

Dizertační práce

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

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

Autor: Mgr. Eva Učňová  
Studijní program: Výtvarná umění P8206  
Studijní obor: Multimédia a design 8206V102  
Školitel: doc. Mgr. MgA. Jan Gogola  
Oponenti:

Zlín, září 2024

© Eva Učňová

Vydala **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** v edici **Dizertační práce**.  
Publikace byla vydána v roce 2024.

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

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

Práce je dostupná v Knihovně UTB ve Zlíně.

Děkuji školiteli, doc. Mgr. MgA. Janu Gogolovi, jehož neocenitelné rady a připomínky byly klíčové pro vznik této dizertační práce. Děkuji všem odborníkům a konzultantům, kteří mi projevili důvěru a přispěli svými podněty při zpracovávání oblasti cestopisné dokumentární tvorby a formování treatmentu osobního cestopisného dokumentárního filmu „Moje Kostarika“. Děkuji své rodině za jejich neustálou podporu během studia.

## ABSTRAKT

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

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

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

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

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

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

## ABSTRACT

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

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

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

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

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>I. Teoretická část</b> .....	<b>9</b>
<b>1. SPOLEČENSKÝ KONTEXT CESTOPISNÉHO DOKUMENTU</b> .....	<b>10</b>
<b>2. CÍLE PRÁCE</b> .....	<b>12</b>
2.1 DÍLČÍ CÍLE .....	12
2.2 VÝZKUMNÉ OTÁZKY .....	13
2.3 ZVOLENÉ METODY ZPRACOVÁNÍ .....	13
<b>3. HISTORICKÝ KONTEXT A VÝVOJ CESTOPISNÝCH FILMŮ</b> .....	<b>15</b>
3.1 REPORTÁŽ JAKO PŘEDCHŮDCE .....	16
3.2 DEFINICE DOKUMENTÁRNÍHO FILMU .....	17
3.3 ZROD DOKUMENTÁRNÍ TVORBY V ČESKOSLOVENSKU .....	19
3.3.1 Dokumentární a zejména cestopisná tvorba v letech 1918–1945 .....	20
3.3.2 Cestopisný dokumentární film za éry totalitního režimu – cestovatelé Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund .....	22
3.3.3 Cestovatelské dokumenty devadesátých let 20. století .....	28
3.3.4 Režiséři cestopisu 21. století – Petr Horký, Dan Přibáň .....	30
3.3.5 Tendence cestopisné dokumentaristiky 21. století .....	32
<b>II. Analytická část</b> .....	<b>34</b>
<b>4. ANALÝZA A KOMPARATIVNÍ ANALÝZA ČESKÝCH A ZAHRANIČNÍCH CESTOPISNÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMŮ</b> .....	<b>35</b>
4.1 ANALYZOVANÉ OSOBNÍ CESTOPISNÉ DOKUMENTÁRNÍ FILMY .....	38
4.1.1 Cesta do Indie .....	38
4.1.2 Vítejte v KLDŘ! .....	40
4.1.3 Obnažený národ .....	42
4.1.4 Trabantem do posledního dechu .....	44
4.1.5 Výlet na západ .....	46
4.1.6 Archa světla a stínů .....	48
4.1.7 #SandravUgandě .....	51
4.1.8 Cesta za temným světlem .....	54
4.1.9 Země v dohledu .....	56
4.2 SHRNUJÍCÍ ZÁVĚRY KOMPARATIVNÍ ANALÝZY .....	58
<b>5. KVALITATIVNÍ VÝZKUM – PROCES TVORBY SCÉNÁŘE CESTOPISNÉHO DOKUMENTU</b> .....	<b>59</b>
5.1 VYHODNOCENÍ KVALITATIVNÍHO ŠETŘENÍ – POLOSTRUKTUROVANÝ ROZHOVOR .....	59
5.2 ZÁVĚRY KVALITATIVNÍHO ŠETŘENÍ .....	71
5.3 NÁVRH POSTUPU PŘI VZNIKU SCÉNÁŘE CESTOPISNÉHO DOKUMENTU .....	72
<b>6. OVĚŘENÍ PLATNOSTI PRACOVNÍCH HYPOTÉZ</b> .....	<b>76</b>
<b>III. Projektová část</b> .....	<b>77</b>
<b>7. MOJE KOSTARIKA – LITERÁRNÍ PODKLADY OSOBNÍHO CESTOPISNÉHO DOKUMENTÁRNÍHO FILMU</b> .....	<b>78</b>

7.1	LOGLINE.....	78
7.2	TÉMA.....	78
7.3	KONTEXT.....	78
7.4	METODA A FORMA.....	80
7.5	POSTAVY.....	80
7.6	LOKACE.....	81
7.7	SCENÁRISTICKÁ EXPLIKACE.....	82
7.8	SYNOPSIS.....	84
7.9	DRAMATURGICKÁ EXPLIKACE.....	84
7.10	TREATMENT.....	87
<b>8.</b>	<b>VÝSTUPY A PŘÍNOSY PRÁCE .....</b>	<b>99</b>
	<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>100</b>
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	101
	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	105
	SEZNAM TABULEK.....	106
	SEZNAM PŘÍLOH.....	107

## ÚVOD

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

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

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

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



## **I. Teoretická část**

## 1. Společenský kontext cestopisného dokumentu

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Cíle práce

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

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

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

### 2.1 Dílčí cíle

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

---

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

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

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

## 2.2 Výzkumné otázky

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

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

VO2: Jaké jsou příčiny vzniku fenoménu osobního cestopisu?

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

VO4: Obsahuje každý osobní cestopis osobní i etnologický rozměr?

