

Společné a odlišné znaky v tvorbě reality show a dokumentu

Lenka Glisníková

Bakalářská práce
2014



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Lenka GLISNÍKOVÁ**
Osobní číslo: **K10185**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Produkce**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Společné a odlišné znaky v tvorbě reality show a dokumentu

2. Praktická část:
Hraný film - Paradigma, délka minimálně 10 min., produkce

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 20 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v

křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/A1, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)

- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)

- 3ks souborů tištěných prací v kroužkové vazbě a 1ks souboru na CD, které obsahují: produkční úvahu o realizaci, explikaci, technický scénář, rozpočet filmu, štábní listinu, natáčecí plán, denní dispozice, smlouvy, vyúčtování filmu, zprávu o průběhu natáčení, anotaci filmu, ohlasy na film v tisku a další dle dispozic vedoucího práce.

Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

Gray, Jonathan: *Television studies*, Cambridge: Polity, 2012
Michael, Rabiger: *Directing the documentary*, Boston 2004
Navrátil, Antonín: *Cesty k pravdě či lži : 70 let československého dokumentárního filmu*, Praha 2002
Kavka, Misha: *Reality TV*, 2012
Hill, Annette: *Restyling factual TV: the reception of news, documentary, and reality genres*, New York: Routledge 2007
Su Holmes, Deborah Jermyn: *Understanding reality television*, New York: Routledge 2004
Ernest Mathijs, Janet Jones: *Big Brother international : formats, critics and publics*, London: Wallflower Press, c2004

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Kateřina Buzková**
Ústav animace a audiovize
Vedoucí praktické části: **Ing. Eva Šviráková, Ph.D.**
Fakulta multimediálních komunikací
Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2013**
Termín odevzdání bakalářské práce: **14. května 2014**

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



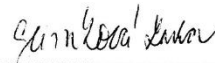

MgA. Pavel Hruša
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 25. 10. 2013


.....
Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací

(1) Vysoká škola nevydávající zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výtisky, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3.

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídí k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Na začátku své teoretické práce se zabývám obecným pojetím mediální reality a vlivem tvůrce a světa na zobrazovanou realitu.

Dále zkoumám možné druhy filmového předstírání, především způsob, jakým nás mohou tyto obrazy podvádět. V této souvislosti naznačuji výtvarné prostředky realismu, zejména použití tzv. „efektu reálného“ v dokumentární tvorbě a reality show. Charakterizuji zde krátce tyto dva žánry, jejich výrazové prostředky a zaujímané postoje k divákovi. Na základě těchto atributů poté demonstruji jejich podobnost.

Klíčová slova: dokument, reality show, reality tv, mediální realita, falsifikace, manipulace, observace, autenticita, realismus

ABSTRACT

At the beginning of my thesis I deal with the general concept of media reality and the influence of the author on displayed images of reality. Furthermore, I analyze possible types of film pretending and the way displayed images can cheat us. Moreover, I suggest artistic means of realism and the use of 'real effect' in a documentary film and reality show. I characterize briefly these two genres, their means of expression and postures to the viewer. Based on these attributes I also demonstrate their similarity.

Keywords: documentary, reality show, reality tv, media reality, falsification, manipulation, observation, authenticity, realism

Děkuji Mgr. Kateřině Buzkové za vedení bakalářské práce a cenné rady a Marku Šurkalovi za poskytnuté diskuze v oblasti filozofie.

MOTTO: *„Televizní divák má vědět, že prolínání rovin skutečností a fikce je dnes dovolenou tendencí“* JOST, François

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	12
1 REALITA VS FIKCE	13
1.1 OBRAZ ZÁKLAD FIKCE	13
1.2 MOC UMĚLCE	15
1.3 DŮVĚRA DIVÁKA.....	16
2 PŘEDSTÍRANÁ REALITA	18
2.1 PŘEDSTÍRÁNÍ	18
2.2 FALZIFIKACE.....	18
2.3 PASTIŠ	19
3 REALISMUS.....	20
4 CHARAKTERISTIKA DOKUMENTÁRNÍHO FILMU.....	21
4.1 DEFINICE A POSELSTVÍ	21
4.2 VÝVOJ DOKUMENTÁRNÍHO FILMU	22
4.3 REŽIE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU.....	25
4.4 KATEGORIE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU.....	25
4.4.1 VÝKLADOVÝ FILM	26
4.4.2 PROPAGANDISTICKÝ FILM.....	26
4.4.3 DOCU-DRAMA.....	27
4.4.4 METADOKUMENT.....	28
5 CHARAKTERISTIKA REALITY SHOW.....	29
5.1 ROZDĚLENÍ REALITY SHOW	30
5.1.1 DOCU-SOAP	32
5.2 REALITY TV	33
5.3 PRODUKCE REALITY SHOW.....	35
6 DOKUMENTÁRNÍ REALITY SHOW	37
ZÁVĚR.....	39
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	41
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	45

ÚVOD

Už od základu se dá předpokládat, že film je manipulativní sám o sobě. Výrazové prostředky jako barva, střih, kompozice, světlo, hudba, zvuk atd. se snaží emocionálně ovlivnit diváka. Umět si uvědomit vlastnosti filmu je dnes velmi podstatné. Audiovizuální tvorba se stala kardinálním nosičem myšlenek ve společnosti. Slouží nám jako zdroj informací a zdroj zábavy a také jako forma umění (pojí se v něm výtvarné, jazykové a psychologické sdělení).¹ Svou bakalářskou prací bych se ráda zabývala tenkou hranicí tvorby žánru dokumentu a reality show. Chci se zaměřit na tyto dva oddíly a zabývat se jejich vykonstruovaností a mírou autenticity. Tyto dva žánry mají dosti společného, jak z pohledu režie, výtvarných prostředků, ale také z pohledu přínosů informací divákovi. Míšení žánrů je charakteristické ve vývoji dnešního postmoderního umění, důležité je výsledné samotné dílo, ne čistota a dodržování „jistých“ žánrových pravidel. Hybridizace se projevuje nejen v míšení různých audiovizuálních formátů, ale také v míšení zábavy, informací, skutečností, fikce a dalších. Charakteristická nevyhraněnost současné tvorby je podmíněna historií a vývojem společnosti. Životní styl si udává tento tón. Existuje pluralita názorů a možností. S tímto postmoderním smýšlením se objevily nové otázky, na které jsme nuceni reagovat a posunovat se na poli vývoji audiovizuální tvorby.

Už Umberto Eco v roce 1983 poznamenal že hlavním rysem „neotelevize“ bude rušení hranice mezi skutečností a fikcí. Eco se domnívá, že současná televize (neotelevize), narozdíl od té dřívější (paleotelevize), roli technických výrobních aparátů neskrývá. Paleotelevize se snažila skrývat mikrofon, který nesměl být v záběru, aby iluze reality byla dokonalá. Neotelevize už přítomnost mikrofonu netají, naopak, jeho přítomnost je zárukou přímého přenosu, toho, že se vysílá živě a nacházíme se v autentickém světě, kde není nic umělého.²

Tradiční formy se již vyčerpaly, jsme tedy nuceni hledat nové přístupy a principy mezi obsahem a formou. Ve výrobě reality TV navíc sílí trend realitu předstírat a ne za-

¹ PROCHÁZKA., *Mediální výchova - Film [online].*, [cit. 2014-02-16]. Dostupné z [www: http://www.ctenarska-gramotnost.cz/medialni-vychova/mv-film/manipulace-filmem-1](http://www.ctenarska-gramotnost.cz/medialni-vychova/mv-film/manipulace-filmem-1)

² ECO, Umberto. *Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress,2000. s.97-

chycovat, to vyvolává aktuální diskuze na téma vlivu těchto pořadů na diváka. Tyto formáty jsou vysílány denně v odpoledních hodinách a podle výzkumů, které proběhly na území USA, se většina diváků domnívá, že sledují reálné děje. Diskutuje se tedy o povinnosti označovat tyto pořady *scripted reality*^A. Tato problematika se netýká pouze televize, ale obecně klesá schopnost společnosti oddělovat realitu od fikce. Naše společnost nazírá na svět skrze média a televize a internet jsou hlavním zdrojem. Proto se odborníci zaměřují hlavně na to, jak TV realitu konstruuje a jaký dopad mají tyto interpretace na diváky.³ Hybridelé masmédií totiž utvářejí naše společenské mínění. Audiovizuální dílo je nejefektivnější nositel vlivných myšlenek. Většina produkce se mění v nástroj zábavy a mění společnost v neuvažující masu. Adorno poukazuje na zaměňování reality jako takový za obraz reality v televizi: *„Dané bytí se prostřednictvím kouzla svého věrného zdvojení stává vlastní ideologií. Tak se tká technologický závoj, mýtus pozitivna. Jestliže se však reálné stává obrazem tím, že se ve své partikularitě podobá celku, stejně jako se ford podobá všem ostatním autům z téže série, tak se naopak obrazy stávají bezprostřední realitou.“*⁴

Jako zajímavý příklad k zamyšlení bych ráda uvedla kontroverzní čin výtvarné skupiny Ztohoven, kdy se jim dne 7. června v roce 2007 podařilo proniknout do vysílacího televizního systému České televize, přesněji řečeno napadli jeden z jejich vysílačů používaný Českými radiokomunikacemi, a vpašovat záběr atomového výbuchu v údolí Krkonoš do živého vysílání pořadu Panorama na ČT2. Tento mediální počín způsobil skandál, mnoho lidí bylo šokováno, zároveň se však strhla diskuze, jakým způsobem se dá manipulovat s obrazem, který je nám předáván jako realita. Upozorňuje to tedy na problematiku, jak jednoduché je považovat mediální realitu za svět opravdový. Na skupinu Ztohoven bylo podáno trestní oznámení za šíření poplašné zprávy, soudce však toto oznámení zamítl. Za tento čin byla skupina oceněna cenou Národní Galerie - NG 333.

