ZMNOŽENÍ EXPERTŮ V TELEPROJEKCI

Vstupem do sálu TPS1 (neboli „velké teleprojekce“ – viz úvodní foto Jana Daňhela) v budově České televize na Kavčích horách jako by člověk vstupoval do jiného času, ke kdysi nejnovějším technologickým řešením, které když zestárnou, mění se v připomínky časů, kdy televize ještě hrdě vládla v mediální krajině. Teleprojekci navržené na konci 60. let minulého století, ve stejném duchu jako celá budova na

¹⁷ Emailová korespondence s Markétou Štinglovou, březen 2017.

¹⁸ Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, 2017.

Kavčích horách, nedominuje pouze promítací plátno, ale především mnoho televizních obrazovek. V každé třetí řadě přímo mezi sedadly minimálně dvě, s odstupem cca 15 metrů jedné od druhé. Napočítávám jich 16. Ve zrenovovaném interiéru se setkává stará a nová technika, čeští filmaři a televizní zaměstnanci, odborná veřejnost a experti ze zahraničních televizí. V předsáli se chystá káva, zákusky a chlebičky a publikum vítá Jan Maxa, ředitel vývoje programu a nových formátů ČT, představuje oba přednášející commissioning editory, Axela Arnöho ze švédské veřejnoprávní televize STV a Kima Christensena z dánské veřejnoprávní televize DR. Celá událost se natáčí, řečníci i ukázky z promítaných filmů jsou po celou dobu promítány na všechny obrazovky i velké plátno. Dochází tak ke zvláštnímu efektu zvýznamnění promluv skrze ryze technicky navozené „zmnožení expertů“, hodných nejen záznamu, ale i přímého přenosu během celé akce.

MASTER, EXPERT, RATING, KNOW-HOW

Masterclass je termín, jehož české překlady variují od „mistrovské“, přes „odbornou“ až po „speciální“ lekci, ale v kontextu audiovizu je většinou používán v anglickém tvaru a pro označení setkání, kde renomovaný umělec (master / „mistr“, nejčastěji režisér) dalším umělcům či lidem „z oboru“ (kolegům, filmařům) představuje svoje metody, způsob práce a myšlení. Ve filmovém průmyslu, kde se know-how v praxi předává především prostřednictvím různých forem mentoringu a asistování¹⁹, je masterclass přirozenou a klíčovou platformou umožňující umělecký i profesní rozvoj. Masterclass lze označit dokonce za jednu z nejvyšších forem předávání expertního vědění v oboru a uměleckého know-how, kterou provází všeobecně přijímaný vysoký společenský status, na rozdíl třeba od workshopu. S termínem masterclass je implicitně spjata představa kvality a exkluzivity „mastery“, který není běžně dostupný.²⁰

Dokumentární film je nedílnou součástí čím dál komercializovanějšího kulturního průmyslu,²¹ většina dokumentárních festivalů má své „industry“ akce pro filmové profesionály, platformy pro vývoj námětů, pitching fóra apod. Právě v této industry zóně lze v posledních letech pozorovat rozrůstající se skupinu profesionálních (filmových, televizních a na nová a cross-média zaměřených) expertů. Ti se stávají mluvčími akcí označovaných též jako masterclasses. Jejich náplň se více podobá

¹⁹ srov. John Caldwell, *Cultures of Production: Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures*. In: Jennifer Holt – Alisa Perren (eds.), *Media Industries: History, Theory, and Method*. Oxford: Blackwell 2009, s. 199–212.

²⁰ Masterclasses ve světě dokumentárního filmu pořádají kromě akademických institucí především filmové festivaly, z dokumentárních např. masterclass s Peterem Greenawayem (mezinárodní festival dokumentárních filmů *Visions Du Réel* Nyon), masterclass s Wernerem Herzogem (IDFA). I Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě uspořádal v minulých letech celou řadu masterclasses s významnými tvůrci (např. s Frederickem Wisemanem či Ulrichem Seidlem), které prezentuje způsobem vyzdvihujícím tvorbu a osobnost výjimečného umělce.

²¹ srov. Anna Zoellner. „Professional Ideology and Program Conventions: Documentary Development in Independent British Television Production“. *Mass Communication & Society* 12, 2009, č. 4, s. 503–536

workshopům či trainingovým programům a jejich zaměření je orientováno nejčastěji na postupy, jak sehnat finanční prostředky a jak uspět se svým projektem na (dokumentárním) trhu.

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

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

Vedle různorodé skupiny mistrů: „*exkluzivních autorů*“ (režisérů, dokumentaristů) tedy působí i vlivná skupina expertů na dokumentární film vysvětlujících pojetí dokumentu, které obvykle reprezentuje instituci, jež zastupují. Jen výjimečně jsou touto institucí filmové školy a akademie, často jsou to televizní stanice. Nezřídka se tak „mistry“ stávají nejen delegovaní experti, ale v přeneseném významu i jakési nadosobní principy zformované určitou institucí, trhem a sociodemografickými charakteristikami diváckých preferencí. Některé z těchto nadosobních principů, jež v současném dokumentárním provozu nabývají na síle, popisují v této kapitole.

2.2 EDITOR A JEHO SLOT

Know-how jak dosáhnout úspěchu s (televizním) filmem se stává doménou expertů pracujících často přímo pro televizní stanice. Příkladem vlivného typu experta a zároveň decision-makera v oblasti dokumentu je právě commissioning editor veřejnoprávních televizí, který je někdy označován jako „správce slotu“. Systém programování do vysílacích oken (slotů) je společným jmenovatelem všech televizních vysílacích schémat. Pokud tedy commissioning editoři hovoří o dokumentárních filmech, je to vždy v souvislosti s vysílacím oknem (slotem), které spravují a mají za úkol naplňovat a udržet jeho sledovanost. Sloty mají určité předepsané parametry (stopáž, žánr, programový typ), které předurčují budoucí

podobu filmu. Commissioning editor jako správce slotu disponuje rozpočtem a může rozhodovat, do čeho bude investovat peníze tak, aby slot naplnil filmy, na něž se budou diváci dívat. Vstupuje do koprodukcí s nezávislymi producenty, včetně mezinárodních, a svůj slot může doplňovat akvizicemi. Často je pod značnými tlaky managementu, zejména ekonomickými, a musí dbát na programové strategie a ratingy, neboť v případě, že slot nebude (divácky) úspěšný, hrozí jeho zrušení. Tyto tlaky se promítají i do spolupráce s nezávislymi producenty, kteří jsou editorům partnery ve vyjednávání (režiséři pouze výjimečně).

„Požadavky slotu zůstávají nastavené tak, že vycházejí vstříc diváckým očekáváním a dále je upevňují. Tyto požadavky jsou institucionálně determinovány a je odpovědností commissioning editora zajistit, že předkládané a odvysílané programy tyto požadavky splní. Následně editor očekává, že nezávislý producent bude tuto strukturu akceptovat“.²²

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

„Producent ve spolupráci s režisérem rozhodne o volbě tématu a způsobu, jakým bude téma prezentováno, a zosobňuje tak určitý druh filtru či roli „gatekeepera“. Jeho rozhodovací pravomoc je ale rozmělněna v rámci „broadcaster-publisher“ systému, kde nezávislí producenti soutěží o pozornost commissioning editorů, neboť smlouva na projekt s televizí zajišťuje kontinuitu přežití jejich společnosti jako způsobu obživy. Moc producenta je omezena vkusem commissioning editora, na němž jsou konečná rozhodnutí a který má podstatnou kreativní kontrolu nad vysílaným obsahem, čímž podrobuje nezávislé producenty ekonomické a editorské závislosti, a omezuje tak jejich možnosti volby.“²³

Na jedné straně se tedy ocitají režiséři se svými producenty (nebo spíše producenti se svými režiséry) a na straně druhé commissioning editoři reprezentující televizi, přičemž obě skupiny chtějí uplatňovat své představy o dokumentárním filmu.²⁴ Některé televize (především BBC) mají parametry svých slotů přesně nastavené:

²² A. Zoellner, s. 517.

²³ A. Zoellner, s. 505.