## 2.3 Zvolené metody zpracování

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

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

Podle Juliana Kleina naše vnímání nám umožňuje setkávat se se světem ve čtyřech režimech. „V transparentním módu vnímáme realitu, aniž bychom si byli vědomi, že to, s čím se setkáváme, je ve skutečnosti dáno naším vnímáním. Například při procházce lesem vidíme větev ležící na zemi na cestě. V důsledku toho na ni pravděpodobně šlápneme a uslyšíme praskání, aniž bychom tomu věnovali další pozornost. Druhý způsob je estetický mód. Ten přichází na řadu, když si začneme uvědomovat, jak určitý vjem cítíme, nebo jinými slovy, když se transparentní vjem stává estetickým vjemem. Jsme si vědomi kvality našeho vnímání, a to vnímání samo se stává součástí obsahu sebe samých, je neprůhledné a získává přítomnost, a tak máme, vnímání-jak.“ Poznáváme tvar větve v jejích geometrických detailech, cítíme její fyzikální odpor, když na ni šlápneme, a nasloucháme jejímu specifickému zvuku, když praská pod nohama. Třetí způsob

můžeme nazvat umělecký režim. Ten definuje umění jako způsob vnímání. Zde vnímáme svět jako něco, co se skládá ze dvou nebo více vrstev reality. Jsme si vědomi nejednoznačností a rámování různých realit. Jsme schopni pozorovat sami sebe. Můžeme sledovat směr větve jako náповědu pro to, kudy se vydat. Můžeme se na něj také podívat, jako by to byl neznámý druh apod. Když se tyto rámcové skutečnosti stanou stabilními a předem definovanými, vstupujeme do sémiotického způsobu vnímání. V tomto režimu čteme obsah našeho vnímání jako znaky, máme dojem, že můžeme rozumět jejich významu (Jobertová a Koubová, 2017. s. 81–82).

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

### 3. Historický kontext a vývoj cestopisných filmů

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

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

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

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

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

vědců, kteří do značné míry spoléhají na osobní setkání. „Obecně lze říci, že cestopis je otevřenou formou; esejisticky často spojuje scény bez ohledu na děj nebo narativní postup. Je to právě volná kombinace expozice, vyprávění a myšlenky, kterou najdeme v nejúspěšnějších filmových cestopisech. Často autobiografické, epizodické vyprávění v první osobě ponechává prostor pro odbočky a úkroky“ (Ruoff, 2006, s. 11).

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

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

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

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

### **3.1 Reportáž jako předchůdce**

Před tím, než se cestopisná reportáž ustálila jako samostatný žánr, byly populární různé cestopisy a očitá svědectví o návštěvách cizích zemí či významných událostech. Za první skutečnou reportáž je považován dramatický text římského spisovatele Gaia Plinia, který popsal erupci Vesuvu a zničení Pompejí v roce 79 n. l. Jeho další cestopisné a historické texty zahrnují také reportážní prvky. Posuňme se však o několik staletí vpřed do moderní historie. Na počátku 18. století, v období osvícenství, začínají být reportážní prvky oblíbenější



v románech a dalších literárních žánrech. Například lze zmínit slavnou knihu *Život a zvláštní podivná dobrodružství Robinsona Crusoea, námořníka z Yorku* od Daniela Defoea. Ve třicátých letech 18. století začaly být reportáže pravidelně publikovány v časopise *The Gentleman's Magazine* (Cudlín et al., 2010).

V českých zemích je za nejstarší dochovanou reportáž považována zpráva o korunovaci Karla VI. v katedrále svatého Víta, publikovaná v Pražských poštovských novinách v roce 1723. Vývoj české reportáže byl utvářen několika vlivy, mezi nimiž vyniká specifický typ romantické prózy známý jako „obrazy“, který zprostředkovával subjektivní zážitky a dojmy zaměřené na národopis, vědu a cestování. Tyto pokusy byly také vedeny snahou ukázat, že čeština je bohatý a přizpůsobivý jazyk, který dokáže popsat libovolné prostředí, včetně tzv. lidového. Mnozí spisovatelé té doby také působili v novinách. Významným představitelem této doby byl Jan Neruda, jehož čtyři povídky jsou většinou založeny na skutečných životních zážitcích. Například v *Dopisech z Vídně* o zasedání rakouského parlamentu nejen zaznamenává projevy, ale také vykresluje atmosféru, vybavení zasedacího sálu, náladu publika a gesta parlamentních členů. Zprávy ze soudů, které byly zpočátku stručné, byly ve druhé polovině 19. století v novinách postupně doplňovány o detaily popisující obžalované, včetně dialogů a běžné mluvy. S rozvojem mluveného a psaného jazyka a zaváděním nových stylistických postupů se zvětšoval potenciál reportáže (Cudlín et al., 2010).

Žurnalistika a reportáž se postupem času staly běžnými prostředky pro komunikaci a ovlivňování veřejného mínění. Díky technologickým inovacím, jako byly telegraf, telefon a novinová rotačka, se zmenšily fyzické vzdálenosti, což zvýšilo význam reportáže jako přímého svědectví událostí. Skutečný rozmach reportáže se projevil v šedesátých letech 19. století v období americké občanské války, kdy váleční korespondenti z obou stran konfliktu pravidelně informovali čtenáře v Americe i Evropě. Ve Francii reportáž zaznamenala významný rozvoj od roku 1866, zejména v nových periodikách *La Liberté* a *Le Figaro* (Osvaldová a Halada, 2002).

Kinematografie měla ve svých počátcích často reportážní cestopisný charakter ve smyslu ukazování míst, událostí, jevů, které by člověk jinak nespatriil, jelikož tehdy bylo cestování doménou jen úzké vrstvy obyvatel.

### **3.2 Definice dokumentárního filmu**

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

Dokumentární film se stejně jako cestopis snaží zaznamenat realitu. Jde o dokumentární film, pořad, online seriál, jehož hlavním předmětem zkoumání je místo, lidé a společnost. Cestopis je prozaický literární žánr, který vyobrazuje odlišný způsob života v jiných krajinách. Tak jako během prvních dekád 20. století dochází k emancipačnímu rozvoji fikčního filmu ve smyslu rozvíjení

různorodých narativních, formálních, technologických, producentských a distribučních kontextů, a to až do délky celovečerních filmů, tak tomu bylo i u dokumentu, a tedy také cestopisů. Ostatně za mezník v historii dokumentárního filmu je považován Flahertyho *Nanuk – člověk primitivní*, který je možné i za cestopis považovat neboli za vhléd do života Eskymáků v exotickém prostředí ledového severu. Cílem bylo zdokumentovat a pro budoucnost dochovat kultury, jimž hrozil zánik (Sadoul, 1963, s. 249).