Se současnou nevyhraněností žánru je rozpoznání, kde hraničí fikce a kde realita, o to těžší. Prohlédnout, do jaké míry je „realita“ vykonstruovaná režiséry a producenty, je

³ JEDLIČKOVÁ, J., (2011). *THIS IS REAL LIFE (NOT TELEVISION) / KONSTRUKCE REALITY V REALITY TV.*, Cinepur [online]., [cit. 2014-02-21]. Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=1959>

⁴ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 10

pro pouhého diváka často nemožné. Nicméně, abychom aspoň částečně byli schopni dílo podrobit našemu zkoumání, měli bychom si být schopni uvědomit jaké výtvarné, interpretační prostředky jsou využívány k prezentování. Měli bychom se ptát po původů vzniku snímků a umět rozlišit, kdy je audiovizuální dílo výtvarný počín, audiovizuální výpověď, marketingová strategie nebo snaha zmanipulovat „pravdu“ divákovi. Bohužel, i když v této práci naznačím klíče, jak k této analýze pravdivosti přistupovat, není to záruka, že nebude docházet k interpretačním omylům. Nebezpečí netkví v tom, že autor míchá skutečnost a fikci ve svém díle dohromady, ale v nepochopení autorova záměru. Anglický spisovatel Aldous Huxley, autor knihy *Konce civilizace* (1932), se nám snažil sdělit, že tragédie obyvatel „překrásného nového světa“ *Konce civilizace* nespočívala v tom, že se místo myšlení smáli, nýbrž v tom, že nevěděli, čemu se smějí a proč vlastně myslet přestali.⁵

⁵ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Vyd. 1. Praha: 190 s., Mladá fronta, 1999, s. 172

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 REALITA VS FIKCE

1.1 Obraz základ fikce

Už v antické filozofii narážíme na Platónovy myšlenky, kde se pojem fikce spojoval s obrazem. Ve středověké latině pojem *fictio*⁶ znamená podvod, *něco vymyšleného*, opak *skutečnosti*. François Jost zdůrazňuje, že už Platón poznamenal: „Tvůrce obrazů, napodobitel, ničemu ze skutečností nerozumí, zná pouze zdání“⁷. Je tedy k obrazu skeptický, zavrhuje ho, nedosahuje stejného stupně bytí jako jeho model. Obraz není skutečnost, je to pouhá reprodukce něčeho. Imitace reálného, která je limitována svými vlastnostmi. Televizní noviny se nám snaží vtisknout do našeho vědomí pocit, že ony samy zobrazují surovou pravdu, jakýsi live přenos informací z místa činu. Přenos reality tedy závisí na její schopnosti – „*být vizualizovány*“ a od toho se také odvíjí náš názor na zobrazenou věc. Proto bych ráda nejprve nastínila jednotlivé audiovizuální znaky, které jsou s audiovizuálním dílem spojené a které bychom si měli uvědomit jako jejich součást. Na základě uvědomění si těchto atributů audiovizuálního materiálu jsme schopni si představit, jak tyto znaky ovlivňují vyznění díla. Dále jakým způsobem lze o pravdivosti daného materiálu uvažovat. Francois Jost je rozděluje na:⁸

„a) znaky světa: obraz je pojímán jako ikona, která se v jistých aspektech podobá světu, v němž žijeme;

b) znaky autora: pravdivost obrazu je ukotvena v tom, kdo jej užívá a většinou kdo je jeho původcem;

c) znaky dokumentu: pravdivost dokumentu lze posoudit ve vztahu k dalším podobným dokumentům;

⁶ LATINSKY SLOVNÍK, [online]., [cit. 2014-01-25], Dostupné z WWW: <http://latinsky-slovník.latinsky.cz/latinsko-cesky/>

⁷ JOST, François. *Realita/fikce - říše klamu*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006.

⁸ JOST, François. *Realita/fikce - říše klamu*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006, s. 15

d) zvuková kulisa: jako znak světa využívá různých předmětů k napodobení zvuku jiného předmětu, jenž se objevuje v obraze, může fungovat jen díky toho, že divák je mystifikován o původu daného zvuku“

S problémem napodobování reality se zabývá francouzský postmoderní filozof Jean Baudrillard, který vysvětluje stírání rozdílu mezi realitou a obrazem reality tzv. simulaker. Simulakrum z lat. *simulare* = „napodobovat, jevit se“, je chápáno jako vyprázdňený obraz, pouhá forma bez obsahu, ikona, nápodoba. Simulakrum je virtuální kopie nepřístupného originálu, která je reálnější než skutečnost. Baudrillard mluví o třech řádech simulakra:

- *V prvním řádu, které spojuje s před-moderní dobou, je obraz snadno rozeznatelný jako podvrh reality, je jasně chápán jako iluze.*
- *V druhém řádu, které spojuje s moderní dobou – industriální revolucí, je v důsledku obrovské produkce kopií už téměř nemožné rozlišit mezi originálem a kopií, mezi obrazem a reprezentací.*
- *V třetím řádu, které spojuje s postmoderní dobou, je rozdíl mezi originálem a kopií smazán, existuje jen simulakrum. Nadprodukce znaků způsobila jejich odtržení od objektu reprezentace (jak byla klasicky chápána reference) a svým zacyklením způsobila konec reality jako takové. Místo ní nastoupila hyperrealita.⁹*

⁹ WIKIPEDIE, [online]., [cit. 2014-01-20], Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Simulakrum>

Náš věk označuje jako „hyperrealitu“, kde skutečná věc je potlačena nebo znetvořena obrazem své existence.¹⁰

Příklady takovýchto explicitních simulaker se objevily ve filmech jako filmové postavy ze *Blade runneru*, *Star Treku*, *Vetřelci* (replikanti a androidi) nebo trilogii *Matrix*. Explicitní ukázkou moci reality show uvedu na filmu *Truman show* (1998).

Za **a**) je zde rovina televize a účastník: Reálně existující člověk (Jim Carrey) je součástí velké mašinerie reality show. Film pokládá otázku: Žijeme vlastní život, nebo něco, co nám je podsouváno?

Za **b**) zde najdeme druhou rovinu a to televizi a diváka: Přestože diváci vědí, že se jedná o fikci, i oni ji svým způsobem podléhají. Carreyho sledují neustále. Více než vlastní životy žijí život druhých. Stává se z nich konformní masa, které stačí ke štěstí pouze vidět aktuální pořady v televizi. Promrhání vlastního života a svobody ke sledování něčeho, co jim bylo podsunuto televizí.

Avšak nemusí se vůbec jednat o problém ontologické povahy. Fikce nás neklame pouze v tom, že něco je a něco není. Monopol nám nepodsouvá pouze nějakou fiktivní materiální realitu. Monopol skrze fikci především ovlivňuje naši mentální realitu - veškeré naše myšlení a hodnoty. Monopol nám říká, jak se máme chovat, po čem máme toužit, atd. Na to třeba poukazuje film *Americká krása* či *Nouzový východ*, které poukazují na hrdinu, který se tento systém snaží nabourat.

1.2 Moc umělce

Další atribut díla je přístup samotného umělce k zprostředkovávání nám jisté události. Takzvaně nám může lhát do očí o povaze skutečnosti daného díla. Jako jeden z prvních průkopníků tohoto chování na poli audiovize můžeme jmenovat hraný film *Au pays noir* od společnosti Pathé, který zachycuje výbuch plynu roku 1906 v Courrières. Toto audiovizuální dílo bylo prezentováno jako dokument, věrně zachycující skutečnost, do-

¹⁰ WIKIPEDIE [online]., [cit. 2014-01-25], Dostupné z [www: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard)

opravdy to však byl hranný film. Záleží tedy, jaký postoj zaujme samotný umělec k dílu, může si hrát na napodobitele, falšovatele či lháře. Tyto tři role, jež zmiňuje Francois Jost, nám dávají odlišné vztahy obrazu k světu a tím pádem také tři způsoby, jak mohou obrazy podvádět. Napodobitel nám chce předat „iluzi“ zobrazovaného světa. Lhář nám podává falešné svědectví. Falšovatel se nám snaží prodat zajíce v pytli, chce vydávat „něco“ za dokument, jímž není. Fikce bere převlek reality.¹¹ Za zmínění stojí snímek *Zelig* od Woodyho Allena. K výrobě tohoto filmu použil studiové prostředky, ačkoliv na první pohled se nám zdá, že se jedná o „opravdový“ historický dokument, mapující životní příběh Zeliga. „Archivní záběry“^B smyšlené postavy Zelig, kterou hraje sám Woody Allen jsou prokládány rozhovory s uznávanými, světoznámými teoretiky jako Susan Sontagová nebo laureát Nobelovy ceny za literaturu Saul Bellow. Film začíná poděkováním teoretikům a uvádí tento film jako dokument, filmem nás provází vysvětlující komentář. Allen nám směšuje skutečné osoby s filmovými, falšuje tedy fakta. Když se odprostíme od struktury filmu a zaměříme se na jeho význam, Allen vlastně reaguje na směšování reality a fikce, poukazuje na lehkou manipulovatelnost diváka, iluzi médií, hru s audiovizuálním materiálem. Sama postava Leonarda Zeliga je symbolická, je to jakýsi chameleon bez své vlastní identity, který pro zalíbení ostatním se mění. Upravuje svůj fyzický zevnějšek, ale i obsahovou stránku jako zájmy, koníčky a dovednosti k tomu, aby byl milován. Woody Allen dokonale využil toto přirovnání forma/obsah jak k vyprávění celého filmu, tak jako hlavní charakteristiku postavy Leonarda Zeliga. Dokonce podle Adorna hranice mezi obrazem a realitou již zcela vymizely, takže společnost se již nemá jak bránit masové kultuře. Následkem takového chování byl vznik davové paniky na území USA, kterou rozpoutalo 30. října 1938 odvysílání rozhlasové hry *Válka světů* o invazi Mart'anů na Zemi podle románu Herberta George Wellse. Hra byla zpracována formou fiktivní reportáže. Během vysílání stoupla sledovanost z milionu posluchačů na šest milionů a téměř třetina z nich uvěřila, že jde o skutečnost. K závěru vysílání vznikla doslova davová panika, kdy se lidé schovávali v metru, zamykali v domech či utíkali do lesů, aby unikli před invazí mimozemšťanů.¹²

¹¹ JOST, François. *Realita/fikce - říše klamu*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006.