²⁴ V rámci skupiny expertů účastnících se pitching fór, trhů či tréninkových workshopů dochází v poslední době k oslabování moci vlivných commissioning editorů z veřejnoprávních TV, neboť již nedisponují takovými rozpočty na dokumentární filmy jako v minulosti. IDF například díky tomu, že commissioning editoři disponují při koprodukcích stále menšími rozpočty (často jen 30 000 Eur), ale jejich zaměření je velmi úzkoprofilové, změnil způsob výběru expertů, které zvou na své pitchingy a tréninkové programy, a volí místo nich třeba mezi dramaturgy významných festivalů, jejichž moc naopak sílí. Důvody uvádí zástupce IDF následující: „Jako by commissioning editorům nedošlo, že jejich moc se dnes už oslabila. Ale my stejně pořád cítíme to jejich podceňování, když vidí ty naše rozpočty, které jsou třikrát nižší než ty jejich.“ Rozhovor se zástupci IDF vedla Lucie Králová, říjen 2016.

„V současném dokumentárním programování televizí je jen málo prostoru pro volnější tvorbu, experimentování a inovace... Editoři jsou sami pod silným ekonomickým tlakem a nemůžou si dovolit „šlápnout vedle“. Ve snaze zajistit úspěšný slot s ohledem na ratingy je jejich tendencí vyhnout se experimentům a méně spoléhat na inovativní formu a styl, před originálním pojetím preferují to, co už je divákům dobře známé“.²⁵

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

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

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

„Jsem sales agentem i commissioning editorem DR pro všechny domácí i mezinárodní koprodukce, ale hlavně spolupracuji s nezávislými producenty, kteří se snaží získat prostředky na mezinárodním kolbišti. Jsem odpovědný i za mezinárodní distribuci těchto

²⁵ A. Zoellner, s. 521.

filmů... Mým cílem jsou velké mezinárodní dokumentární trháky dobré jak pro festivaly, tak pro televizi. To je hlavní důvod, proč dělám, co dělám.“

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

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

Veřejnoprávní televize je během masterclass tedy popisována jako určité pole, ve kterém za pomoci šikovné vnitřní politiky musíte „vybojovat“ každý týden dost času na dokumentární film. Oba commissioning editoři zdůrazňují význam pravidelného slotu pro dokumentární film jako nezbytný prostředek pro jeho udržení v programu. V souvislosti se snahou o udržení okna se objevují metafory boje a soutěže, dokumentární film musí *obstát v konkurenci* s jinými, často divácky atraktivnějšími žánry. V tomto poli se pohybují commissioning editoři, které oslovují tvůrci prostřednictvím nezávislých producentů a snaží se vzbudit jejich zájem o nabízené náměty. Kim Christensen shrnuje problematiku do závěru, ze kterého je zřejmá naděje v to, že lepší filmy přivedou více diváků, což zaručí lepší ratingy, které zase zaručí sloty v lepších vysílacích časech, tedy i vyšší rozpočty a lepší výrobní podmínky. Samozřejmě představu, že dobré filmy jsou definovány vysokými ratingy, promítl v rámci své power-pointové prezentace do následující rovnice:

better films = better ratings = better slots on TV = happiness for us all...hopefully²⁶

Autoři obvykle ve své práci vycházejí ze studia na filmové (obvykle umělecké) škole a z různých forem formálního i neformálního mentoringu. Své know-how často opírají zejména o zkušenosti získané vlastní tvorbou, z nichž nejcennější jsou ty, kdy si mohou přímo otestovat, jak jejich film komunikuje s diváky. U dokumentárních filmů takové situace nastávají hlavně během festivalových či jiných speciálních projekcí často spojených s diskusí, při níž má režisér možnost ověřit si svůj tvůrčí přístup a metody. Commissioning editoři své know-how opírají primárně o to, jak jimi podpořené filmy obstojí v konkurenci jiných pořadů, kanálů a stanic a kolik diváků mohou získat. Dochází tak k prolínání i střetu dvou diskursů, „tvůrčího“ a „televizního“, které se výrazně ovlivňují, překrývají i vzájemně výrazně vymezují,

²⁶ lepší filmy = lepší ratingy = lepší sloty v TV = štěstí pro nás všechny...doufejme

s odkazem na specifičnost „televizního“ (diváckého) a „uměleckého“ (akademického, festivalového) přístupu. Důsledkem těchto různých pohledů je i poměrně běžná praxe upravování jednoho dokumentárního filmu do několika verzí, s níž se snadněji identifikují producenti než tvůrci. V této praxi zároveň hraje významnou roli přístup commissioning editora, včetně jeho osobního vkusu a preferencí. Z rozhovoru s Kimem Christensenem například vyplynulo, že staví spolupráci s producenty a tvůrci na principu důvěry, kterou nechce zklamat a váží si jí. Zdůrazňoval, že tato důvěra se neodvíjí primárně od příslušnosti k funkci, kterou v DR zastává, ale od celého jeho předchozího působení ve filmové branži. Předpokládá, že mnozí tvůrci a producenti jej oslovují primárně jako člověka, kterému mohou věřit, a až v druhém plánu jako reprezentanta DR.

2.3 PROPAST (bránicí) POKROKU

Masterclass proběhla v době, kdy zahraniční aktivity ČT v oblasti dokumentu stále ještě hledaly svoji přesnou podobu. Zatímco DR i STV jsou orientované mnohem více na mezinárodní koprodukce s nezávislymi producenty (navíc mezi skandinávskými zeměmi jsou koprodukce snazší a velmi časté), organizační struktura ČT je mnohem centralizovanější a primárně orientovaná na domácí produkci či koprodukce. ČT se snaží více otevírat zahraniční spolupráci až od nástupu generálního ředitele Petra Dvořáka v roce 2011. Jedním z důsledků této snahy byl vznik zmíněného Centra mezinárodních programových projektů ČT, jehož manažerka Markéta Štinglová je autorkou nápadu na uspořádání masterclass a rozhodla se oslovit commissioning editory z DR, BBC a STV, aby přijeli představit, „jaké typy projektů hledají a o jaká témata mají zájem.“²⁷ Zároveň jde o snahu oslovit české dokumentaristy, aby dokázali „nabídnout takový typ filmů, jež bude odpovídat poptávce zahraničních commissioning editorů“, kteří vstupují do českých dokumentů jen výjimečně. Masterclass byla jednou z prvních akcí svého druhu (v r. 2015), v rámci níž se ČT aktivně rozhodla komunikovat tvůrcům (prostřednictvím vybraných expertů) poptávku zahraničních televizí v oblasti dokumentu.²⁸

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

²⁷ Zadání masterclass, které obdržel emailem Kim Christensen z DR, bylo ze strany ČT specifikováno následovně: „Představil byste náplň a rozsah své práce jako commissioning editora ve veřejnoprávní televizi, stejně jako proces výběru a vývoje televizních dokumentů, a jaké typy dokumentů hledáte. Současně by bylo skvělé zmínit, jak pracujete s filmy ve vysílání a jaké sloty pro ně máte. Jaké druhy, témata a žánry filmů zajímají vaše publikum a jaké jsou trendy evropského dokumentárního filmu. Budeme vděční za ukázky z těchto filmů.“ Zdroj: Kim Christensen, použito se souhlasem ČT.