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

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

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

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

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

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

Práce dokumentaristy je velmi rozmanitá a rozhodně není stereotypní. Lze ji popsat následující definicí: „Dokumentarista má skutečnost před sebou. Má ji

danou. Nevymýšlí si ji – protože ona už existuje. On ji objevuje, zobrazuje a dává jí při tom řád svého pohledu“ (Sklenář, 1974, s. 6).

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

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

### **3.3 Zrod dokumentární tvorby v Československu**

Historie dokumentárního filmu v Československu se datuje až do konce 19. století. Dne 23. června 1898 informovaly Národní listy o Výstavě architektury a inženýrství konané v Praze: „Minulou neděli otevřeli v dolní části výstavy dva mladí architekti pavilon, kde podle francouzského vzoru předvádějí kinematografem řadu, živých obrazů“. Je třeba uznat, že kvalita těchto obrazů nijak nezaostává za francouzskými vzory a svou čistotou a plastickým zpracováním může směle konkurovat“ (Navrátil, 1985, s. 5).

Od samého začátku měl tedy československý film dobré předpoklady pro budoucí rozvoj. Základy české kinematografie byly položeny skromně, jako jedna z atrakcí populární výstavy, díky nadšení architekta Jana Kříženeckého, který se stal prvním českým filmovým tvůrcem. Spolu s dalšími filmy, jež Kříženecký natočil během výstavy a v následujících třech letech, vznikly první dokumentární snímky v českých zemích (Navrátil 1985, s. 5).

Bohužel se v následujících letech po Kříženeckém nenašli žádní jeho pokračovatelé.

### 3.3.1 Dokumentární a zejména cestopisná tvorba v letech 1918–1945

Po rozpadu monarchie se Československu naskytlly nové příležitosti. Ačkoliv se ekonomika zpočátku jevila jako prosperující, byla hluboce zasažena světovou hospodářskou krizí na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století. Filmový průmysl byl téměř výhradně soustředěn v Praze a nedosáhl úrovně potřebné k naplnění uměleckých aspirací a integraci do národní kultury. V prvních poválečných letech přilákal mnohé dobrodruhy díky příznivé ekonomické situaci, zatímco solidní výrobní a technická infrastruktura se vyvíjela pouze postupně, často adaptací starších budov. Moderní filmové ateliéry na Barrandově byly postaveny až na počátku třicátých let. Tvůrčí týmy byly v té době malé, nezkušené a mnohdy postrádaly jasnou orientaci (Navrátil, 1985, s. 9).

V důsledku toho se vytvořily nejisté základy pro rozvoj československého dokumentárního filmu. V takových podmínkách se dokumentární tvorba přirozeně dostala do pozadí zájmu producentů, tvůrců, diváků i kritiky. Na dokumentárních filmech nikde a nikdy nebylo možné dosáhnout zisku (Navrátil, 1985, s. 10).

Toto tvrzení zůstává částečně pravdivé, ačkoliv dnes existuje řada nepravdivostí. Mnoho současných tvůrců si nemůže dovolit produkovat dokumentární filmy bez očekávání alespoň minimálního finančního zisku. Přestože meziválečné Československo nebylo koloniální mocností, etnografická vizuální kultura hrála významnou roli, což vedlo k produkci množství filmů zachycujících život domorodých obyvatel z různých částí světa, zejména Afriky. Tento zájem nebyl, na rozdíl od Francie, Německa nebo Velké Británie, motivován koloniálními vazbami, ale spíše silnou tradicí cestování, kterou podporovaly státní i soukromé, často aristokratické, finanční zdroje. Od konce sedmdesátých let 19. století se v Praze konalo několik etnografických přehlídek, jež prezentovaly vystoupení afrických domorodců a snažily se divákům poskytnout autentický zážitek z cestování prostřednictvím kombinace divadelních a autentických prvků. Od počátku 20. století do první poloviny dvacátých let byly populární diapozitivy, které doprovázely přednášky cestovatelů, jako byl Enrique Stanko Vráz (Todorovová 2006), a později byly nahrazeny atraktivnějšími filmovými obrázky. Největší rozmach etnografické vizuální kultury na filmovém plátně nastal na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy byly v českých kinech úspěšně promítány zahraniční filmy jako *Čang* (1927), *Simba, král zvířat* (1928), *Afrika volá* (1930), *U pijáků krve* (1932) a další. Autoři filmu *Simba*, dobrodruzi Martin a Osa Johnsonovi, se stali celosvětově známými díky svému dokumentárnímu filmu, který divákům přinášel nové poznatky o přírodě a životě domorodých obyvatel (*Národopisná revue. Studie k tématu Etnologická a antropologická tematika filmovou kamerou*, ©2020).

Kvůli nedostatku koloniálních zkušeností se etnografie v Československu rozvíjela hlavně jako historická vlastivěda, úzce propojená s formováním národního povědomí (Křížová, 2016, s. 312).

Hlavními zprostředkovateli zkušeností z mimoevropských oblastí byli cestovatelé Vilém Němec, Alberto Vojtěch Frič, jejichž publikované cestopisy a přednášky, obvykle doplněné diapozitivy, měly významný vliv. I když se v Československu vědecké poznání o mimoevropských regionech nerozvíjelo čistě v etnografickém kontextu, nově vzniklé akademické instituce, jako je Orientální ústav Akademie věd (založený v roce 1922) a Egyptologický seminář na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (založený v roce 1925), se staly centry aktivit zaměřených na Afriku a Orient. Kromě vědeckých motivací byl zájem o vzdálené kultury také spojen s obchodními (*Národopisná revue*. Studie k tématu Etnologická a antropologická tematika filmovou kamerou, ©2020).

Kamera fungovala jako průzkumník a turista, což odpovídalo cestovatelským námětům. Filmy o neznámých zemích natáčeli dobrodruzi, cestovatelé, turisté i vědci, kteří kombinovali turistický pohled poznávající nová místa s etnografickým pohledem. Tyto snímky tak oscilovaly mezi žánry cestopisných, expedičních a etnografických filmů. Mezi první české snímky, jež zprostředkovaly domácím divákům kontakt s etnografickým „jiným“, patří *Gari-gari* (1928) od Bedřicha Machulky a Huga Adolfa Bernatzika, *Za slovenským ľudom* (1928), poetický cestopis za slovenskou horalskou kulturou Karla Plicky, *K mysu Dobré naděje* (1933) od Jiřího Bauma a Františka V. Foita, a „Šest žen hledá Afriku“ (1934), iniciovaný Františkem Elstnerem.