¹²HAMOUZOVÁ, I., *Rozhlasová drammatizace románu Válka světů vyvolala v USA paniku*. [online] Česká televize. [cit. 2014-01-01]Dostupné z WWW:

1.3 Důvěra diváka

Filmové snímky jsou vyráběny s hlediskem, jaký typ důvěry chceme v divákovi vyvolat. Jinou ozvěnu v divákovi vyvolají záběry dopadajícího meteoritu na Země s vědomím, že se díváme na katastrofický film a jinou reakci dostaneme, pokud divák toto sleduje ve zprávách s domněním, že za pár sekund se naše Země opravdu střetne s vesmírným tělesem. Tento princip byl úspěšně využit při výrobě filmu *Záhada Blair Witch*, který se díky tomu stal nejvýdělečnějším filmem do té doby. Film vydělal celosvětově \$248,639,099 s produkčním budgetem \$60,000.¹³ Toho jsou si vědomi distributoři a producenti. Takže slovo „skutečnost, skutečné, realita“ jsou často protěžovanými spojeními při propagaci filmu. Díky otřesům mediální reality, se nám podle zkoumání Josta, vyselekovali tři kategorie diváka:¹⁴

- a) *důvěřivci* – slepě důvěřují všem propagačním informacím mediálního produktu
- b) *skeptici* – odmítají pokusy o manipulaci a hledají důkazy k jejímu odhalení
- c) *dekadenti* – libují se ve hře s různými kódy, jako výsledek postmoderního umění

Při plánování propagační strategie, by distributor měl brát zřetel na toto rozdělení obecnstva. Z historie filmu víme, že jedno z lákadel pro tzv. „*snuf movies*“^C.

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/34118-rozhlasova-dramatizace-romanu-valka-svetu-vyvolala-v-usa-paniku/> [25.11.2012]

¹³ IMDb, The Blair Witch Project [online]. [cit. 2014-01-01]. Dostupné z WWW: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.html>

¹⁴ JOST, François. *Realita/fikce - říše klamu*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006, s. 39-42

2 PŘEDSTÍRÁNÁ REALITA

2.1 Předstírání

Režiséru (Robert J. Flaherty), historicky prvního celovečerního dokumentárního filmu *Nanuk, člověk primitivní* (1922), bylo vyčítáno nedostatek dokumentární autenticity a byl obviněn, že předváděné činnosti Inuitů nejsou přirozené a jejich chování bylo ovlivněno přítomností kamery. Toto chování můžeme nazvat profilmové předstírání. Flaherty pouze rekonstruoval události, které by se bez přítomnosti kamery v tu danou dobu neodehrály, například nechal zinscenovat stavbu iglú¹⁵. Někdy jsme schopni odhalit falešnost předstírání podle drobných náznaků, jako když profilmový subjekt provádí příliš promyšlená gesta, není překvapen přítomností kamery apod.

Diegetické předstírání se objevuje, když se snažíme tvrdit u scén zahraničními herci, že jsou zachycením skutečnosti. Takovou rekonstrukci reality často využívají dnes reality show, aby krátce a jasně charakterizovaly postavu. Například ilustrativní záběr, kdy se manželský pár, držící se za ruce, prochází po louce. Chceme zobrazit jejich stále láskyplný vztah. Tyto *vizuální monstrace* vypovídají pravdivě o životě postav, přitom bez přítomnosti kamer by se nikdy neuskutečnily.

U scénického předstírání reálné bytosti souhlasí, že budou improvizovaně prožívat život, který žijí doma, ale bude se odehrávat ve studiu. Tento model režie později v 90. letech převzali reality show.

2.2 Falzifikace

Rozdíl mezi padělkem a falzifikátem je, že falzifikace je postavena na doplňcích a změnách materiálu už existujícího, tedy materiálu původního. Padělek je cíleně od počátku celý uměle vytvořen. Změny ve falsifikovaném díle jdou těžko odhalit. Příkladem takové falzifikace může být v televizi například *playback*, záleží jen na kvalitě *lipsingu*, zda si toho divák povšimne nebo ne.

¹⁵ KOLEKTIV AUTORŮ. *Základy dokumentárního filmu – Jeden svět na školách*. Praha: Člověk v tísni. 2012, s. 10

2.3 Pastiš

Z francouzského slova *pastiche*¹⁶ převzatého z italského *pasticcio*, což znamená koláč „miš-maš“, který může být naplněn čímkoliv. Je to napodobení jiného díla nebo autorského stylu. Předpoklad k jeho fungování je, že divák je obeznámen s původním originálním dílem, na které pastiš odkazuje. Známe tedy dílo nebo rukopis originálního autora, uvědomujeme si nyní autory dva. Druhý autor autora původního cituje, parafrázuje, odkazuje.

¹⁶ GOOGLE: [online]., [cit. 2014-01-27] Dostupné z WWW:

http://books.google.cz/books?id=MJVIZjIe5o8C&pg=PA1005&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

3 REALISMUS

Teorie realismu se začíná objevovat koncem třicátých let v dílech britských dokumentaristů převážně Johna Griesona a poté v letech čtyřicátých s italským neorealismem. Z hnutí vyplývalo, že realita je důležitější než „umění“. Je to umělecká reprezentace, která se snaží ukázat věci, jak opravdu jsou. Teorie realismu vyžadují, abychom pozorovatele chápali jako účastníka procesu.¹⁷ Italský neorealismus je z pohledu chápání a zaznamenávání největším „konkurentem“ dokumentu. Také v té době, na území Itálie nevznikají téměř žádné dokumenty. Uchoval si nejcistější podobu realismu, některé realistické školy totiž se odlišují v zabarvení realismu jako například „poetický realismus, socialistický realismus, kritický realismus apod.“ Nové vlny kinematografie v 60. letech, které byly inspirovány dokumentárním přístupem *direct cinema*, využívají ve svých hraných filmech postupy „realistické fikce“. Například film *U konce s dechem* (1960, rež. Godard) – film obsahuje reálné záběry, které jsou natočeny na skutečných místech – ulice Champs-Élysées a jiné místa v Paříži. Toto nazýváme „efekt skutečnosti“.

Realismus představuje určité konvence, kterými se producenti snaží v dnešních mediálních formátech vyvolat dojem reality. Psychologicky dojem realismu dnes často docílujeme nedokonalou technikou snímání, tedy kamera není odtažitá, ale stává se přímým svědkem skutečných událostí. V obou případech žánrů se může jednat o opravdu nepřipravený, autentický záznam nebo o úmyslně zinscenovaný. Taková audiovizuální scéna má na nás více zapůsobit a vtáhnout do zobrazovaného děje. Těmito převážně dokumentárními konvencemi jsou: ruční kamera, přirozené svícení, nedokonalý zvuk, hluk v pozadí, záběry natočené skrytou kamerou, telefonem, záznamy z průmyslových hlídacích kamer, dále také znaky amatérského filmaře jako: nestabilní kamera, špatná kompozice, zrnitost, neostrost, jump cuts, můžeme cítit tzv. „somatizaci“ obrazu tzn. cítíme, kdy kameraman se s kamerou v ruce otáčí, naklání, utíká apod.

¹⁷ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007.