²⁸ Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

vysvětluje situaci Jan Maxa.²⁹ Dále zmiňuje „frustraci“ Markéty Štinglové z neutěšeného stavu mezinárodní spolupráce, která stála na začátku nápadu uspořádání masterclass:

„Když už se Markétě podařilo najít nějaký zájem televizí, jako je ARTE, nebo ze strany EBU, tak bylo velmi složitý najít na něj tady adekvátní nabídku, jako by se míjelo to, co ty mezinárodní televize poptávají, a co je tím základním přístupem českých dokumentaristů v jejich tvorbě. Ten masterclass vznikl ze snahy etablovat nějaké pochopení, popravdě spíše na naší straně.“³⁰

Co lze zjistit o výše popsaném míjení mezi „přístupem českých dokumentaristů“ a „poptávkou“ zahraničních veřejnoprávních televizí „západního střihu“? Z výše citovaného vyvstává metafora určité *propasti*, která vypovídá o způsobu, jakým se o dokumentárním filmu tzv. autorského typu přemýšlí a jak je vykládán, pokud se ocitá v systému televizí veřejné služby. Míjení či dosud nedostatečně *etablované pochopení* se odehrává především mezi MY a ONI a symbolizuje propast mezi tím, co je vnímáno jako „autorské“ a co jako „televizní“ (profesionální), i téměř nepřekonatelnou vzdálenost mezi „do sebe zahleděnými tématy a přístupem českých autorů“ a „jasnou výpovědí orientovanou na diváka“, vhodnou pro veřejnoprávní televizní stanice „západního střihu“, v širším smyslu dokonce jako propast mezi „východním“ a „západním“ pojetím dokumentárního filmu. Tato metafora vůbec nemusí být explicitně vyjádřena motivem *propasti*, ten je ovšem latentně přítomný a spoluvytváří diskurz, v němž se (často neuvědoměle) aktualizuje dichotomie „autorský“ versus „divácký“, přičemž ale ani jeden z těchto pojmů nemá jednoznačnou definici. S tím souvisí další představa určitého vývoje kinematografie „*dělané pro diváky*“, která je vnímána jako pokroková:

Oni (zástupci zahraničních televizí, pozn.LK) jsou velmi korektní, ale pak vám řeknou, že to, čím my dnes procházíme, je realita, kterou řešili ve svých kinematografiích před dvaceti, třiceti lety. Častěji se tady dokumentaristé zabývají sami sebou, svým problémem, často je to taková psychoanalýza a divák je až někde v pozadí, někdy se zdá, že naši dokumentaristé necítí, že ten film je dělaný pro diváka.³¹

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

²⁹ Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016.

představu vývoje (od autorské výpovědi „dál“) vyplývá i z věty, „čeští dokumentaristé jsou pořád ještě hodně zaměřeni na autorskou výpověď“.³²

Hra s domýšlením dichotomií podle naznačeného kódu obnažuje nejen výše zmíněnou metaforu propasti, ale i míru identifikace zástupců ČT s tímto typem uvažování. V této souvislosti připomínám Caldwellovo upozornění, že při podobných střetech v kontaktních zónách dochází k ustavení ideologie vnitřní – vnější, která definuje jednotlivé zóny.³³ Pokud si vnitřní označíme jako „centrum“ (svět televizí DR a STV vyrábějících mezinárodně úspěšné dokumenty) a vnější jako „periferie“ (české publikum masterclass), ukáže se nám kontext masterclass mnohem zřetelněji. Commissioning editoři zahraničních televizí jen výjimečně znají zevrubněji české dokumentární filmy, přesto pracují s určitou představou o české dokumentární kinematografii. Například Kim Christensen na dotaz, „Jaké české dokumentární filmy znáte?“, odpověděl: „Bohužel jsem viděl pouze dokument *Český sen*. A pak vím, že se natočilo něco nového o Václavu Havlovi, ale ještě jsem to neviděl. Jsem velký fanoušek Miloše Formana, ačkoli je to od dokumentu vzdálené...“³⁴ Konkretizací takové představy je i komentář Axela Arnöho k ukázce švédského nenarativního filmu hned v úvodní části masterclass: Arnö představuje snímek *Old Man and a Cottage* jako typ filmu, který označuje za „very hard“. Mezi dokumenty, které běžně vysílají, je tento výjimkou, nezapadá do běžné dokumentární produkce STV a jeho úspěch (vysoká sledovanost i na TV ARTE) byl pro televizi překvapením. Velmi pomalé záběry na staršího nahého muže v dřevěných neckách žijícího kdesi v chatce v lesích bez elektřiny a tekoucí vody, snímaného observační metodou Arnö komentuje slovy:

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

Více se o filmu během masterclass už nedozvíme, ani jeho hlavní myšlenku, ani téma, ani nic o autorovi. Způsob, jakým Arnö o filmu mluví, odkazuje především na jeho překvapení z pozitivního diváckého ohlasu. Český dokument je primárně nazírán jako součást kinematografie střední a východní Evropy. Rozdělení evropských filmů na východ vs. západ stále podporuje řada mezinárodních festivalů, které mají své soutěže nastavené jako „hlavní“ a „východoevropská“³⁵ a i aktivity IDF soustředěné na středo a východoevropský region mají programy jako „Ex Oriente Workshop“ či „East Doc Platform“. Toto vydělování má svou nespornou logiku v odlišném vývoji (post)komunistických zemí a zároveň implikuje představu,

³² Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016

³³ John Thornton Caldwell. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008, s. 138.

³⁴ Emailová korespondence s Kimem Christensenem, říjen 2016.

³⁵ Srovn. např. soutěžní sekci MFF Karlovy Vary Na východ od západu, která je oddělená od hlavní soutěžní sekce.

že více než 30 let po deinstalování totalitních vlád v evropských zemích se kinematografie (či televizní tvorba) „na východ od západu“ vyvíjí tak specifickým způsobem, že musí být vyčleněna a hodnocena ve speciální kategorii. Současný postoj ČT k zahraničním partnerům popsany Janem Maxou odráží, jak se metafora propasti aktualizuje ve způsobu, jakým ČT vnímá svoji pozici mezi zahraničními televizemi:

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

Slovník této výpovědi odkazuje k vnímání mezinárodního televizního prostoru jako kolbiště, kde jsou silnější a slabší hráči. Objevují se zde slova jako „hrdost“, „síla“, „silné postavení“ a ti, kteří symbolicky „drží moc“, jsou charakterizováni zemí, odkud pocházejí a označováni lakonicky jako „hoši“ („vy hoši z Anglie, Švédska...“), což vzbuzuje i otázku, kolik žen v pozici commissioning editorů/editorek vůbec v tomto silovém poli působí – i mluvčími na masterclass byli až na stručný úvod Markéty Štinglové výhradně muži.

Uchopení dokumentárního filmu přes latentní i zjevné metafory propasti a pokroku nemusí být nutně závislé na skutečné podobě české dokumentární kinematografie (a té její části, která vzniká v produkci televize), přesto je jejich častý výskyt a dopad pozorovatelný. Zároveň se ale v rozhovorech představitelé ČT explicitně a opakovaně zmiňovali, že „máme silný autorský dokument“ (programový ředitel Milan Fridrich), i že „autorský dokument neznámá, že není jasné, o co jde a že to nemůže mít silný příběh... a je to samozřejmě i vidět na tom, co ty televize reálně dělají“ (ředitel vývoje a nových programových formátů Jan Maxa).³⁶ Tento pohled odkazuje k již zmíněné terminologické nejistotě (aktérského) pojmu autorský dokument, který se stává rétorickou figurou, jejíž přesný obsah je momentální výslednicí řady faktorů, včetně představy o žánru (spolu)definované institucí a představy o „flexibilitě“ autora.

2.4 GLOBÁLNÍ ŽURNALISTA vs. LOKÁLNÍ UMĚLEC

TREND GLOBÁLNÍCH DOKUMENTŮ

„Jedním z trendů v zemích západní Evropy je zájem o příběhy lidí na druhém konci světa, často je to dané tím, že tyto země měly kolonie a filmařům je stále blízké vyhledávat příběhy

³⁶ Rozhovor s Janem Maxou a Milanem Fridrichem vedla Lucie Králová, září-říjen 2016.

v těchto zemích. Vzhledem k odlišnému historickému vývoji toto ve střední Evropě nefunguje, my se více zabýváme sami sebou než tím, co se děje někde jinde“.³⁷

Nejvýraznější zprávou českému publiku během masterclass o současných trendech v oblasti evropského (zejména švédského a dánského) dokumentu byla deklarovaná orientace na významná globální témata, „velké“ geopolitické filmy často z míst ohnisek aktuálních válečných konfliktů a společenských nepokojů a zájem o filmy ze zemí třetího světa a teritorií, kde je obtížné až nebezpečné natáčet. Tento druh filmů akcentovali jako prioritu oba commissioning editoři, což podpořili i řadou ukázek.³⁸

Česká televize podobné filmy sama nepoptává a podporuje je zatím jen výjimečně,

i z toho důvodu, že jejich rozpočty mnohonásobně převyšují běžné možnosti pro rozpočty dokumentů v ČT. Zároveň je v úvodní výpovědi deklarovaná představa, že jsou nám globální témata vzdálená: „Vzhledem k odlišnému historickému vývoji toto ve střední Evropě nefunguje, my se více zabýváme sami sebou než tím, co se děje někde jinde“. Zde je třeba doplnit, že dokumenty, které se zabývají „děním jinde“, jsou v české dokumentární produkci stále frekventovanější, např. *Pod sluncem tma*, *Kiruna-překrásný nový svět*, *Doba měděná*, *Kibera: Příběh slumu*, *Central Bus Station*, *Švéd v žigulíku* ad, čeští producenti se zároveň stále častěji stávají také koproducenty zahraničních dokumentů.