Charakteristikou českého dokumentárního filmu ve dvacátých letech je, že se nepodařilo přesáhnout rámec pasivního zachycování jevů. Jeho společenský význam byl omezený a v rámci vývoje zahraniční dokumentární produkce představoval pouhou konvenční tvorbu. Sériová výroba standardizovaných snímků, ekonomická závislost na náhodných objednávkách a s tím související nedostatečné ocenění této tvorby, která byla vnímána jako chudý příbuzný hraného filmu na okraji kulturního zájmu, spolu s nezájmem ze strany producentů, distributorů a diváků vedly k tomu, že „35 let po „Lumiérovi“ byl český dokumentární film prakticky na stejné úrovni jako na počátku svého vzniku (Navrátil, 1985, s. 17).

Ani s dalším pokrokem v technologii se situace nezměnila k lepšímu. Ve třicátých letech však začala situace v oblasti dokumentárního filmu vykazovat zlepšení. Tento rychlý a postupný rozvoj měl několik center. Jedním z nich bylo kulturní oddělení barrandovské společnosti AB, kde v následujících letech vzniklo několik významných dokumentů, které slibovaly budoucí pokroky. Mezi ně patřily avantgardní dokumenty Otakara Vávry *Zájezd Baťovců do Jugoslávie* (1930), Jiřího Weisse *Dejte nám křídla* (1936) a první film Jiřího Lehovce *Kamenná sláva* (1938). Druhá světová válka ale výrazně ztížila a zpomalila další rozvoj. Kulturní oddělení AB bylo krátce po okupaci zrušeno, neboť nacisté pochopili sílu národního uvědomění v této části českého filmu. Když se jim nepodařilo přesvědčit dokumentaristy ke spolupráci na svých propagandistických cílech, rozhodli se zlikvidovat jejich výrobní základnu (Navrátil, 1985, s. 27–29).

Jedním z nejvýznamnějších center dokumentární filmové produkce té doby byly zlínské ateliéry, které nechal postavit podnikatel a obuvník Tomáš Baťa ve svém rodném městě. Na začátku zde byly vyráběny pouze filmy určené pro Baťovy závody, zahrnující reklamy na obuv a pneumatiky, propagační snímky o „městě bot“ a jeho továrnách a instruktážní filmy pro zaměstnance. Zejména reklamní filmy se vyznačovaly kreativitou a důvtipem, čímž přinesly nový tvůrčí přístup nejen do oblasti filmové propagace. Tyto filmy byly mimořádně vynalézavé a vtipné, obsahovaly promyšlené dramatické i psychologické prvky. Například v roce 1935 byl realizován krátkometrážní film *Nová píseň* a o dva roky později *Silnice zpívá* s Vlastou Burianem v hlavní roli (Navrátil, 1985, s. 32).

Z pohledu cestopisných dokumentů pravděpodobně nejvíce vynikl Alexander Hackenschmied, jeho zásadním filmem, prvním československým avantgardním – mezi experimentem a dokumentem je – *Bezúčelná procházka* (1930). Během Baťovy obchodní cesty kolem světa vznikly tři dokumenty s výrazným sociálním zaměřením: *Chudí lidé*, *Řeka života a smrti* a *Vzpomínka na ráj*. Jaroslav Novotný, který se později stal učitelem významných českých cestovatelů Hanzelky a Zikmunda, úzce spolupracoval s tvůrčí dílnou. Novotný vyvinul jedinečný přístup k českému školnímu filmu, jehož snímky představují konstruktivní spojení estetických a pedagogických požadavků. Didaktická hodnota jeho filmů vychází z jejich kvalitního provedení, které účelně a promyšleně využívá specifické filmové vyjadřovací prostředky a klade důraz na estetický vliv filmového znázornění. Mezi příklady jeho práce patří filmy *Lomený paprsek* (1939), *Bourec morušový* (1941) a *Nářadí a práce dřevorubce* (1941) (Navrátil, 1985, s. 33–34).

Bezprostředně po skončení války došlo k znárodnění filmového odvětví. Tento krok byl logickým a nezbytným vyústěním předchozího vývoje a zkušeností s roztržitou malopodnikatelskou výrobou. Znárodnění filmového průmyslu dokonce představovalo první znárodnovací akci v Československu. Organizační a ekonomické podmínky byly pro dokumentární tvorbu klíčové. Po osvobození se dokumentaristé těmto aspektům věnovali s mimořádnou pozorností a prosadili myšlenku vzniku centralizovaného státního monopolu Krátký film. Soustředění veškeré dokumentární a krátkometrážní produkce pod jediné vedení státem řízeného podniku přineslo nové tvůrčí možnosti a perspektivy (Navrátil, 1985, s. 44). Zároveň ale v éře po roce 1948 byla s procesem spjatá cenzura a výrazné ideologické vlivy na podobu filmu.

### **3.3.2 Cestopisný dokumentární film za éry totalitního režimu – cestovatelé Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund**

V období, kdy vznikalo mnoho dokumentů o sjezdech a vojenských přehlídkách, se řada dokumentaristů zaměřila na populárně-vědecké, školní nebo instruktážní filmy. Jinak ovšem toto období převážně charakterizovaly popisné režimní a často televizní cestopisné reportáže, které oslavovaly socialistický tábor míru a kritizovaly západní společnost.

Například režisér Vojtěch Jasný začal svou kariéru jako dokumentarista ve spolupráci s Karlem Kachyňou. Společně vytvořili cestopisný dokument z Číny s názvem *Lidé jednoho srdce* (1953), který zachycuje zájezd našeho nejlepšího vojenského uměleckého souboru. Tento film nadšeně vypráví o nové Číně a jejím lidu a je považován za výjimečně zdařilý (Bilík, 2000, s. 116–117).