4 DOKUMENTÁRNÍ FILM

4.1 Definice a poslání

„Dokumentární film. - Filmová montáž reálných vizuálních obrazů a zvukových faktů. Různé aspekty geografické, etnografické, sociální a jiné reality jsou nafilmovány, pak sestříhány a v nové podobě prezentovány s příslušným vysvětlujícím komentářem. Dokumentární film je na samých hranicích uměleckého díla a představuje z hlediska posledních analýz uměleckou produkci, neboť k jeho konečnému vyznění přispěla i estetická a ideologická kritéria.“¹⁸

Od latinského slova *documentum*¹⁹, což znamená doklad, důkaz, svědectví, ale také naučení či výstraha. Slovo *dokument* údajně použil britský filmař John Grierson, když popisoval natáčení se skutečnými lidmi nikoli herci a situacemi, převzatými přímo z reálného života. Svůj přístup k filmům popsal jako „kreativní zacházení s aktuálním děním“ využívající „fragmenty reality“.²⁰ Bill Nichols později definoval dokumentární film jako „reprezentaci reality“. Představa, co to je dokument, se však stále mění. Podle jeho schématu se dá však dokumentární film poznat podle toho, že: „*za 1. zvukem a obsahem už zaznamenávají již existující, živý svět, 2. spoléhají na sociální herce, kteří nepřebírají přidělené role, ale spíše představují sami sebe, 3. mohou vytvářet složité vztahy vyplývající z interakce filmaře se sociálními herci, kteří jednoznačně rovněž obývají tentýž svět.*“²¹

U žánru dokumentárního filmu dáváme důraz na faktickou argumentaci, zvýšený status realističnosti, vztah ke každodenní zkušenosti. Autenticky zachycuje reálnou situaci v jejím vývoji, nebo rekonstruuje st. skutečné události. Z hlediska formy využívá metody

¹⁸ OURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

¹⁹ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. 1.vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. s. 72

²⁰ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 83

²¹ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, s. 22

reportáže, ankety, interview ap.²² Po dokumentu požadujeme většinou autenticitu, svědectví, obraz skutečného života lidí, jejich vzájemných vztahů a vazeb na prostředí.²³

U dokumentárního pozorujeme kritéria²⁴, které nám pomůžou najít orientaci v kategorizaci a souzení dokumentárního filmu.

1. Natáčení/stříh: poměr mezi natáčením a stříhem
2. Přítomnost/minulost: autor neorganizuje natočený materiál, ale podřizuje se mu – dostává možnost volby: *Dokumentární tvorba v přítomnosti*, dokumentarista se snaží přiblížit se, aby zaznamenal „prožitou zkušenost“. *Dokumentární tvorba v paměti*, tvůrce zaznamenává událost pomocí svědků nebo vyhledává stopy.
3. Blízký pohled/vzdálený pohled: autor může otevřeně sympatizovat s těmi, které natáčí nebo si může držet studený odstup.

4.2 Vývoj dokumentárního filmu

Vývoj dokumentárního filmu můžeme rozdělit do tří časových období. První od roku 1920-1945, v té době často slouží jako nástroj politického boje, formálně se experimentuje se stříhem a zvukem. V roce 1922 vzniká první celovečerní dokument *Nanuk, člověk primitivní* (rež. Flaherty), též označován jako románový dokument. Natáčení probíhá v exteriéru, postavy jsou dobrané do scén na místě podle úloh, natáčí se podle předem napsaného scénáře, aby se udržela diváková pozornost. V sovětském svazu teorii nezkreslené dokumentárnosti propaguje režisér Dziga Vertov se svou myšlenkou „kino-oko“ (1924), jako mechanického nástroje zachycující „pravdu v pohybu“. Zároveň demystifikuje dokument tím, že ve filmu *Muž s kinoaparátem* (1929) zobrazuje lidi při filmování a stříhání, ale i diváky filmu, který právě sledujeme.

Další období je od roku 1945-1975, autoři se zaměřují na mluvené slovo a komentář a hlavní je dějová linka filmu. Klade se důraz na osobní přístup k dokumentu, oblíbené jsou esejistické a poetické dokumenty. Mezi nejvýraznější tvůrce té doby můžeme řadit Geor-

²² BARTÁK, Jan. *Encyklopedický slovník*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993.

²³ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3. rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění. 2001, s. 67.

²⁴ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1.vyd. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 267-268

gese Franjua (*Krev zvířat, Pařížská invalidovna*), Alaina Resnaise (*Van Gogh, Guernika, Sochy také umírají, Noc a mlha, Všechna paměť světa* apod.), Chrise Markera – ten chápe dokument jako svobodnou expresi s autorovým názorem. Zajímá se o cestopisné dokumenty – *Dopis ze Sibiře* (1958) – je parodií na cestopisný dokument, ukazuje sílu doprovodného komentáře tak, že třikrát doplní ty stejné záběry naprosto rozdílným komentářem a získá tak odlišné vyznění sekvence. Dokument je ale i úvahou o neschopnosti vypovědět pravdu o jisté kultuře. Jean Rouch se zabývá etnografickým dokumentem. V tomto období dochází k zásadním proměnám natáčecí a nahrávací techniky, to vedlo k dokumentům typu *direct cinéma* či jiným slovem označovaným jako: *candid cinema, uncontrolled cinema, observational cinema* a *cinéma vérité*. V roce 1948 se objevuje pořad *Candid Camera* od Allen Funta, kde byli lidé natáčeni skrytou kamerou. Tento nápad slouží jako prvotná iniciace boomu následných reality show. S tímto obdobím se spojuje technická revoluce v oblasti dokumentu jako je výroba 16 mm filmů a magnetofonový záznam zvuku, odlehčení kamery, obohacení o citlivější emulzi materiálu tzn. možnost natáčení ve špatném osvětlení, rozšíření televize a potřeba zaplnit program reportážemi. Dále také režiséři jako Robert Drew, Richard Leacock, který je hlavní zastávce „nekontrolovatelného filmu“ podle něj, by filmař do toho, co natáčí, neměl nijak zasahovat. V roce 1958 vzniká anglický pořad *Candid Eye* (Upřímné Oko), filmy byly točené pomocí teleobjektivů v utajení bez scénáře. Kostra filmu byla vytvořena až poté ve střížně. Cinéma vérité se prvně projevilo v prologu dokumentu *Kronika jednoho léta* od tvůrčí dvojice Rouch-Morin. Ti prosazovali aktivnější přístup dokumentaristy typu dotazujícího se provokatéra. Filosofie, zásady a dojem hnutí *direct cinéma* bylo tak silné, že ovlivnilo budoucí novou vlnu režisérů hraných filmů 60. a 70. let a režiséry třetího světa.

Na začátku 70. let se objevil úspěšný dokumentární žánr – *rockumentaries*. Formát dokumentu v 70. letech mísil rozhovory s improvizovanými scénami, archivním materiálem spojeným komentářem a hudbou. Od roku 1975 je poslední proud dokumentaristů, který trvá dodnes. Jedná se především o jednotlivé tvůrce zabývající se svobodnou tvorbou.²⁵ Na odkaz hnutí *direct cinéma* minulých dekády v Leacockově duchu navazuje Frederick Wiseman, který nesleduje jen jednoho hlavního hrdinu s psychologickou proměnou během natá-

²⁵ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1.vyd. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 350-351.

čení, ale zaměřuje se na celé instituce. Vytváří slepenou asambláž krátkých útržků záznamů obyčejných lidí zachycující všední život řádového zaměstnance. Dokument není doplněn žádným záznamem. V tomto období přicházejí tvůrci s otázkou dokumentární aktuálnosti, zachycování jen zdánlivé reality. Panuje zde názor, že dokumentární techniky reprezentují pouze pravidla, která fungují stejně jako hraný film. Objevují se zde názory jako: vše je fikce, ale i vše je dokument, neboť po čase se i čistá fikce, stává jistým dokumentem. Jean-Luc Godard říká: „*Několik bodů je třeba zvláště zdůraznit. Všechny velké hrané filmy se blíží dokumentu, stejně jako všechny velké dokumenty směřují k hranému filmu. A kdo zvolí jednu možnost, nutně se na konci cesty setká s tou druhou.*“ Takto se dokumentární film vyvinul do dnešní podoby. Dnes je dokument vázán především na médium televize. S nástupem televize se také často hovoří o „krizi“ dokumentu, který pozměnil vnímání aktuálnosti a autenticity přímého přenosu.²⁶ Rodí se žánr metadokumentu. Oprašuje se znovu filmový dokument, který chce uchvátit diváky v kině nyní obrazovou a zvukovou kvalitou, vzniká systém IMAX využívající širší formát než do té doby klasickou pětaticítkou. V roce 1986 premiéra 3D IMAX. Specializuje se na velkolepé přírodní scenérie, záběry ze života zvířat a podobné vizuálně fantastické podívané. V 90. letech je populární filmový portrét.²⁷ Postupně dokument objevuje novou platformu a to internet. Objevují se internetové portály, kde je možné shlédnout dokumentární filmy zadarmo nebo díky platformě VOD^D. Například v česku na www.dafilms.cz. Abychom zatraktivnili dokumentární tvorbu, nastupuje dnes *docutainment*, tedy dokumentární film je prodáván jako zábavný pořad obohacen o prvky reality show nebo je formálně vystavěn bulvárním stylem.

²⁶ ADLER, Rudolf. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3. rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění. 2001, s. 65.

²⁷ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007.

4.3 Režie dokumentárního filmu

Tvorbu dokumentu z pohledu přístupu režirování můžeme rozdělit do dvou kategorií:

- a) *direct cinema* – americké hnutí, tvůrce je neviditelný, stojí opodál a čeká na zajímavý moment, nepřiznává svou účast ani v obraze ani ve zvuku

Styl vyvinutý v USA v 60. letech demonstrující možnost natáčení s lehkou kamerou a jednoduchým zvukovým zařízením za účelem autentičtějšího a pravdivějšího natáčení v terénu.²⁸ Od konce 60. let tento hlavní styl postupně slábne, dokumentaristé narážejí na otázky, jestli je záznam reality vůbec možný.

Se způsobem natáčení ve stylu *direct cinema* se také spojuje termín *fly on the wall documentary*. Metafora charakterizující taktiku mouchy, která sedí na stěně a tiše pozoruje ostatní, sama je však nečinná a nepozorována. Jiným slovem *observační dokument*.