Zmíněná metafora *propasti* se neprojevuje pouze skrze rétorické figury při popisech českého a zahraničního přístupu, ale zhmotňuje se v reálných výrobních podmínkách projektů ČT nesrovnatelných s těmi v DR či STV. To během masterclass dokládala i většina otázek z publika, zaměřených na rozpočty nebo míru operativnosti televizí při natáčení v zahraničí (například při přírodních katastrofách nebo po teroristických útocích). Uplatnění českých dokumentů v zahraničních televizích souvisí též s typem očekávání, které vztahují commissioning editoři na dokumenty z východoevropského regionu:

„Bud'te chytří a odvážní myslet ve velkém. Musí existovat řada výjimečných příběhů z let studené války - vezměte si například dánský film *The Man Who Saved the World*, zčásti drama, zčásti dokument o plukovníkovi Stanislavu Petrovovi, který v roce 1983 zachránil svět před nukleární katastrofou. Úžasný příběh a film, který frázi myslet ve velkém maximálně naplnil“. (Doporučení Kima Christensena českým filmařům.)³⁹

Samozřejmě nejde o monolit, situace se vyvíjí a liší podle konkrétní televize, editora, producenta, tvůrce, projektu i produkčního kontextu. Například Veronika Lišková z

³⁷ Rozhovor s Markétou Štinglovou vedla Lucie Králová, září 2016. Dokumenty, které se zabývají „děním jinde“ jsou ale v české kinematografii stále frekventovanější (např. *Pod sluncem tma*, *Kiruna-překrásný nový svět*, *Doba měděná*, *Kibera-příběh slumu*, *Central bus station*, *Švéd v žigulíku* a mnoho dalších).

³⁸ Například z těchto filmů: *Armadillo* (Cena kritiky z Cannes), *India's Daughter*, *Pervert Park*, *Warriors from the North*, *The Arms Drop*, *Democrats*, *The Red Chapel*, *Putin's Kiss*, *Blood in the Mobile*, *Dark Side of Chocolate*, *Queen of Versailles*, *Ai Weiwei the Fake Case*, *The Why Poverty Series*.

³⁹ Rozhovor s Kimem Christensenem vedla Lucie Králová, září 2016.

Institutu dokumentárního filmu, podporujícího mezinárodní koprodukce, vyzorovala několik charakteristik, kterým dle commissioning editorů odpovídají filmy z regionu střední a východní Evropy:

„Observační dokumenty s pomalejším tempem, esejistické mozaiky věnované lokálním tématům a příběhům, snímky s nepřiliš propracovanou obrazovou koncepcí (s výjimkou Polska a Rumunska). Vedle toho existuje i předpoklad, že středo- a východoevropští tvůrci mají dobrý cit pro práci s jemnými nuancemi absurdních situací a humorem. Výše zmíněné tendence rozhodně neplatí paušálně a také se poslední roky toto vnímání postupně proměňuje spolu s tím, jak se v některých zemích výrazněji zlepšují produkční podmínky umožňující větší prostor pro komplexní vývoj filmů, sledování příběhů po delší časové období a věnování se tématům, která přesahují národní rámec. Svoji roli v této proměně hraje i to, že sami tvůrci stále více experimentují s formou a výrazovými prostředky.“⁴⁰

V tomto textu se společných „západních“ představ a očekávání vztažených na kategorii „východoevropského“ filmu, často zaměřeného na komunistickou minulost regionu podanou jako určitý druh atrakce, můžu jen dotknout, téma by si zasloužilo samostatný výzkum.

„ŽURNALISMUS“ JAKO PŘÍSTUP K DOKUMENTÁRNÍMU FILMU

Během masterclass postupně vyplývalo, že právě globálně zaměřené filmy, zabývající se aktuálními konflikty, válkami nebo sociální nespokojeností, nacházejí často uplatnění ve vysílacím okně označovaném jako „current affairs“⁴¹, kterou definuje Axel Arnö jako „oblast, která má vlastní komunitu, fanoušky i tvůrce, dělá to hodně BBC, pár dobřejch Francouzů...“. Arnö posléze představuje svůj samostatný „current affairs slot“. Filmy z něj lze charakterizovat jako celovečerní propracované natočenou aktuální publicistiku s dokumentárními prvky, ve které převládá výkladový modus a informativní pohled zaměřený na fakta.

Pokud i pojmy jako „žurnalistický“ či „novinářský“, případně „current affairs“, které se během masterclass často skloňovaly, nahlédneme jako pojmy aktérské, můžeme si všimnout, že je aktéři různě zaměňovali jako synonyma spojená s představou profesionality, kterou spojovali s primárním zaměřením na fakta a informace a na novinářské know-how. Vyplývá z toho, že pohled na subžánr dokumentu s nálepkou „current affairs“, určovaný televizemi, je významně formován představou kvality, reprezentované přístupem označovaným jako žurnalistický, čímž je rozuměn důraz na informativní hodnoty, považovaný za „pocitivý“. V rámci prezentace „current

⁴⁰ Veronika Lišková doplňuje svou výpověď příklady několika filmů: „Za poslední dva roky v našem regionu například vzniklo hned několik mezinárodně velmi úspěšných hybridních snímků: *5. říjen*, *Hotel Úsvit*, *You Have No Idea How Much I Love You*.“ Z emailové korespondence, kterou se zástupci Institutu dokumentárního filmu (Veronikou Liškovou, Miriam Ryndovou a Ivanou Miloševič) vedla Lucie Králová (září a říjen 2016).

⁴¹ Lze volně přeložit jako aktuální publicistika, byť v tomto kontextu jde o spíše o aktraktivně, ale žurnalistickou perspektivou zpracovaná aktuálně významná témata.

affairs slotu“ byly promítnuty ukázky preferující pozitivistickou perspektivu⁴² a s ní spojené pokusy o „objektivitu“. Během masterclass oba editoři zmínili, že diváci od tohoto typu dokumentárních filmů očekávají informace a zařazení událostí do kontextu.

Za významný trend v oblasti dokumentárního filmu lze považovat i časté stírání hranic mezi tím, co je nazýváno dokumentem a publicistikou (později na masterclass ČT nezmiňuje vůbec slovo publicistika, ale trendy v oblasti dokumentárního filmu). Divákovi je pod označením „dokument“ mnohdy nabízena spíše publicistika s delší stopáží splňující požadavek aktuálnosti a divácké atraktivity, v níž je forma filmu pouze ozvláštňením předkládaných faktů, čímž se výrazně formuje to, jak diváci pojmu „dokument“ rozumějí.

Během masterclass byl pro lepší charakteristiku „pocitivého“ novinářského know-how jako jeho přímá kontradikce používán příklad „autorského přístupu“. Ten byl často označován jako „lokální“, „do sebe zahleděný“, neupřednostňující ohled na diváka, ale pohled autora, který není ochoten svůj film upravovat dle požadavků televize a není dostatečně „flexibilní“ a také není orientovaný na mezinárodní publikum.⁴³ To, „o čem se mluví“ a „co se zrovna děje“ (katastrofy, teroristické útoky, válečné konflikty), sledují miliony lidí v médiích, takže i dokument na stejné téma bude mít zaručený zájem diváků (a další prodeje). Zůstalo nevyjasněno, nakolik výběr takových témat odráží angažovaný postoj televizí a tvůrců, jejich vnitřní potřebu vyjádřit se k aktuálním problémům, touhu přispět ke změně, pomoci či informovat. A nakolik jsou takové filmy hlavně poptávkou televizních stanic typu DR, STV, BBC, ARTE (byť třeba explicitně nezformulovanou), především proto, že mají silný divácký potenciál a zároveň mohou dobře reprezentovat službu veřejnosti. Tyto aspekty se prolínají a formují pole, ve kterém se setkávají producenti (a režiséři) s commissioning editory (a sales agenty), přičemž lidé z televizí jsou si přesněji vědomi způsobů, jak využít sílu dokumentární výpovědi, možnosti jejích dopadů na společnost i její obchodní potenciál.