V roce 1952 byli Jasný s Kachyňou pověřeni Československým armádním filmem, aby odcestovali do Číny a na barevný film zdokumentovali cestu Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého a zaznamenali podobu Číny před kulturní revolucí. Cesta vedla přes Sovětský svaz, kde zapálení straníci poprvé na vlastní oči viděli realitu života v zemi, kterou Československo považovalo za vzor. Pro Jasného bylo setkání s chudobou a stálým státním dohledem zvláště deziluzivní. Nicméně oba pokračovali v tvorbě filmů, které byly oceňovány komunistickým režimem, i po svém návratu (Filmový přehled, *Karel Kachyňa*, ©2023).

V roce 1954 se režisér Vladimír Sís, jako zaměstnanec Československého armádního filmu, zúčastnil mimořádné expedice do Číny a Tibetu. Během této expedice spolupracoval s čínskými filmaři, které také školil, a společně natočili dokument *Cesta vede do Tibetu*. Tento film dokumentuje výstavbu rozsáhlého dopravního projektu Sečuánsko-tibetské magistrály, jež spojila vnitrozemí Číny s Tibetem. Od svého vzniku až do dnešních dnů má snímek zcela jedinečnou hodnotu v globálním měřítku, protože je jedním z mála vizuálních dokumentů Tibetu padesátých let, kam se tehdy téměř žádný filmař nedostal. Ve filmu se objevuje i XIV. dalajlama Tändzin Gjamccho, který byl v té době již duchovním vůdcem Tibetu (Filmový přehled, *Cesta vede do Tibetu*, ©2023).

V šedesátých letech vzniklo mnohem více cestopisných dokumentů, protože dokumentaristé využili příznivého krátkého období k cestování po světě. Například Bruno Šefranka natočil v roce 1961 během pobytu na Kubě dokument *Havana*. Patří sem také snímky Jaroslava Šikla z roku 1964 *Dvě města* (o Brasílii a Riu de Janeiru) a *Vyslanci v montérkách* (o práci československých montérů v Sýrii, Brazílii a Indii). Radúz Činčera vytvořil v roce 1965 během cesty do Anglie filmy *Buřiči a buřičky* a *Pohled přes plot*. Ve snímcích A. F. Šulce z téhož roku, „Cestou k oáze“ a „Poklad z Mahdie“, jsou zachyceny památky, příroda a každodenní život Tuniska (Bilík, 2000, s. 450).

Jan Špáta ve svých cestopisných filmech zaměřuje pozornost na obyčejný život lidí, jejich tradice, zvyky a vztah k víře. Natočil sedm dokumentů z cest po kavkazských republikách, například *Znamení krve* a *Vracející se domů*. V roce 1967 vytvořil poetickou cestopisnou esej o Irsku, které tehdy patřilo mezi nejzaostalejší stát Evropy. Tento film je charakteristický nadčasovým narativem a výborným zobrazením tísnivé atmosféry země, jež ztratila více než polovinu své populace a kde hluboká víra poskytuje mnoha lidem jedinou naději. Špáta svůj film *Země sv. Patricka* popsal následujícími slovy: „*Respice finem* (Mysli na konec) jsem obhlížel 30 let, u *Země sv. Patricka* to trvalo deset dnů i s cestou a oba jsou obsahově stejné hodnoty. Doba obhlídky není na kvalitě a hodnotě filmu

odvislá, důležité je, jaký jsem člověk a jak hořím“ (Česká televize, *Pořady*, ©2024).

Mezi průkopníky poválečné československé cestopisné reportáže bezesporu patří cestovatelé Miroslav Zikmund a Jiří Hanzelka. Než budou prezentována jejich klíčová díla, která významně přispěla k rozvoji znalostí o cestování, bude stručně představen jejich život a dílo.

Jiří Hanzelka se narodil 24. prosince 1920 ve Štramberku a zemřel 15. února 2003 v Praze ve věku 82 let. Po ukončení studia na obchodní akademii začal v roce 1938 studovat na Vysoké škole obchodní v Praze. Během druhé světové války byly české univerzity uzavřeny, což přerušilo jeho vzdělávání, které dokončil až v roce 1946, kdy získal titul komerčního inženýra (Horký, 2014, s. 133).

Miroslav Zikmund se narodil 14. února 1919 v Plzni a zemřel ve věku 102 let 1. prosince 2021 ve Zlíně. Po dokončení střední školy v roce 1938 zahájil studium na Vysoké škole obchodní. Vzhledem k uzavření českých vysokých škol dokončil své vzdělání až v roce 1946. Během druhé světové války se spolu se svým spolužákem a přítelem Jiřím Hanzelkou začal připravovat na nadcházející zahraniční cesty (Horký, 2014, s. 135).

Po zakončení svých studií začali oba budoucí cestovatelé pracovat jako obchodní zástupci ve společnosti Tatra. V té době již měli podrobně naplánovanou cestu kolem světa. Hlavní překážkou bylo získání vhodného vozidla pro jejich expedici, protože vedení Tatry k nim přistupovalo s nedůvěrou. Nakonec se jim však podařilo přesvědčit vedení společnosti, aby dostali vozidlo pod podmínkou, že budou v zahraničí propagovat československé automobily a obnovovat staré obchodní vztahy. V roce 1947 vyrazili s nejnovějším modelem Tatra 87. Netušili však, že jejich cesta kolem světa se omezí pouze na Afriku a Latinskou Ameriku. Tím započala nejen jejich cestovatelská, ale i dokumentaristická kariéra. Z této expedice, která probíhala v letech 1947–1950, odvysílal Československý rozhlas více než 700 reportáží (Horký, 2014, s. 135).

Bude jim zde poskytnut rozsáhlejší prostor pro srovnání producentských, technických, logistických a tvůrčích podmínek pro natáčení cestopisů. Na základě tohoto srovnání bude zřejmé, jaké změny nastaly v současnosti.