- b) *cinéma vérité* – francouzské hnutí, tvůrce je provokatér, původce a katalyzátor natočených krizí

Styl je příbuzný k *direct cinema*, ale odmítá se omezit na pouhou observačnost a pasivitu. Tvůrce se snaží různé události vyprovokovat svými vlastními podněty, klade například člověku různé otázky nebo aktivně vytváří situace – překážky, na které daný natáčený člověk musí náhle reagovat a řešit je. Situace jsou spontánní a autentické, bez osobnosti režiséra by však nikdy nevznikly.

4.4 Kategorie dokumentárního filmu

V dokumentárním filmu postupně vznikly různé dokumentární žánry. Filmy cestopisné, etnografické, historické, instruktážní, autorské, sociální, militantní, populárně naučné, přírodovědné, intervenční nebo také inscenované, rekonstruované, reportážní, stylizované či ankety, „časoběry“, črty, deníky, eseje, fejetony, portréty, rozhovory.²⁹ Podle formy můžeme dokumentární film rozdělit mezi tři proudy: romantismus, realismus

²⁸ ABRAMS N., BILL J., UDRIS J. *Studying Film*. Londýn: 2001, s. 299

²⁹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Základy dokumentárního filmu – Jeden svět na školách*. Praha: Člověk v tísni. 2012.

a formalismus. U romantismu je rizikem příliš mnoho emocí, které mohou vést ke zkreslení, u formalismu hrozí bezobsažnost a realismus nás může unudit svou popisností.³⁰ Další žánry, které mohou být zaměňovány přímo s dokumentem, jsou filmy experimentální a didaktické.³¹

4.4.1 Výkladový dokument

Jedná se o nejběžnější typ dokumentárního filmu, který si pod slovem „dokumentární film“ většina lidí představí. Snímek je konstruován podle ustálené šablony, je bez jakýkoliv příkras. Často s autorským komentářem, který dovysvětluje, na co se právě díváme. Sděluje i autorův názor na danou věc a jeho stanovisko. Je to sled podstatných informací doprovázené usvědčivým audiovizuálním materiálem. Tématem výkladových dokumentů bývají často již uběhlé události, filmaři tedy využívají hrané filmové rekonstrukce těchto událostí, aby lépe ilustrovaly řečená fakta a tak pomáhají divákovi událost lépe pochopit.

4.4.2 Propagandistický dokument

Forma filmového dokumentu, který je zneužit politickou mocí jako nenásilný nástroj k lehkému a vědomému ovládnutí druhých. Audiovizuální médium má moc zasáhnout nejširší vrstvy populace. Zneužívá emoci k ovládnutí druhých.

„Masmédia a propaganda jsou nástrojem elity, aby mohla vládnout bez fyzického donucování. Jedním z důležitých konceptů je „výroba souhlasu“. Pro elitu je nutné, aby rozhodovala pro své vlastní dobro a pak tato rozhodnutí prodala masám. Tento vyrobený sou-

³⁰ SURMANOVÁ, K., *Co je to dokumentární film?* [online]., [cit. 2014-02-21]. <http://25fps.cz/2007/po-stopach-dokumentarniho-filmu/>

³¹BENDOVIÁ, Helena. *Současný experimentální film*. [online]. 2001, [cit. 20. 2. 2012] Dostupné z WWW <<http://artlist.cz/?id=150>>

hlas je možné snadno tvarovat. Proces, kterým veřejné mínění vzniká, je prostý a příležitost pro manipulaci se otevírá každému, kdo ho pochopí.“³²

Mezi nejslavnější režisérku propagandistického dokumentu můžeme jmenovat Leni Riefenstahl, která je spojována s kinematografií nacistického Německa. Mezi její nejslavnější dokumentární snímek patří *Triumf vůle* (1935). Aktuálně se na dokumentární scéně s propagandistickou příchutí pohybuje „režisér“ Michael Moore, který vytváří kolážovité populistické informačně neetické a zkreslující škváry. Ve svém snímku *O kapitalismu s láskou* (2009) manipuluje s diváky i fakty.³³ Tento režisér je zacílen na většinového amerického diváka. K tomu, aby na něj zapůsobil, se s ním snaží identifikovat pomocí stejného způsobu mluvy, familiérním stylem vyjadřování, oblékání. Moore vytrhuje myšlenky z kontextu, podkresluje dojmavou hudbou, přidává scénky k pobavení laciného publika, sled informací je tak rychlý, že zde není prostor k sledování jiné myšlenky než té režisérské. Dokumentem se snaží pobavit diváky a zároveň hraje agresivně na jejich city.

4.4.3 Docu-drama

Také někdy označován jako „dramatizovaný dokumentární film“. Řadí se zde hrané filmy, které jsou obohaceny o dokumentární postupy nebo dokumenty obohaceny o hranné scény. Vtahují diváka hlouběji do problematiky než pouhé reportáže. Smyslem toho formátu je zprostředkovat divákovi události, které by mu jinak nemohly být poskytnuty. Dramatizace se využívá jako ztraktivnější tématu. Docu-drama se zabývá reálnými událostmi, vypovídají zde reální aktéři, ale i herci v zinscenovaných scénách. Docu-dramata se natáčejí způsobem blízkým hranným filmům. Například snímek Kevina MacDonalda *Pád*

³² (citace z knihy *Veřejné mínění*, vydané r. 1922, od amerického spisovatele a teoretika demokracie Waltera Lippmanna)

³³ BOHÁČKOVÁ, K., *O kapitalismu s láskou/PROPAGANDISTICKÁ LOVESTORY* [online], [cit. 2014-01-10], Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=1805>

do ticha (2003), který je dramatickou rekonstrukcí příběhů dvou horolezců. Monolog horolezce je střídán s hrannými záběry, které dramaticky ilustrují jeho výpověď.³⁴

4.4.4 Metadokument

Žánr těží z toho, jakým způsobem dokumenty využívají zkreslenou argumentaci. Zkoumá užité dokumentární postupy a zpochybňuje je, tedy jde po stopě své vlastní žánrové tradice. Fikce, která využívá stylistiku a vizuál dokumentů. Jedná se tedy o mystifikující dokumenty či filmy. Jako světový příklad uvádím *Atomic Café* (1982; rež. Kevin Rafferty, Jayne Loaderová, Pierce Farrerty), zabývá se historií nukleární testů a rozmístování nukleárních zbraní Spojenými státy od výbuchu Hirošimy až po polovinu 60. let. Komentář je pouze ve formě podtitulků s identifikací místa, času a zdroje archivního materiálu. Záběry jsou z původních propagandistických snímků, *Atomic Café* se tedy naváží, jakým způsobem tyto propagandistické dokumenty zneužívaly zkreslenou argumentaci na toto téma. *Atomic Café* nás informuje, že politika studené války byla zaštitěna strategií populárních médií.³⁵ Metadokumenty tedy chtějí poukázat na postupy, které jsou spojeny se vznikem jeho výroby dokumentu. „*Metadokumenty 70. a 80. let využívaly reflexi, aby jejím prostřednictvím vyjádřily, že je každý dokument zatížen neobyčejně velkou dávkou artificiálna – ve svých konvencích, vztahu k ideologii i využívání postupů převzatých z hraného filmu. Někteří dokumentaristé dokonce začali pochybovat o tom, zda film vůbec může okolní svět pravdivě zobrazit.*“³⁶

Mezi české mockumenty můžeme zařadit například studentský snímek Jana Svěráka – *Ropáci* (1988) nebo *Rok ďábla* (2002) Petra Zelenky.

³⁴ KOLEKTIV AUTORŮ. *Základy dokumentárního filmu – Jeden svět na školách*. Praha: Člověk v tísni. 2012, s. 20-21

³⁵ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 607

³⁶ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007.

5 CHARAKTERISTIKA REALITY SHOW

Ještě se nepodařilo přesně definovat žánr reality show, na které by se shodla většina teoretiků. Proto zde cituji definici termínu *reality show* a *reality tv* (autorka nedělá mezi těmito dvěma termíny rozdíl), kterou uvedla a definovala ve své diplomové práci Klára Follová jako: „televizní žánr, který stojí na sledování reálných lidí (nikoliv herců) ve skutečných situacích, to znamená stavů, které nejsou scénáristicky připraveny. Tyto situace mohou být přichystány po dramaturgické stránce, nejsou ale předepsané formou scénáře. Reality show se snaží zachytit dramata skutečného života. Těží z příběhů opravdových lidí. Někdy se příběhy odvíjejí ze zápletek, které účastníkům připraví štáb, jindy jsou lidé sledováni v jejich přirozeném prostředí a při normálních činnostech. Přestože reality show není žánr, který by vycházel ze scénáře, jeho cílem je budovat napětí, vytvářet drama a vyvolávat emoce.“³⁷ Dnes se vymezení *reality show* a *Reality TV* trochu více vyjasnilo. Pod *Reality TV* rozumíme spíše televizní žánr a *reality show* dále jako jeho sub žánr. Nicméně rozdělení sub žánrů se v různých zdrojích liší.

Reality show dále můžeme charakterizovat několika znaky. Je to žánrový hybrid, vstřebává prvky různých hraných i faktografických televizních forem. Je to více zábavný než dokumentární žánr, často ale používá jeho techniky režie a záznamu. Technicky reality show cizopasí na dokumentárním filmu, využívá divákovy důvěřivosti, kterou takovýmto způsobem zobrazená realita poskytuje. Kamera je buďto skrytá nebo zjevná, sleduje herce i neherce. Reality show absorbují vlastnosti ostatních žánrů, ale také ostatní formáty jsou obohacovány o prvky reality show. Například pěvecké soutěže známé jako *Superstar* apod. jsou nyní doplňovány o videa pořízena z domácího prostředí účinkujících atd. Reality show obsahuje prvky reálného života, ale je zde tenká hranice mezi autentičností a hraním. Svědectví se zde objevuje z pragmatického důvodu, neslouží k tomu, aby nás o něčem informovaly, ale aby zasáhly naše city a dojaly diváka.