AKTUÁLNÍ A RYCHLEJŠÍ NOVÝ VESMÍR

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

⁴² Pozitivistickou ve smyslu konkretizovanou v dramaturgické představě, že je třeba při vytváření filmu vycházet z ověřitelných faktů, jejichž pouhým popisem či „shrnutím“ v díle se již podává relevantní zpráva o světě.

⁴³ Tento názor vyjádřila i Mette Hoffmann Meyer. Rozhovor s Mette Hoffmann Meyer vedla Lucie Králová, Kodaň, srpen 2016.

technická kvalita už není tak důležitá), mnohem důležitější je okamžitá dostupnost na všech zařízeních a aktuálnost:

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

Takové „*super aktuální filmy*“ mají také poměrně krátkou životnost a během masterclass se dozvídáme, že „za pár let už takový film nikoho nebude zajímat“, důležité je tedy hlavně informovat co nejrychleji a zachytit, co se děje. Kvalita je vnímána též jako operativnost, schopnost rychle reagovat, jako exkluzivní přístup ke klíčovým aktérům, schopnost jednoduše sdělovat divákům jádro problému a soustředění se na závažné potíže současného světa, které trápí velké množství lidí. Do takových typů filmu jsou televize jako DR a STV ochotny značně investovat. Funkce dokumentárního filmu je vnímána jako osvětová: „pocitivě“ informovat, být určitým orientačním bodem ve složitém světě a pomoci divákovi se v tomto světě vyznat, což souvisí i s tím, jak vnímají své poslání a roli samy televize veřejné služby.

„*Opachný*“ přístup k dokumentárnímu filmu označil Axel za „*artistic perspective*“, přičemž jej kromě jeho vymezení se vůči „pocitivému novinářskému“ pohledu blíže nespecifikoval. Vynořuje se tak jako další dichotomie: umělecký – novinářský nebo umělecký – pocitivý.. Takto prezentovaná dichotomie ovšem vzbuzuje řadu otázek: Má být nárok na aktuálnost nadřazen nároku na „nadčasovost“, který je vlastní „umělecké perspektivě“? Má autor koncipovat film pro jednorázové, nebo opakované shlédnutí, kdy se k filmu můžete vracet třeba i s odstupem let, podobně jako k dobré knize?

2.5 AUTOR MINULOSTI vs. AUTOR SOUČASNOSTI

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

V nastoleném diskursu o současných dokumentárních filmech v systému televizí veřejné služby se o autorech mluvilo zřídka, a pokud ano, tak za použití dichotomií autorský (umělecký) versus novinářský přístup, popsany v předešlé kapitole. Autor je v tomto zjednodušeném kódu vnímán jako někdo, kdo je neuchopitelný, primárně se zabývá sám sebou a svými problémy. Dostává se do protikladu k žurnalistovi, u kterého se vyzdvihuje profesionalita a který se zabývá podstatnými problémy světa,

o nichž dokáže dobře skrze film komunikovat. V tomto typu diskursu se tedy nároky na „tvůrčí svobodu“ nepřímou (nevysloveně) ocitají dokonce v protikladu k novinářské „odpovědnosti za svět“, snaze „pochtivě informovat“ a „profesionalitě“.

Autoři jsou ti, s kterými „bývají problémy“ a trvají na nezávislosti a „tvůrčí svobodě“, pokud ovšem nedosáhnou výlučného postavení. V takovém případě dochází k posunu rétoriky a již se zmiňuje i jméno autora, jeho rukopis a autor má mnohem „volnější ruku“, neboť má důvěru instituce. Taková kategorie *autora* se stává značkou, s kterou lze obchodovat, schránkou na určitý druh obsahu, formy, stylu. Samozřejmě konkrétní procesy vyjednávání mezi autorem / producentem a televizí o výslednou podobu filmu jsou mnohem komplikovanější a mnohvrstevnatější, ale účastník pražské masterclass slyšel během tří hodin podobných apelů na kvalitní žurnalismus a jeho specifické know-how celou řadu, přičemž o know-how „dokumentaristů“ se nehovořilo nijak konkrétně, natož aby bylo, kromě opakovaného důrazu na silný příběh, jakkoli definováno.

Bylo opakovaně vyzdviženo, že autor-dokumentarista, pokud chce pracovat pro televizi, musí mít na zřeteli výše zmíněnou „diváckou perspektivu“, nikoli „uměleckou perspektivu“. Zároveň ale během celé masterclass docházelo ke zdůrazňování dokumentů oceňovaných⁴⁴ na takových typech festivalů, pro které je dle prezentujících „umělecká perspektiva“ kritériem, jež berou významně v potaz (nejčastěji zmiňovali festivalové úspěchy „svých filmů“ na Sundance, Hot Docs, Tribeca a IDFA)⁴⁵. Filmy byly představovány výhradně skrze svá témata, s ohledem na exkluzivní přístup k určitým lidem a místům („access-based documentaries“⁴⁶) a mezinárodní úspěch, nikoli skrze autorský rukopis či specifické režijní pojetí.

Během masterclass pustili commissioning editoři ukázky z více než dvaceti filmů, přičemž popsali jejich značný festivalový i divácký úspěch, ale jen ve třech případech bylo krátce zmíněno jméno a role autora-dokumentaristy. První i druhý případ zmiňoval autora jako někoho, jehož role a význam je právě v exkluzivním přístupu k určitým lidem a tématu (novinářský typ know-how), jednalo se o již zmíněný film *India's Dought* a film *Demokraté*, mapující proces prosazování demokratické ústavy v Zimbabwe. Třetím případem byl dokument *Šťastní lidé* Wenera Herzoga, který jako jediný nebyl představen primárně skrze své téma, ale skrze osobu režiséra. Herzogův film se odehrává na Sibiři a začíná dlouhou pomalou

⁴⁴ Zmíněny byly například tyto filmy (ocenění od roku 2015 dále): *Armadillo*: Cena kritiků na MFF v Cannes, *Pervert Park*: Cena poroty Sundance Film Festival, *Demokraté*: Cena za nejlepší dokument na Tribeca Film Festival, *Warriors of the North*: Cena za nejlepší středometrážní dokument na Hot Docs, *At Home in the World*: Cena za nejlepší středometrážní dokument na IDFA.

⁴⁵ Je specifickou otázkou spadající spíše do kategorie festivalových studií, zda lze třeba festival IDFA spojovat primárně s „uměleckou perspektivou“, jak to plošně učinili zástupci skandinávských televizí. V souvislosti se zmíněnými festivaly byla vyzdvižována hlavně mezinárodní prestiž, které se dostalo filmům, jež zde byly uváděny.

⁴⁶ Dokumentární filmy těžící primárně z exkluzivního a často i velmi blízkého přístupu k protagonistům nebo prostředím, do nichž není snadné proniknout, případně kde je velmi obtížné natáčet.

titulkovou sekvencí, která byla ovšem označena za „nebezpečnou“, protože to je „příliš filmové“ a „hrozí, že by divák mohl přepnout na jiný kanál“. V případě tak výrazného autora, jakým je Herzog, však televize jeho styl akceptovala. Pouze jedenkrát během celé masterclass bylo zdůrazněno, že sledujeme svébytný autorský rukopis: „Tohle je typický Werner, je to úplně jiné než ty tvrdé filmy, trochu jako procházka...“ Kromě pomalejšího tempa ale Herzogovo pojetí dokumentu nijak výrazně nevybočovalo z běžného výkladového modu, zejména díky použití popisného komentáře.