Afrika hluboce fascinovala Hanzelku a Zikmunda, což se výrazně projevilo v jejich cestopisech, které si získaly značnou oblibu. Jejich vyprávění jsou natolik detailní a poutavá, že čtenáři mají pocit, jako by sami prožívali cestu spolu s autory. „Kdyby se antický obyvatel kdysi kvetoucího města Volubilis objevil ve svém městě dnes a rozhlédl se kolem, překvapily by ho snad žárovky ve francouzských úřadovnách, automobily správních úředníků nebo letadla, kterými si francouzští monopolisté krátí na obchodních cestách nezajímavé, únavné tisíce kilometrů saharské pouště. Méně by se snad divil francouzským betonovým a asfaltovým silnicím a zcela přirozeným by se mu zdálo, že francouzští vládcí zacházejí s lidem dnešní Mauretanie se stejnou bezohledností jako kdysi vládcí slavné Volubilis“ (Hanzelka a Zikmund, 1957a, s. 26).



Francouzští vládci vládli se stejnou bezohledností jako kdysi vládce slavné Volubilis. V uvedeném výroku můžeme číst také vliv dobové ideologie. Protože oni rozhodně takhle bezohlední nebyli.

Když Hanzelka a Zikmund zahájili svou velkou cestu, poválečná filmová produkce v naší zemi byla teprve na počátku. FAMU, která byla založena 28. listopadu 1946, existovala jen šest měsíců, a mohlo by se zdát, že jediným vzorem pro ně byla předválečná a válečná hraná filmová tvorba. Je však důležité nezapomínat na tehdejší dokumentární a filmovou produkci, především na činnost filmového studia ve Zlíně, jež se původně proslavilo reklamní tvorbou. Právě v tomto studiu byly vytvořeny všechny krátkometrážní filmy dvojice Hanzelka a Zikmund (Horký, 2014, s. 16).

V kontextu dnešní moderní technologické doby mohou výpravy nejslavnější české cestovatelské dvojice vyznívat méně působivě, nicméně opak je pravdou. V té době nebyl internet, což značně ztěžovalo získávání i základních informací. Další komplikací byla skutečnost, že mnoho dostupných informací v poválečných letech mohlo být nepřesných. Afrika byla rozdělena podle koloniálních hranic, což znamenalo, že cestovatelé museli ovládat různé jazyky specifické pro jednotlivé oblasti. Rozšíření angličtiny, které nyní považuje mnoho lidí za samozřejmost při cestování, tehdy neexistovalo. Zikmund a Hanzelka se tedy před svou cestou učili italštinu, němčinu, angličtinu, španělštinu, francouzštinu, ruštinu a arabštinu. Tento jazykový základ byl nezbytný pro úspěch jejich cest (Horký, 2014, s. 17).

Co se týče technického vybavení, Hanzelka a Zikmund si s sebou vzali moderní filmovou techniku. Kromě 16mm kamery Paillard Bolex se třemi výměnnými objektivy měli i několik kazet černobílého filmu. Pokud jde o filmařské dovednosti, postrádali jakékoliv zkušenosti nebo znalosti o formální struktuře filmu, základním ovládnutí kamery, kompozici záběrů či narativní struktuře. Měli však nadšení, odhodlání a téměř posedlost svým pracovním nasazením. Ukázalo se, že disponovali také talentem (Horký, 2014, s. 19).

Po Egyptě se vydali na jih a v Tanzanii se významně zapsali do československé historie. Jedním z nejvýznamnějších a nejpůsobivějších okamžiků jejich expedice byl výstup na nejvyšší horu Afriky, Kilimandžáro (Horký, 2014, s. 36).

„Srdce na okamžik přestala bít: konečně jsme stáli tam, kam se upínaly všechny naše smysly po dlouhé dny, podněcovány pevnou vůlí zvítězit. Nádherný pocit, který zatlačoval daleko do pozadí všechny útrapy a bolesti. Pocit opojení z vědomí, že námaha nebyla marná. Pocit vítězství“ (Hanzelka a Zikmund, 1957b, s. 94).

Tento výstup měl také technický aspekt. Pro oba cestovatele to byl natolik zásadní okamžik celé expedice, že si na jeho zaznamenání pořídili barevný filmový materiál (Horký, 2014, s. 36). Z vyprávění Hanzelky a Zikmunda je patrná výjimečnost jejich zážitků, postupně se ve filmu objevují popisy cesty, nástrahy, které museli během výpravy překonávat.

„Nestačili jsme fotografovat. Zásoba barevného materiálu pro filmovou kameru se kvapem tenčila, a proto jsme musili úzkostlivě volit nejlepší záběry, abychom se nezbavili rezervy pro další překvapení“ (Hanzelka a Zikmund, 1957b, s. 94).

Jak Horký uvádí ve své knize, takové použití barevného filmu je ve světové filmové tvorbě ojedinělé. Závěrečná část filmu *Z Maroka na Kilimandžáro* je náhle barevná, aniž by to mělo specifické dějové nebo metaforické důvody (Horký, 2014, s. 33).

Druhý film Zikmunda a Hanzelky chronologicky pokračuje tam, kde skončil jejich první dlouhometrážní snímek. Hlavní dějovou osou je cesta od rovníku ke Stolové hoře u Kapského Města na jihu Afriky, jak napovídá jeho název (Horký, 2014, s. 40).

Začínající filmaři se rychle učí a jejich pokrok je okamžitě patrný. Ve srovnání s jejich prvním snímkem došlo k výraznému pokroku nejen v geografickém, ale také v technickém umění obou protagonistů. Tvůrci si postupně osvojují jazyk filmu; například při expozici a popisu řeky Nil komentář neodhaluje všechny informace, ale doplňuje je o vysvětlující detail na ceduli, výrazný hudební vstup a široké záběry tekoucí vody. Vzhledem k tomu, že před několika lety ani nevěděli, že kamera musí být držena vodorovně, aby se předešlo naklánění obrazu, a byli jen „příležitostnými studenty korespondenčního kurzu<sup>2</sup>“, je to značný pokrok (Horký, 2014, s. 40).

Třetí film *Z Argentiny do Mexika* dokumentuje závěrečnou fázi jejich společné cesty, při níž putují přes jihoamerický kontinent na sever. Jejich cestopisné filmy a reportáže poskytují divákům a posluchačům možnost seznámit se s daným prostředím, přičemž subjektivní názory a hodnocení autorů jsou potlačeny. Hanzelka a Zikmund se snažili nezdůrazňovat své osobní vnímání těchto míst a lidí, ale spíše fungovat jako prostředníci mezi divákem a zobrazenou krajinou.