Reality show má vlastnosti seriálu (serialita, opakování motivů, ustálenost, identifikace prostoru a času, stabilní sestava účinkujících), postupem času se nahradili unikátní účinku-

³⁷ FOLLOVÁ, K.: *Reality TV, diplomová práce*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2006. s. 13.

jící za jakési modely reprezentující typologii společnosti a to vedlo v některých reality show k používání přezdivek namísto jmen. Výběr soutěžících probíhá s ohledem na potenciál vzniku zajímavých událostí, konfliktů. Ale také se záměrem na různorodost charakterovou, rasovou, genderovou a národnostní. Účastníci jsou obyčejní lidé s vysokou dávkou exhibicionismu a s podobným životním příběhem jako divák. Diváci se tedy mohou takto vždy ztotožnit s jejich chováním a motivací postav. Díky této psychologické identifikaci se dostávají jednoduše do děje reality show. Přítomnost kamer však ovlivňuje „přirozené“ chování účastníků, ti se podvědomě stylizují do určité role, toto paradoxně přibližuje tuto „objektivní“ realitu k fikčním žánrům. Díky lidské touze voyerismu bylo největší lákadlem těchto soutěží, pohled přes klíčovou díрку a odkrývání cizích soukromí. Tento koncept se však časem vyčerpal a na scénu přicházejí dramaturgicky ošetřené postupy.

Je to momentálně nejrozšířenější masmediální formát, stále prodávající dynamický vývoj. Realita je konstruována, simulována nebo jsou do jejího procesu zapojováni diváci a tak ovlivňují samotnou dramaturgii show. Pod slovem formát³⁸ rozumíme šablonu pro nakládání se specifickými tématy v mezích žánru, pokud tedy hovoříme o nových mediálních formách. Mají různé pojmenování jako „reality-formáty“, „nové formáty“ či „hybridní formáty“ Jde o kombinaci několika žánrových prvků do jednoho s cílem zaujmout a udržet si diváka. Cílem reality show je dokumentovat, bavit a informovat.

Dále také můžeme namítat, že reality show nám nemůže předávat „skutečný svět“, protože je to pouhá umělá rekonstrukce skutečného života s navozenými konflikty, nicméně se zde objevuje jev a to, že vytváří svými podmínkami mediálně ošetřenou, ale pravdivou „novou realitu“.

5.1 Rozdělení reality show

Podle Anette Hillové mezi nejzákladnější čtyři sub žánry reality show (reality tv) můžeme jmenovat:

- infotainment (*V ohrožení života*)

³⁸ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 639 s., 2009., s. 297

- docu-soaps (*Ptáčata, 2010*)
- lifestyle (*Jste to, co jíte*)
- game-show (*Vyvolení*)

Jejich jasné rozdělení je velmi složité, protože častokrát dochází k jejich hybridizaci. Samotná reality show vlastně vznikla, aby zpestřila a zachránila nudný program v televizi v 90. letech, diváci byli přeplněni fikčním světem a toužili vidět něco „pravdivějšího“ nebo nového. Mnohým reality show tedy daly základ už jakési TV pořady, které byly oživeny o prvky reality show. Hybridizace tedy stojí už u základu vzniku reality show, proto jsem rozdělení reality show shrnula do souvislého následujícího textu podle základních rozlišovacích znaků.

Kategorie reality show vychází z technik dokumentárního filmu. Filmuje účastníky projektu observačním stylem – direct cinema a fly-on-the-wall technikou, při jejich běžných činnostech. Jako nejtypičtější příklad jsou *kontejnerové reality show*, kdy se skupina lidí ocitne po delší dobu v uzavřeném, uměle vytvořeném prostředí. Mezi nejznámější formát patří čeští *Vyvolení* nebo mezinárodní *Big Brother*. Oblíbeným tématem jsou také životy celebrit, kdy můžeme nahlédnout do soukromí dané hvězdy.

Příběhy v těchto rádobách observačních formátech jsou často konstruovány skrze plánované situace, můžeme zmínit například *docu-soap* a *docudrama*. Docu-soap rozvedím podrobněji níže. Scénaristicky ošetřenou realitu nazýváme *scripted reality show*, sice zde vystupují reální lidé v reálných situacích, ale dopředu je odehrávající se příběh zkonstruován scénáristy. Účastníci nemají napsané dialogy pouze to, co má být faktálně řečeno. V Čechách to jsou pořady, jako *Farmář hledá ženu* (2010), *Výměna manželek* (2005), *Krotitelé dluhů* (2009). V zahraničí *Only way is Essex* (2010) nebo *Made in Chelsea* (2011). Dalším druhem reality show jsou tzv. *Self improvement/Make over and renovation show* (*Sebezdokonalování a proměny*). Jsou to různé pořady o hubnutí, zlepšování zevnějšku, plastické operace, úpravy bydlení, kulinářské pořady apod. Dalším sub žánrem jsou „*game show reality*“ neboli soutěžní pořady. Hlavní pointou a motivací je finanční výhra. Častokrát se zde vyskytuje společnost, která na základě herních podmínek postupně ruší sama sebe. Určení, které reality show kam patří, je velmi nejednoznačné, protože formáty jsou neustále kombinovány a recyklovány, tudíž mezi game show reality také může zařadit formát *Big Brother*, *Trosečníka*, ale i *Popidol*, *Superstar* atd. Formát *Survivor* se stal nejú-

spěšnějším v krátké historii reality show vůbec a od jeho vzniku už měl několik opakování. Skupina zhruba 20ti účastníků je převezena do odlehle exotické lokace, kde je rozdělena na dva válečné týmy. Účastníci jsou vystaveni extrémním podmínkám, častokrát bez jídla. Tým musí vytvořit funkční společenství, které je nuceno umět efektně spolupracovat, aby si zařídili prostředky k přežití. Zároveň v průběhu hry účastníci odstraňují hlasováním své vlastní členy skupiny, tedy ty nejslabší nebo naopak nejúspěšnější rivaly. Ze soutěže se tedy stává psychologická hra plná intrik, častokrát diskutovaných teoretiky, jaký to má vliv na náš morální úzus a hodnotový žebříček. Výherce je zvolen ostatními účinkujícími a ne diváky jako např. v *Big Brotherovi*.

5.1.1 Docu-soap

Mezi předobraz docu-soap patří americký seriál hudební společnosti MTV „*The Real World*“^E (Skutečný svět, 1992). Jedná se o docu-soap, ve kterém sedm lidí sdílelo Manhattanský byt a byli při tom sledováni. Nebyli ale izolováni od okolí, chodili normálně do školy a do práce. Docu-soap vzniklo spolením dokumentárního stylu a žánru soap opera^F, kombinace observačního dokumentu s důrazem na aspekt zábavnosti. Oproti časosběrných dokumentů se docu-soap liší tím, že docu-soap aktivně vyhledává příběhy, se kterými ve střížně pracuje jako u hranné tvorby. Pojetí času je však vždy lineární.

Show sleduje určité typy lidí v určitých situacích, využívají se k tomu základní prvky a metody dokumentu: sledování lidského soukromí, výpovědi účinkujících lidí, netradiční záběry, podbarvující hudba. Docu-soap vyžaduje kontinuální narativ zaměřující se na skupinku postav. Na konci každého dílu je *cliffhanger*³⁹ – tedy scéna, která láká diváka na následující díl.

Současná podoba docu-soap se vyvinula díky vývoji samotných účinkujících, kteří jsou už poučení a seznámeni s prvními docu-soap a jinými reality show, které dříve jako pouhý divák sledovali. Samotní účinkující dotvářejí dramaturgii a přemýšlí nad tím, jakým chováním by mohli oslovit ještě více potencionálních diváků a byli zajímavější pro okolí. Takovéto chování začíná být normálním projevem nového člověka – *homo medialis*, který

³⁹ KRUML, M., (2013), [online] *Na hranici mezi realitou a fikcí, Docusoapy v nabídce tuzemských televizí [cit. 2014-02-15]*. Dostupné z WWW: <http://www.dokrevue.cz/clanky/na-hranici-mezi-realitou-a-fikci>

prožívá slastné pocity při sebezveřejňování. Atraktivita docu-soap spočívá v tom, že příběhy vycházejí z každodenního všedního života. Zajímavostí těchto produktů je, že „výsledný mediální produkt lze exportovat a přenést v podstatě do jakéhokoliv státu, kde v rámci každodenního života může částečně plnit substituční funkci.“⁴⁰ V rámci globalizace komunikace produkty mají čím dál větší šanci uspět na mezinárodní úrovni. Příčinou tohoto „úspěchu“ je všeobecná globalizace a stírání rozlišností v národnostních projevech, chování, druhu zábavy, módě, vizuální estetice atd., která je „smazávána“ a neutralizována právě díky vizuálním médiím. Takže jsme schopni rozumět motivům a jednání jednotlivých postav.