Kim Christensen popsál, že zaznamenává značný posun v tom, jací autoři dnes pracují pro televizi. Ještě před dvaceti lety, když začínal, to bylo s režiséry podle něj obtížné, prosazovali mnohem sveřepějším způsobem svůj vlastní pohled. Dnes se ale situace výrazně „zlepšuje“ a mladí autoři jsou mnohem „flexibilnější“ a „otevřenější“ připomínám televize a commissioning editorů, protože je zajímá, aby jejich film vidělo co největší množství lidí. Ve své power-pointové prezentaci promítl Christensen slide označený „Nejdůležitější / Jak to děláme“, kde kromě důležitosti spolupráce s nezávislymi producenty, dostatku času na film a neulpívání na národních tradicích definoval pohled na roli autora pracujícího pro televizi. A to včetně jeho schopnosti flexibilně spolupracovat s institucí a jednoznačného odmítnutí pohledu na dokumentární film jako na „režisérovo vlastní umělecké dílo“:

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

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

2.6 HEAD AND STOMACH (koncept kvality)

„Koncept kvality je běžně vztahován k vědomí vkusu, které je zakoušeno jako individuální a subjektivní. Nicméně rozlišování mezi vysokým a nízkým, případně mezi vysokou a populární kulturou dlouhou dobu dominovalo hodnocení symbolické produkce.“⁴⁷

Koncept kvality, zmiňovaný v průběhu celého textu, je konstruován z těžko uchopitelných subjektivních faktorů, jakými jsou například osobní vkus commissioning editora nebo institucionální parametry (profil vysílacího kanálu

⁴⁷ Nelson (2006) in A. Zoellner, s. 519.

a slotu). Během masterclass se hodnotící komentáře k jednotlivým filmům často soustředily na lakonické „good film“ a kvalita byla demonstrována především diváckým úspěchem, výčtem festivalových cen a hodnotami spojenými s žurnalistickou a investigativní prací, včetně exkluzivity přístupu k lidem a prostředím, kde nelze snadno natáčet.. Deklarovaná byla shoda na tom, co je *dobry film*: dobrý film je mezinárodně úspěšný a především úspěšný u diváků. Je to takový film, který divák *nepřepne*.

„Úspěch tvůrčí a symbolické produkce je ze své podstaty obtížné objektivizovat a měřit, v případě televizní produkce jsou indikátory úspěchu měření sledovanosti a ohlasy v médiích. To jsou kritéria, která se používají ke zhodnocení výkonu vysílacího okna (a jeho commissioning editora) v rámci televize, což vede k preferování takové programové nabídky, která slibuje popularitu u diváků.“⁴⁸

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

„Mám v oblibě, když film může zasáhnout hlavu i žaludek či vnitřek, cítíte to emotivně a zároveň vás to naštve na základě té logiky a té odpovědi. Z toho důvodu má tenhle typ filmů obrovský dopad. Je to skutečně jeden z nejlepších způsobů, kombinace mozkovna a emoce... Je to prostě televize: něco, co vám ukáže kontext, a nemůžete se na to přestat dívat.“

Představa o kvalitě byla vyjádřena především diváckými festivalovým úspěchem i jako schopnost filmu zasáhnout silným příběhem, nebo důslednou koncentrací na téma, jasným směřováním „strong direction“). Dále možnosti natáčet, kde a s kým to běžně nelze („accessed-based documentary“), globálním tématem, v mnoha případech i žurnalisticky pojatým přístupem autorů a důrazem na silně emotivní složku filmu propojenou s racionálním výkladem („head and stomach“), kterou nakonec zmínili oba editoři.

3 ROZUMĚT TELEVIZI (ZÁVĚRY) MASTERCLASS JAKO STATUS QUO?

Výsledná podoba dokumentárních filmů vyvstává z komplikovaných procesů, které formuje řada institucionálních, subjektivních, ale i neuvědomovaných faktorů a jejich vzájemné prolínání. Cílem tohoto textu bylo zkoumat kontaktní zónu, kde se setkávají institucí pozvaní zahraniční experti s tvůrci, a kde experti prezentují, jak vypadají televizí preferované (úspěšné) filmy i to, jaký typ tvůrců považují za

⁴⁸ A. Zoellner, s. 529.

vhodný k televizní spolupráci. Masterclass se zde ukazuje jako jedna z disciplinačních praktik, ale nechci jakkoli přeceňovat její vliv, který se jeví z celkového pohledu na oblast dokumentu v ČT, která je zaměřená primárně na domácí produkci, velmi okrajový.

Přesto masterclass poskytla cenný vhled do jemného přediva mechanismů, v němž silně působí i nastolený diskurz, jež jsem se pokusila analyzovat, a poukázat tak na mnohé (často nereflektované) dichotomie, které byly představeny z větší části jako něco samozřejmého a neproblematického. Tyto dichotomie lze jsou určující pro daný diskurz, tedy pro způsob referování o prioritách v oblasti televizního dokumentu. **Optikou Timothy Havense je můžeme „číst“ jako „průmyslový folklor“ (“*industry lore*”)**⁴⁹. Havens zde má na mysli specifické *intuitivní vědění*, součást manažerského diskursu vypovídající o tom, jak si „insideři z průmyslu představují televizní programování, svá publika a různé způsoby zacházení s mediálními texty, které mohou či nemohou být ziskové.”⁵⁰. Zároveň bylo možno pozorovat, že tento „druh“ průmyslového folkloru, který vyvstává skrze různé dichotomie (např. „autorský“ vs. „divácký“ nebo „pocitivý“ vs. „nepocitivý“ přístup k dokumentárnímu filmu) je i nedílnou součástí produkční kultury České televize.

Masterclass byla zpětně v rozhovorech hodnocena organizátory a zaměstnanci ČT velmi pozitivně a její zorganizování bylo motivováno snahou o „lepší uplatnění“ českých dokumentárních filmů v zahraničních televizích i snahou „předejít mýjení“ mezi představami českých dokumentaristů a zaměřením skandinávských commissioning editorů. Metafora propasti vyvstávala opakovaně v podobě dichotomie „autorský“ vs. „televizí preferovaný“ dokument a vyskytovala se jak u zahraničních expertů tak i u zástupců ČT, z nichž např. Jan Maxa popsal tuto propast, s ohledem na silnou tradici tzv. autorského dokumentu v Česku, jako „mezeru ve vnímání“ mezi „autorským přístupem“ a „váhou zadání“.⁵¹ Metaforu propasti mezi „autorstvím“ a „zadáním“ považuji za podstatné vztáhnout k ústřednímu motivu celé práce, „rozumět televizi“: management ČT rozumí televizi skrze výše zmíněné dichotomie, podobně jako commissioning editoři skandinávských televizí.

⁴⁹ Pojem *industry lore* nemá zatím zavedený český překlad, překládám jej jako *průmyslový folklor*, přestože si uvědomuji nedostatečnou přesnost tohoto termínu v češtině a jeho přílišnou konotaci k *folklóru*, odkazujícího také k osobitým kulturním projevům venkovského obyvatelstva. Obdobně jako je běžně používaný termín „urban lore“ překládán jako městský folklor nebo městské legendy, je význam „industry lore“ ve smyslu, jak jej používá Havens, vztažený k určitým „legendám“, cirkulujícím v rámci mediálního průmyslu, nikoli k projevům lidové kultury.

⁵⁰ Timothy Havens. „Towards Structuration Theory of Media Intermediaries“, s. 40. In: Derek Johnsn-Derek Kompare-Avi Santo (eds.). *Making Media Work: Cultures of Management in the Entertainment Industries*. [online] NYU Press Scholarship Online, 2016

⁵¹ „Ano, je tady určitá mezera ve vnímání, jsou tady odlišné úhly ve vnímání toho, jaká je váha zadání a toho autorského přístupu, nemyslím si, že je nepřekonatelná, myslím si, nebo doufám, že se obě strany snažíme tu cestu najít.“ Rozhovor s Janem Maxou vedla Lucie Králová, září 2016.

Zástupci ČT zdůrazňovali, že čeští dokumentaristé by měli především pochopit, jaký typ pořadů a filmů je preferován zahraničními stanicemi, a být schopni takové filmy nabízet, měli by tedy *porozumět televizi* tímto konkrétním způsobem.