Dokonce i ve chvíli, kdy hlavním hrdinům hrozí smrt kvůli protržení vaku s pitnou vodou při cestě Núbijskou pouští, nejsou diváci zahlceni záběry vyčerpaných a dehydrovaných tváří, subjektivními pohledy kamerou nebo emotivními stříhovými montážemi. Jednoduchá prezentace situace spolu s kvalitní hudební a zvukovou složkou poskytuje dostatečný základ pro to, aby si divák mohl představit, jak se cestovatelé cítili (Horký, 2014, s. 45).

Ačkoliv během své cesty uvažovali o emigraci, oba průkopníci cestování se 1. listopadu 1950 vrátili ze své první expedice. Dnes není tolik známo, že tito průkopníci cestopisné dokumentaristiky začínali jako obchodní zástupci, jejichž cílem byla propagace českých výrobků na celosvětové úrovni. Nicméně s nástupem komunistického režimu se z uzavřených obchodních smluv nakonec nic neuskutečnilo. Firmy měly obavy z uzavírání nových kontraktů, neboť bylo

---

<sup>2</sup> Korespondenční kurz s cestovateli Hanzelkou a Zikmundem vedl na dálku Jaroslav Novotný, režisér ze zlínských filmových ateliérů. Proces konzultací probíhal takto: Autoři pořídili záběry, které, pokud to podmínky dovolovaly, nechali vyvolat, aby zastavili proces stárnutí a chránili surový materiál. Vyvolané filmy byly zaslány poštou do Zlína. Novotný je zkontroloval a na závěr napsal dopis s hodnocením, připomínkami a doporučeními pro další postup (Horký, 2014, s. 19–20).

nejasné, jaké by to mohlo mít negativní následky. Postupně se tedy vzdali svých obchodních činností. Jejich druhá významná expedice se uskutečnila v letech 1959–1964 a probíhala napříč Asií a Oceánií (Horký, 2014, s. 1).

Hanzelka a Zikmund byli zásadními osobnostmi československé cestopisné tvorby, což vyvolává otázku, jak mohli cestovat, zatímco jiní nemohli. Jejich popularita a možnost cestování v této problematické době byly výsledkem několika faktorů. Prvním z nich byl fakt, že svou první cestu podnikli v roce 1947, tedy před nástupem komunistického režimu, kdy podobné výpravy nebyly velkým problémem. Pozdější cesty byly komplikovanější, ale oba cestovatelé využili své rostoucí popularity. Avšak ani jejich následující výpravy nebyly jisté.

„Druhou asijskou expedici museli oba cestovatelé velmi obtížně prosazovat. Na jedné straně byl velký zájem a poptávka veřejnosti, na straně druhé pak obavy komunistické garnitury, že by se aparátčikům mohla popularita Hanzelky a Zikmunda vymknout kontrole. Navíc ani jeden ze dvojice nebyl členem komunistické strany a o členství nezažádal“ (Horký, 2014, s. 55).

Tato situace se brzy změnila. Pod tlakem režimu oba nakonec částečně ustoupili a požádali o členství v Komunistické straně Československa (KSC). Zvláštní je, že tento krok uskutečnili na československé ambasádě v Tokiu v Japonsku (Horký, 2014, s. 55). Členství ve straně však cestovatelům dlouho nevydrželo, protože pevně hájili své názory. Dne 25. srpna 1968 se Miroslav Zikmund v projevu vysílaném ruským rozhlasem obracel na významné sovětské akademiky a básníka Jevgenije Jevtušenka s výzvou, aby protestovali proti okupaci Československa. V roce 1970 byl za tuto aktivitu vyloučen z KSC a bylo mu zakázáno publikovat a zúčastnit se veřejného života. Podobně se Jiří Hanzelka v roce 1968 postavil na stranu reformních komunistů a aktivně podporoval pražské jaro. Také on byl od roku 1970 vyloučen z KSC a čelil zákazu publikování a účasti na veřejném životě (Horký, 2014, s. 133–135).

Vzhledem k výše uvedenému vyvstávají otázky, zda nebyla tvorba Hanzelky a Zikmunda v prvních letech nakloněna vládnoucímu režimu. Je důležité posuzovat jejich práci v kontextu té doby a okolností. Komunistická cenzura nikdy nepřipustila distribuci materiálů, které by kritizovaly politické uspořádání nebo komunismus. Hanzelka a Zikmund se proto většinou vyvarovali veřejných komentářů k politickým systémům a zaměřovali se na jiná témata. Možná i proto jejich filmy přísně dodržují reportážní styl, pouze zachycují a dokumentují to, co vidí, a vyhýbají se vlastním názorům a jasným politickým prohlášením (Horký, 2014, s. 70).

Zikmund a Hanzelka vytvořili značné množství cestopisných materiálů, čímž se stali vzory pro budoucí i současné cestovatele. Natočili čtyři celovečerní filmy: *Afrika 1. díl: Z Maroka na Kilimandžáro*, *Afrika 2. díl: Od rovníku ke Stolové hoře*, *Z Argentiny do Mexika* a *Kašmír: Je-li kde na světě ráj*. Kromě toho vytvořili mnoho krátkých filmů, které lze dnes označit jako cestopisné reportáže. Tyto snímky, obvykle trvající kolem deseti minut, byly promítány v kinech jako předfilmy nebo součást hlavního programu. Během jejich první cesty ještě

neexistovalo televizní vysílání, ale krátké filmy z druhé expedice byly již připravovány s ohledem na televizi (Horký, 2014, s. 121).

Cestovatelé Hanzelka a Zikmund vytvářeli filmy ze všech svých cest, zahrnujících země jako Keňa, Peru, Ekvádor, Kostarika, Albánie, Libanon, Sýrie, Irák, Kašmír, Cejlon, Nepál, Indonésie, Japonsko a Sovětský svaz. Vzhledem k okolnostem doby a podmínkám jejich vzniku je tento výkon obdivuhodný a i dnes velmi obtížně napodobitelný. Po návratu z druhé cesty a po vystoupení z KSČ se oba stáhli z veřejného života.