5.2 Reality TV

Díky popularitě formátu reality show producenti vymysleli Reality TV, která nabízí programy založené pouze na reálných událostech. Faktuální televize, která odráží „realitu“, „pravdu“, „skutečnost“, události jsou vysílány bez komentáře, vstupů expertů a bez zaujímání jakéhokoliv stanoviska. Tento televizní produkt je však také konstruován, ale dojem „objektivní reality“ je vytvořen díky realističnosti a pravděpodobnosti. Zakládající se na vizuální estetice – záběry video a průmyslové kamery, trhané pohyby, zrnitost a neostrost obrazu. Skutečnost je podle Josta redukována pouhou vizuální stránkou. Tato televize je populární hlavně v Americe a Německu, kde můžeme sledovat soudní přenosy, policejní zásahy apod. Tento typ pořadů se také nazývá *Professional Activities*⁴¹, např. americký COPS vysílaný od roku 1989.

Kunczik definuje **reality TV** jako „*Pořady, s jejichž pomocí jsou reálné události využívány k získání co největší pozornosti diváků a pocuchání jejich nervů. Informační hodnota děje a zprávy o souvislostech událostí ustupují do pozadí ve prospěch spektakulární pre-*

⁴⁰ SZABÓ, D., (2012), [online] *Soap opera, reklama a globalizace*, [cit. 2014-02-15]. Dostupné z WWW: http://25fps.cz/2012/soap-opera-reklama-globalizace/#identifier_3_24942

⁴¹ KOLEKTIV AUTORŮ. *Základy dokumentárního filmu – Jeden svět na školách*. Praha: Člověk v tísni. 2012, s. 22

zentace.⁴² Tedy všechny faktuaální a informační pořady jsou produkovány s cílem pobavit. Zábava začala postupovat skoro všemi možnými formáty. To nazýváme *infotainmentem*⁴³. Pod tímto termínem rozumíme pořady, které vybírají téma a jeho zpracování za účelem pobavit a vyvolat emoce. Vznikl smíšením dvou anglických slov: **information** a **entertainment**. Rozmohl se v 70. letech s nástupem kabelových televizí. Hnací proměnou seriózního zpravodajství na infotainment je zisk a to je podmíněno získáním většího počtu diváků, kteří se ve volném čase rádi baví. Zábavné pořady na sebe nabalují více diváků. Typické vlastnosti těchto pořadů je:⁴⁴

- familiérní vystupování moderátora
- dramaturgie zpravodajství
- navozuje pocit „jsme s vámi“
- využívá anketních názoru běžných lidí
- ilustrativnost
- povrchní informace

S množением pořadů a zpráv tohoto druhu se také začala objevovat spousta teorií o snaze systematicky snižovat inteligenci naší společnosti. „*Ti, kteří televizi řídí, náš přístup i informacím neomezují, ale vlastně usnadňují. Naše ministerstvo kultury není orwellovské, ale huxleyovské*^G. Vše možně se snaží povzbuzovat nás k nepřetržitému sledování televize.“⁴⁵

Označení a definování Reality TV se různí podle názorů rozličných teoretiků, proto se také můžeme setkat s označením jako: *Nová faktuaální televize* nebo *Populární faktuaální televize*. Existuje mnoho variací a stylů, které faktuaální televize používá. Nejčastěji Reality TV kombinuje:

- syrový materiál
- zpravodajský pořad

⁴² KUNCZIK, Michael. *Základy masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1995.

⁴³ KOČÍ K., Burdová M., (2013). *Arts lexikon [online]., [cit. 2014-01-19]*. Dostupné z WWW: <http://artslexikon.cz/index.php/Infotainment>

⁴⁴ WIKIPEDIE, [online]., [cit. 2014-01-25], Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Infotainment>

⁴⁵ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Vyd. 1. Praha: 190 s., Mladá fronta, 1999, s. 150

- bulvární styl
- rétoriku pořadu veřejné služby⁴⁶

5.3 Produkce reality show

Hlavní motivací tvořit pořady typu reality show je bezesporu zisk. Momentálně se řadí mezi nejoblíbenější pořady, které diváci v televizi sledují. Potenciál vysoké sledovanosti je poté lákadlem investorů do pořadu. Reklama se tedy stává vysokým zdrojem příjmů. Samotná produkce reality show má nižší náklady než jiné televizní projekty. Reality show patří k nejsledovanějším mezi tzv. „běžné“ publikum, ale taky tak ze strany teoretiků, kteří berou tento produkt jako zajímavý projev současnosti z pohledu sociologie, psychologie, vztahu reality a konstrukce, vývoje publika a vlivu médií na veřejné mínění. Další zajímavý atribut produktu je jeho interaktivita. Divácké zapojení do děje tedy tímto dostává nový rozměr. Jednak ze strany diváka, který se stává hybatelem věcí odehrávající se na obrazovce, ale také z pohledu možnosti sponzoringu ze strany mobilních operátorů.

„Interaktivní televize je koncept, v němž se televizní diváci mohou aktivně zapojit do vysílání pomocí SMS zpráv, internetu či telefonu. S tímto novým nápadem přišla nizozemská společnost Endemol v roce 1995, postupně se pak rozšířil do mnoha dalších zemí, například Velké Británie, Polska, Německa, Itálie, Španělska, Švédska atd. Nápad interaktivity ovládl mnohé televize a oslovil zejména mladé diváky. Ti zajistili provozovatelům televízí vysoké příjmy z reklam. Inzerentům se naskytla možnost oslovit konzumenty přímo a vytvořit tím pevnější vazbu. Interaktivitu lze považovat za jeden ze základních prvků tohoto formátu. Z reality show se staly multimediální projekty, v nichž se hlavní aktivitou mimo televizního vysílání stalo využití internetu.“⁴⁷

Úspěch reality show spočívá ve dvou základních faktorech a to: za a) produkčně jednoduché a levné za b) reality show si vypěstovala závislé divácké konzumenty. Výhodou

⁴⁶ KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize*. 1.vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005, s. 74

⁴⁷ VRBECKÁ, D. *Reality show: Nová cesta k divákovi*. Zlín: 2007, Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

pro televizní produkci těchto formátů jsou nižší náklady než na seriály a filmy, takže v případě neúspěchu je zde menší finanční riziko. Statisticky jsou u diváků velmi oblíbené.

6 DOKUMENTÁRNÍ REALITY SHOW

Jako setření hranic mezi těmito dvěma žánry je autorský dokumentární snímek *Český sen* od Víta Klusáka a Filipa Remundy. Hovořím o dokumentárním snímku a sám distributor toto dílo prezentuje jako „*První česká filmová reality show ČESKÝ SEN je celovečerní film o hypermarketu, který nebyl.*“⁴⁸ Tento nápad vymysleli, zrežirovali a koprodukovali sami tvůrci. Film je sociologickým experimentem, kdy na začátku filmu sami autoři zdůrazňují, že důvod vytvoření tohoto filmu, by měl odpovědět sám film až na konci. Film je natočen jako studie reklamy a jejího vlivu na lidi, cílem bylo vytvořit událost a produkty a reklamou nalákat davy na něco, co neexistuje a tak si dokázat možnou sílu masmediální komunikace. Na začátku vidíme vnějškovou úpravu tvůrců do role manažerů obchodu, za které se ve filmu vydávají. Touto doslova povrchní úpravou zevnějšku získávají punc věrohodnosti u potencionálních zákazníků. K tomu využívají spolupráce s vizážisty, fotografy, dále budují svou kampaň ve spolupráci s reklamní agenturou, grafiky atd. Logo hypermarketu je bublina, která jednoho dne hodlá prasknout. Další částí je sociologický výzkum s doktorkou Jitkou Vysekalovou. S její pomocí, je sháněna a zkoumána rodina jako vzor, co je cílem nakupujícího. Remunda s Klusákem také nechali vytvořit ironickou hymnu hypermarketu: *“Zkus se dívat jako dítě, spousta věcí omámí tě.”*⁴⁹

Český sen můžeme vnímat ze dvou hledisek pojetí reality. První pohled je, že tvůrci realitu napodobují – snaží se ukázat, jakým způsobem funguje reklama, propagace, chování manažerů a společností. Napodobuje jednání s reklamní agenturou, stavbu hypermarketu, reklamní kampaň, přeměna do role manažerů. Toto napodobování vzniká uměle zkonstruovanou situací, která se nás snaží obeznámit, jak tyto věci zhruba normálně fungují. Druhý pohled je autentické zachycení reality, jedná se o situace, které již nenapodobují situace skutečné. Pozorujeme je na konci filmu, kdy „manažeři“ přestřihnou pásku hypermarketu a několikset lidí utíká ke vstupu hypermarketu, kde náhle zjišťují, že byli obelhá-

⁴⁸ CSFD, [online], [cit. 2014-01-10], Dostupné z WWW:
<http://www.csfd.cz/film/158202-cesky-sen/>

⁴⁹taktěž

ni. Autoři vytvořili umělou situaci, ale přivedením nic netušícího davu do této situace způsobilo to, že dav jedná naprosto spontánně. Na základě umělého konstruktů vzniká jednání reálné.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se pokusila charakterizovat dokumentární žánr a žánr reality show. Mezi podobností reality show a dokumentárního filmu jsem vyabstrahovala a zjednodušila tyto společné vlastnosti:

- oba dva nám tvrdí, že zobrazují nějakou realitu či aktuální dění
- snaží se tvořit autentický materiál
- využívají scénáře, aby realitu zprostředkovali, zpřístupnili nebo vykonstruovali
- mají podobnou filosofii režie – *direct cinema* a *fly on the wall*
- proti oběma můžeme namítat, že chování účastníku je možná ovlivněné kamerou
- mají podobnou vizuální estetiku obrazu
- své účastníky si vybírají jako reprezentativní vzorek
- chtějí diváky o něčem informovat, něco sledovat, čili dokumentovat
- mezi oběma dochází k vzájemnému stírání žánrového rozdílu

Dále jsem se zabývala obecným pojetím reality. Analyzovala jsem obrazy, jakým způsobem nás mohou podvádět. Nastínila jsem druhy předstírání a charakterizovala výtvorné prostředky realismu, který je využíván v obou dvou žánrech. Věřím, že jsem částečně vysvětlila tuto „otázku reality“ v audiovizuální tvorbě a také zobrazila vztahy mezi tvůrcem, světem a divákem.