Otázka role a fungování ČT v procesu zahraniční spolupráce ale nebyla během celé masterclass ze strany představitelů televize jakkoli tematizovaná. Odpovědnost za „současný neutěšný stav“, kdy vzniká málo českých dokumentů „úspěšných v zahraničních televizích“, byla primárně přenášena na tvůrce a nezávislé producenty, kteří neumějí „dodat“ vhodný typ filmů. Česká televize se držela v pozici zprostředkova tele masterclass (až na povzdechnutí, jak to má s českým „autorským přístupem“ těžké). Ze strany ČT byla nastolena perspektiva identifikace s představami vybraných gate-keeperů o nových trendech, kvalitních filmech a autorech vhodných (či nevhodných) pro televizi, čímž byla také těmto představám poskytnuta značná vážnost a realizoval se tak potenciál masterclass jako kultivačního rituálu.

V této kapitole jsem se soustředila více na způsoby, jakými klíčoví pracovníci DR a STV referují o trendech v dokumentárním filmu, než na představené filmy jejichž analýza by vydala na samostatnou studii. Nabízely nejen informativní a analytickou, ale i kritickou perspektivu a celospolečensky významná témata. Často šlo o vůbec první zpracování určité látky (*Demokraté*), nebo o filmy, které pomohly aktivizovat společenskou změnu (*India's Daughter*). Publikum masterclass ale mělo možnost vidět pouze ukázky z těchto filmů ve spojitosti s tím, jak jsou tyto ukázky komentovány.

Commissioning editoři kladli důraz především na témata jednotlivých filmů ve spojitosti s jejich mezinárodním úspěchem. Byl vyzdvihován exkluzivní přístup tvůrců k určitým obtížně dostupným protagonistům či problematickým lokalitám, aniž bychom se o tvůrcích dozvěděli něco více. Přesné informace ale byly poskytovány o tom, kam všude se filmy prodaly a jaké festivaly navštívily a vyhrály. Předpoklad, že *dobré dokumenty* přivedou více diváků, a tím zpětně obhájí místo pro dokumentární film v programech televizních stanic, je užitečné vnímat v kontextu toho, že se jedná o televize veřejné služby. V diskursu o současném dokumentárním filmu, který reprezentují commissioning editoři televizních stanic, byla silně přítomna metafora boje: konkurenčního *boje o diváka* v soutěži s jinými sloty, kanály, stanicemi a distribučními platformami, ale i určitá verze boje s autory, který je již téměř vyhrán a patří minulosti, neboť autoři porozuměli *nové situaci* a jsou to *flexibilní a spolupracující profesionálové*, kteří respektují *know-how* reprezentované televizí, a díky tomu mohou oslovit širokou diváckou obec.

Pojetí dokumentárního filmu jako bytostného uměleckého, autorského (kinematografického) gesta bylo prezentováno jako problematické, pro televizi primárně nevhodné (ve smyslu „nekompatibilní“) a stavěno do protikladu s diváckým úspěchem. Zároveň byl ale opakovaně zvýznamňován festivalový úspěch řady prezentovaných filmů na takových typech festivalů, které naopak umělecké hledisko či svébytné autorské gesto často oceňují. Tento vnitřní rozpor se opakoval několikrát. Porozumět mu lze částečně i skrze běžnou praxi verzí dokumentů pro

kina a festivaly (celovečerní „director's cut“) a televizi („TV version“ obvykle v délce 52 minut). Vyrábět film pro televizní diváky bylo definováno jako specifické know-how, kterým např. ve švédské STV disponují speciálně vyškolení režiséři, orientovaní na diváckou perspektivu. Je tedy jedním z trendů v oblasti dokumentárního filmu stále větší specializace ve smyslu toho, jakým způsobem je potřeba film „upravit“ pro televizního diváka? Právě zde je pozorovatelný citelný odklon od „tradičtějšího“ vnímání role režiséra jako hlavního autora filmu, který rozhoduje o jeho délce, názvu, formě, i celkovém vyznění.

„Umělecký přístup“ byl označen za problém spojený spíše s minulostí před zhruba dvaceti lety a specifikován pouze s odkazem na filmy, které si točili „kamarádi o kamarádech umělcích“, kdy moc commissioning editorů byla ještě příliš malá na to, aby mohli zasáhnout, což se s časem výrazně posunulo a moc televize ovlivňovat výsledný film výrazně vzrostla (ke spokojenosti commissioning editorů, kteří prostředí televize *dobře rozumějí*). „Umělecký přístup“ k dokumentu byl prezentován jako vhodný primárně pro filmové festivaly, na nichž má potenciál získat ocenění. Podrobněji byl definován hlavně ve vztahu k tématu („umělecký film se zabývá umělci a jejich uměním“), nikoli ve vztahu k formě, režijnímu přístupu nebo k souvztažnosti filmové řeči a tématu (připomínám kategorii ČT „umělecký dokument“, pod kterou se vyskytují převážně filmy s tématem umění, používající výkladový modus a ozvláštnění, nikoli filmy jako svébytná umělecká díla).

Trendy v oblasti dokumentárního filmu byly popisovány adjektivy globální, mezinárodní, úspěšný, odvážný, exkluzivní (s exkluzivním přístupem), žurnalistický, nabitý fakty a byly vztaheny primárně na celovečerní dokumenty. Formální stránka filmů byla zmiňována okrajově, „mluvící hlavy“ byly prezentovány jako běžný a podstatný prvek nesoucí informace u určitého typu filmů, některé filmy měly výrazně publicistický charakter. Z prezentovaných ukázek byl nejčastější výkladový modus, následovaly participační a observační modus.⁵²

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

⁵² Dle klasifikace v knize Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU, 2010.

podporu a propagaci na významných mezinárodních festivalech (Cannes, IDFA, Sundance, Benátky, Berlinale, Locarno) i na dokumentárních trzích.

Současná situace dokumentárních filmů v televizích veřejné služby vede k stále častějšímu organizování dokumentů do cyklů a formátů, včetně rozvolňování hranic mezi dokumentárním filmem a reality TV. Přesto je z masterclass možné vyvodit, že v DR a STV je ze strany pozvaných commissioning editorů patrná silná snaha udržet sloty pro mezinárodní celovečerní koprodukční dokumenty tak, aby se v nich objevovala závažná témata ze současnosti zpracovaná způsobem, který diváky zaujme. Důraz na to, aby dokumenty byly „globální“ a „odvážné“, je spojován s naplňováním služby veřejnosti a několikrát během masterclass byl tento postoj přímo zmíněn v souvislosti s občanskou odpovědností. Televize (DR, STV) se tak skrze svůj přístup k dokumentárnímu filmu identifikuje se svou úlohou kritického média veřejné služby reflektujícího naší současnost, hlásí se ke společenské odpovědnosti a vnímá jako svůj úkol apelovat na širší občanskou odpovědnost prostřednictvím dokumentárních filmů.⁵³ Podobně jako dánské drama, má i dánský (a v širším smyslu i skandinávský) dokument ambici stát se určitou značkou, kterou charakterizuje globální, „odvážný“ přístup a široký mezinárodní dosah „silně působivých filmů“ se závažnými tématy, zasahujícími „head and stomach“.

Situace v ČT je v jistém ohledu nesrovnatelná se situací v DR a STV nejen proto, že ČT v době konání masterclass (2015) nebyla příliš aktivním hráčem na mezinárodním poli dokumentárního filmu. Postupně je ČT na významných dokumentárních trzích a festivalech sice více přítomná zejména díky koprodukčním projektům, ale zatím spíše s marginálním dopadem v oblasti dokumentu. Vysvětlením ze strany ČT, že v Česku dosud „chybí vhodné filmy“,⁵⁴ se ukazuje jako problematické. Čeští dokumentaristé stále více využívají možnosti zahraniční spolupráce a aktivit institucí, jako je IDF nebo Dok.incubator a téma globální „odpovědnosti za svět“ se i v českých dokumentech objevuje častěji.