Mým cílem bylo nastínit všechny možné aspekty vzniku těchto pořadů a dokumentů a také objasnit autorské záměry, které třeba díky manipulaci reality získávají důležité pozitivní poselství. Chtěla jsem zobrazit pozitiva i negativa možného falešného autentického předstírání. Bylo pro mne důležité, aby mé argumenty nebyly jen názorově „černobílé“, ale aby si sám čtenář pokládal otázku, co je dobře a co není. Smyslem této práce je, si uvědomit, jak je důležité umět číst vizuální obrazy a snažit se vidět dál směrem za původ a účel vzniku děl.

Převážně díky rozmáhajícímu se internetu, prodělalo lidské myšlení radikální proměnu. Člověk dospěl do nové fáze svého vývoje – vyvinul se nový druh člověka, *homo medialis*, který žije veřejně na sociálních sítích a rád se zveřejňuje. Ve svém volném čase se chceme bavit, proto zábava prostupuje všemi faktualními pořady. Neklade nám otázky,

rovnou nám pohodlně předsouvá názory. Jsme postmoderní civilizace, pro kterou je charakteristická hybridizace umění a konkrétně v této práci audiovizuálních žánrů s cílem docílit stále novějších formátů. Touto hybridizací však postupně docházíme k unismické jednotě, neboť většina pořadů v reality TV obsahují podobné prvky. Odlišnost pořadů mizí, to se projevilo i v této práci, kdy byl pro mě problém, rozdělit a specifikovat druhy reality show a reality TV.

Dnešní reality TV produkce nepojednává o vlastnostech produktů k jeho spotřebě, ale o spotřebitelích těchto produktů.⁵⁰ Vládní systém poptávky a nabídky, divák tedy činí výběr a tím určuje další směřování produkce. Co sledujeme, o nás leccos vypovídá, přímo i nepřímo to souvisí, jakým způsobem myslíme, co nás baví, co nás zajímá, co kupujeme, jakým způsobem se necháváme ovlivnit. Jak se chováme – fikce a realita, kdy ji mícháme na obrazovce, ale i v životě, který označujeme jako „opravdový, reálný“. Co je to realita? Je náš život reálnější, než napadaný scénářistický konstrukt reality TV, pokud ho sledujeme z internetu nebo televizní obrazovky a žijeme životy těch druhých?

Největším nebezpečím reality na televizní obrazovce je, když si to diváci přestanou uvědomovat a zamění tuto realitu za realitu světa jako takovou. Tak jako nás učitel učí na základní škole číst věty, měli bychom se do budoucna naučit číst obsah a brát v potaz i formu audiovizuální tvorby. Musíme si umět udělat obrázek o tom, jak se takovýto produkt vyrábí, co a jak tedy ovlivňuje to, co sledujeme a jak tedy tyto jednotlivé procesy mohou zasahovat do tvorby.

⁵⁰ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta, s. 136

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ABRAMS N., BILL J., UDRIS J. *Studying Film*. 1. vyd. Londýn: 2001.

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-406-0

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

BARTÁK, Jan. *Encyklopedický slovník*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1993, 1253 s.

ECO, Umberto. *Mysl a smysl: sémiotický pohled na svět*. Praha: Moraviapress, 2000. ISBN 80-86181-36-7.

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

HILL, Annette. *Reality TV: audiences and popular factual television*. London, New York: Routledge, 2005. ISBN 0-415-26151-1.

JOST, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. ISBN 80-7331-056-2.

KOLEKTIV AUTORŮ. *Základy dokumentárního filmu – Jeden svět na školách*. Praha: Člověk v tísni. 2012

KORDA, J. *Úvod do studia televize*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005. 80-244-1135-0.

KUNCZIK, Michael. *Základy masové komunikace*. Praha: Karolinum, 1995. ISBN

80-7184-134-X.

MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 2009. ISBN 978-80-7367-574-5.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. ISBN 13-844-005-09.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 9788073312466.

OURIAU, Étienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 80-85605-18-x.

POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha: Mladá fronta, 1999. ISBN 8020407472.

RAMONET, I. *Tyranie médií*. Praha: Mladá fronta, 2003. ISBN 80-204-1037-6.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Překlad Helena Bendová. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 827 s. Albatros Plus. ISBN 978-80-7331-207-7.

Diplomové práce

FOLLOVÁ, K. : Reality TV, diplomová práce. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2006.

KAMENIKOVÁ, E. : Survivor/Trosečník, Olomouc, 2012.

NĚMEČKOVÁ, B. : Konstruování reality v pořadu, 112: V OHROŽENÍ ŽIVOTA, Olomouc, 2010.

PŘÍKAZSKÁ, J. : Propaganda Třetí Říše, Brno, 2011.

VRBECKÁ, D. Reality show: Nová cesta k divákovi. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2007.

Elektronické zdroje

BENDOVIÁ, H. *Současný experimentální film*. [online]. c.2001. Dostupné z WWW
<<http://artlist.cz/?id=150>> [cit. 20. 2. 2012]

BOHÁČKOVÁ, K. *O kapitalismu s láskou/PROPAGANDISTICKÁ LOVESTORY* [online], [cit. 2014-01-17], Dostupné z WWW: <http://cinepur.cz/article.php?article=1805>

CSFD, [online]., [cit. 2014-01-10], Dostupné z WWW: <http://www.csfd.cz/film/158202-cesky-sen/>

IMDb, The Blair Witch Project [online]. [cit. 2014-01-01]. Dostupné z:
<http://boxofficemojo.com/movies/?id=blairwitchproject.html>

GOOGLE: [online]., [cit. 2014-01-27] Dostupné z WWW:
http://books.google.cz/books?id=MJV1ZjIe5o8C&pg=PA1005&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false,
s. 1005

KOČÍ K., Burdová M., (2013). *Arts lexikon* [online]., [cit. 2014-01-19]. Dostupné z WWW:
<http://artslexikon.cz/index.php/Infotainment>

KRUML, M., (2013), [online] *Na hranici mezi realitou a fikcí, Docusoapy v nabídce tuzemských televizí* [cit. 2014-02-15]. Dostupné z WWW: <http://www.dokrevue.cz/clanky/na-hranici-mezi-realitou-a-fikci>

HAMOZOVÁ, I., *Rozhlasová dramatiizace románu Válka světů vyvolala v USA paniku*. Česká televize. Dostupné z WWW: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kalendarium/34118-rozhlasova-dramatizace-romanu-valka-svetu-vyvolala-v-usa-paniku/> [25.11.2012]

SURMANOVÁ, K., *Dokumentární film*, [online]. [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: WWW: <http://25fps.cz/2007/po-stopach-dokumentarniho-filmu/>

SZABÓ, D., (2012), [online] *Soap opera, reklama a globalizace*, [cit. 2014-02-15]. Dostupné z WWW: http://25fps.cz/2012/soap-opera-reklama-globalizace/#identifier_3_24942

LATINSKY SLOVNÍK, [online]., [cit. 2014-01-25], Dostupné z WWW: <http://latinsky-slovník.latinsky.cz/latinsko-cesky/>

WIKIPEDIE, [online]., [cit. 2014-01-28], Dostupné z WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard

WIKIPEDIE, [online]., [cit. 2014-01-25], Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Infotainment>

WIKIPEDIE, [online]., [cit. 2014-01-20], Dostupné z WWW: *Wikipedie* [online]., [cit. 2014-01-25], Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Simulakrum>

WIKIPEDIE, [online]., [cit. 2014-01-10], Dostupné z WWW: http://cs.wikipedia.org/wiki/Reality_show

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

^A jiným slovem také *structured reality*, aneb pořady a hlavní situace nevznikají samovolně, ale jsou sepsány

^B Byly vytvořené uměle, přímo pro tento film. Natočeny stylem a technologií odpovídající dané době, ze kterého roku, by originálně měly pocházet.

^C byl příslib, že diváci uvidí na plátně skutečnou vraždu nebo lidské mrtvoly, bez použití efektů a inscenace. Tento komerční koncept „*snuff movies*“ byl zviditelněn převážně díky filmu *Snuff* v roce 1976.

^D Video on Demand (video na vyžádání)

^E Pořad byl inspirací pro slavný fiktivní seriál „Přátelé“.

^{FF} mnohadílný televizní seriál se zaměřením na mezilidské vztahy

^F Aldous Huxley – anglický spisovatel; Kniha *Konci nové civilizace (1932)* – neprorokuje to samé jako Orwell, podle něj nebude Velkého bratra potřeba, nebude potřeba knihy zakazovat, protože zde nebude nikdo, kdo by je chtěl číst. Orwell se obává těch, kteří zamezují přístup k informacím, Huxley se obává těch, kteří nám jich poskytnou tolik, že nás to dovede k pasivitě a egoismu. Orwell se obával, že se z nás stane kultura zajatců. Huxley se obával, že se proměníme v kulturu trivialit, zaujatou něčím na způsob pocitového kina. U Orwella jsou lidé ovládáni prostřednictvím bolesti, V Konci civilizace manipulačním prostředkem je slast.