Limity diskursu, který nálepkuje tzv. český autorský dokumentární film jako „lokální“, „do sebe zahleděný“, „divácky neatraktivní“ a často i jako anachronický k současnému vývoji, se obnažují při pohledu na tendence české dokumentární kinematografie posledních dvou dekad, kdy vznikla řada mezinárodně oceňovaných dokumentů. Filmaři se dotýkají nejen globálních témat přítomných v České republice: *Hry prachu* (zasedání Mezinárodního měnového fondu v Praze, 2002),

⁵³ I z pozorování připomínek v kodaňské střižně k hrubému stříhu „current affairs“ filmu v dánsko-švédské koprodukci *Bitter Grapes*, k němuž se vyjadřovali Kim Christensen, Mette Hoffman Meyer a zástupci STV, vyplynul důraz televize na ještě odvážnější přístup autora k tématu (ve smyslu radikálnějšího pátrání) a přesnost v investigativním pojetí. Celovečerní film vytvořený investigativním novinářem popisoval likvidační pracovní podmínky na jihoafrických vinicích, které dodávají vína do skandinávských supermarketů. Připomínky všech zúčastněných cílily na to, aby si skandinávský spotřebitel i supermarkety uvědomovali propojenost problému se svým jednáním a se svou osobní odpovědností.

⁵⁴ Toto vysvětlení zaznělo nezávisle v rozhovorech s Janem Maxou i Markétou Štinglovou. Oba rozhovory vedla Lucie Králová, září 2016.

Český sen (kritika spotřební společnosti a reklamních manipulací, 2004), *Auto*mat* (mobilita a problémy automobilismu ve městech, 2009), *Český mír* (spory o umístění amerického radaru na českém území, 2010), ale i v dalších zemích: *Zdroj* (problematická stavba ropovodu v Ázerbájdžánu, podpořená Světovou bankou, 2005), *Gyumri* (následky zemětřesení v Arménii, 2008), *Mlčeti zlato* (zdraví devastující podmínky zaměstnanců zlatého dolu v Kyrgyzstánu a jeho fatální dopady na ekosystém, 2009), *Doba měděná* (vliv privatizace měděných dolů na životy zambijských obyvatel, 2010), *Kibera – příběh slumu* (pohled do mechanismů jednoho z největších afrických slumů, 2018), *Central Bus Station* (observační sonda do sociální reality nádraží v Tel Avivu, 2018), *Kiruna – překrásný nový svět* (přesídlování obyvatel na severu Švédska kvůli těžbě železné rudy, 2019) a mnohé další. Jeden z pokusů zasadit český dokument do evropského kontextu stojí v této souvislosti za zmínku právě pro reflexi silícího mezinárodního přesahu české dokumentární tvorby:

„Zájmem současných (českých, pozn. L. K.) filmařů je vztah mezi jednotlivcem a celkem, zájem o hledání manipulace, o soukolí nadnárodních podniků, finančních trhů, o roli Evropy a zachování suverenity či jedinečnosti lokálních kultur nebo trhů, je signifikantní pro českou dokumentární tvorbu prvního desetiletí 21. století. (Inspirováno bezesporu školou Karla Vachka).“⁵⁵

Masterclass byla sice zacílena na autory a producenty dokumentárních filmů a odbornou veřejnost, vzbudila však také podstatné otázky o roli České televize (a míře identifikace ČT s nastoleným diskurzem) i obecně o roli televizí veřejné služby ve vztahu k dokumentárnímu filmu: Jaký typ dokumentů televize podporuje a zvýznamňuje ve svém vysílání a jak aktivně se sama staví k odvážným, ambiciózním celovečerním dokumentům s mezinárodním přesahem? Měla by televize veřejné služby podporovat takový typ dokumentárních filmů, které mohou podněcovat kritickou debatu i změny ve veřejném prostoru?

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

Z masterclass vyplynulo, že DR a STV mohou být „silnými hráči“ na poli dokumentu právě díky proaktivnímu přístupu svých commissioning editorů, který definovali jako systematickou podporu ambicióznějšího celovečerního dokumentárního filmu s festivalovým potenciálem, důslednější domácí i zahraniční propagaci v televizi vyprodukovaných dokumentárních filmů a především pevné místo celovečerních dokumentů v celoročním vysílacím schématu. V tomto kontextu se ukázalo, že České televizi obdobně proaktivní přístup není příliš vlastní, přičemž zástupci ČT se

⁵⁵ Martin Štoll, *Současný český dokument a odpovědnost za svět*. In: Jadwiga Hučková – Jan Křipač – Iwona Lyko (eds.), *Český a polský dokument v éře europeizace*. Praha: NFA 2015, s. 117–124.

v rozhovorech reflektujících masterclass odkazovali na „nesrovnatelné zahraniční podmínky“ a stále se snižující rozpočty pro dokumentární film, aniž by například nastínili, co konkrétně může ČT pro zlepšení spolupráce se zahraničními partery na poli dokumentu udělat. Nebyl ani představen záměr či plán umožňující systematické budování místa pro ambicióznější celovečerní dokument ve vysílacím schématu, který zdůrazňovali jako prioritu právě Českou televizí pozvaní experti,

Diskurs, který jsem se snažila alespoň částečně popsat pomocí jeho příznačných rysů, především operoval s tvrzením, že pokud je film „úspěšný“ (u diváků), je s určitou samozřejmostí vnímán jako kvalitní. Z jednoho typu jistoty (sledovanost), ovšem automaticky neplyne jiný druh jistoty (kvalita). Již zmíněná metafora propasti vyvstala nejen mezi představami „zaostalejšího“ a „rozvinutějšího“ filmu, ale i v propasti mezi prezentovanými filmy vznikajícími v nesrovnatelně lepším výrobním zázemí a situaci českých dokumentaristů, kteří takové podmínky ve „své“ televizi zatím nemají. Podobně problematické jsou i dichotomie, prostřednictvím kterých byl stavěn na jednu stranu přístup tzv. „autorský“ či „umělecký“, na stranu druhou „divácký“ a „žurnalistický“ (prezentovaný jako poctivý, pro televizi vhodný, beroucí ohledy primárně na diváka), tedy několikrát zmíněná „umělecká“ versus „divácká“ perspektiva. Představa, že „umělecká“ perspektiva je pro televizi nevhodná, vzbuzuje v současném boomu quality TV⁵⁶ řadu otázek. Z čeho vychází předpoklad, že televizní diváci, schopni na jedné straně ocenit umělecké (kinematografické) kvality u hraného televizního seriálu, potřebují u dokumentu primárně „informace“ a „orientaci“ pomocí doslovnosti, popisnosti, výkladového modu či pozitivistické perspektivy?

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

Dokumentární filmy, které se o mnohvrstevnatou kritickou reflexi pokoušejí, jsou ale mnohdy složité, nejednoznačné, protože obnažují komplexitu jevů a souvislostí, které nemáme často už kapacitu nahlížet, jsou obvykle divácky náročné až „nepříjemné“. Vyžadují mnohem aktivnější a otevřenější divácký přístup (jsou často reflexivní, mají potenciál vytrhnout nás z vlastních předsudků a přesvědčení,

⁵⁶ Definice quality TV se v čase proměňuje, není ustálená a vedou se o ni debaty mezi profesionály i akademiky. Z obecných charakteristik lze zmínit porušování pravidel tradiční televizní tvorby, práce s komplikovanějšími formami vyprávění (více narativních vrstev), péče o filmovou estetiku - důmyslnější práce s obrazovou složkou, nedoslovnost, kritická perspektiva ke stávajícím poměrům. Srov. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996.

ukazují problémy a naše životní volby v jejich mnohoznačnosti a ambivalenci, neukazují snadná řešení ani jednoduché příběhy s nimiž se můžeme snadno identifikovat, naopak vše „komplikují“). Otázkou zůstává, jak televize, které nabízejí službu veřejnosti, ale spolu s „diváckou perspektivou“ jejich produkčním kulturám vládne „strach z přepnutí“, budou dále přistupovat k tomuto typu „divácky náročných filmů“; zda v systému jejich hodnot a programových preferencí budou tyto filmy vyhodnoceny jako „vhodné“ nebo „nevhodné“ pro naplňování „veřejnoprávního“ poslání těchto institucí.



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Toto dílo je výstupem projektu "Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi" spolufinancovaného Evropskou unií v rámci Operačního programu Výzkum, vývoj a vzdělávání pod reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404, „ESF výzva pro vysoké školy“ č. 02_16_015.



Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).