Od roku 1992 se Miroslav Zikmund věnoval psaní scénářů, výstavě dosud nezveřejněných fotografií a poskytování rozhovorů pro rozhlas, noviny a televizi. V roce 1992 navštívil Austrálii a Nový Zéland, poté se vrátil do Austrálie v roce 1994 a následně navštívil také Izrael, Egypt, Maroko, Španělsko, Velkou Británii, Norsko, Švédsko, Finsko, Maledivy, Srí Lanku, Kanárské ostrovy a Spojené státy. V roce 1995 darovali Hanzelka a Zikmund svůj obsáhlý archiv a sbírku Muzeu jihovýchodní Moravy ve Zlíně. Tato expozice byla uzavřena v roce 2013 a později znovu otevřena v menším měřítku v 14|15 Baťově institutu zlínského Muzea jihovýchodní Moravy (Horký, 2014, s. 134–135).

Obrovský přínos obou cestovatelů pro českou cestopisnou reportáž a dokumentární film je nesporný. Zikmund shrnuje motivaci obou. „Snad to bylo i tím, že po únoru jsme byli pro československé občany jediným okýnkem – spíš doširoka otevřeným oknem – do světa. Do světa, kam sami nemohli. Jakýsi nechtěný a nežádoucí monopol“ (Hanzelka a Zikmund, 1997, s. 45).

Ztělesněním kontinuity tvorby zásadních osobností Hanzelky a Zikmunda se v devadesátých letech stal Petr Horký, který se s Miroslavem Zikmundem blízce spřátelil, spoluautorsky s ním tvořil dokument *Sloni žijí do sta let* (2003). Zikmund se v něm vrátil po 30 letech na Cejlon. Horký pak natočil i celovečerní film *Století Miroslava Zikmunda* (2014) a televizní sérii *Miroslav Zikmund: Cesta stoletím* (2014).

### 3.3.3 Cestovatelské dokumenty devadesátých let 20. století

Po roce 1989 a uvolnění totalitního režimu došlo k výraznému rozvoji ve všech oblastech. S koncem státního monopolu na výrobu filmů zmizela cenzura a také pravidelný tok financí pro filmovou produkci. To se týká i české cestopisné dokumentaristiky, která se začala rozvíjet v souladu s aktuálními trendy, jež budou podrobně popsány v další kapitole této dizertační práce. Rozmanitost autorů v této oblasti je tak široká a různorodá, že ji nelze v této práci podrobně pokrýt. Proto se zaměřím pouze na několik klíčových autorů, kteří výrazně ovlivnili éru cestopisné dokumentaristiky za poslední tři desetiletí, zejména pokud jde o festivalové projekce, televizní vysílání a mediální odezvu.

Dokumentarista Milan Maryška podnikl cesty do Sovětského svazu v letech 1987 a 1989, což vedlo k vytvoření dokumentární série *Sibiř – země žalu, země naděje* (1991). Tato série se zaměřuje na životy lidí na ulicích a nádražích Moskvy, konkrétně v dokumentech *Lidé na dně* a *Zítř se tančilo všude* (1992).

V roce 1999 natočil dokument *Tibet – ztracení lidé*, který se věnuje původním obyvatelům Tibetu. Mezi významné osobnosti českého dokumentárního filmu patří režisér Jan Špáta, jenž je známý svými různorodými přístupy, tématy a postoji. V roce 1992 natočil dokument *Japonsko, má láska* ve spolupráci s japanologem Martinem Vačkářem, kde se zabývají každodenními starostmi a životem obyčejných Japonců – zemědělců, dělníků, mnichů, úředníků, hudebníků i studentů (Česká televize, *Japonsko má láska*, ©2024).

Režisér Pavel Štingl se významně zaměřuje na sociální a politické podmínky života v oblastech světa, které byly ovlivněny historickým vývojem, včetně konfliktů, válek a katastrof.

Natáčel v Rumunsku, Albánii, Arménii, na Podkarpatské Rusi, v Kosovu, Polsku, Vietnamu, Jihoafrické republice a dalších zemích. V roce 1994 vytvořil dokumentární snímek *Z domova domů*, který se zaměřuje na české krajany v Jihoafrické republice, kteří zvažují druhou emigraci v důsledku změny vlády, a krátkometrážní film *Filemonovi čarodějové* o fascinujícím světě domorodých obyvatel Jižní Afriky. K jeho cestopisné tvorbě patří například zábavný cestopis *Silvestr Dobré naděje* (1995), který dokumentuje novoroční karneval v Kapském Městě, třídílný cestopisný cyklus *Dva domovy* (1999) o cestě po státech východního pobřeží USA s výkladem krajanských komunit, dále cestu po historických místech severoamerických indiánů s profesorem Janem Weinerem *Indiánské léto* (1999) a dokument *William Shakespeare z kmene Arapaho* (1999) z indiánských rezervací v Arizoně a Wyomingu (Filmový přehled, *Pavel Štingl*, ©2023).

Dokumentarista Igor Chaun v roce 1998 vytvořil film *Tibet, dalajlama, poselství*, který se soustředí na historii Tibetu, dalajlamu a jeho vztah k České republice, přičemž výraznou pozornost věnuje Václavu Havlovi. Jeho trilogie *Cesta do Indie* (1998) se věnuje duchovní tradici Indie. Tento dokumentární cyklus se liší od běžných cestopisů díky svému osobitému přístupu – sleduje cestovatele od počátečního úžasu nad Indií, přes postupné přijímání jejích odlišností, až po postupné pochopení náboženských a mystických souvislostí, které tato země představuje (Goscha, *Duchovní dokumenty Igora Chauna*, ©2023).

Zde poprvé mluvíme o českém cestopisu osobního charakteru, jemuž se dizertační práce věnuje důkladně.

Je důležité zmínit také dokumentaristu Pavla Koutec kého, který ve spolupráci se scenáristou Janem Burianem natočil několik významných dokumentárních filmů. K jeho tvorbě patří například cyklus dokumentů *Chilský deník* (1999) a filmy z cyklu *Severská cesta*, konkrétně *Islandská paměť* (2000), *Žít jako Dán* (2000) a *Bornholm mimo sezónu* (2000) (Jan Burian, *Televize, film, video*, ©2024).

V neposlední řadě do výčtu osobností patří i scenárista a režisér Martin Ryšavý a jeho dokumenty ze Sibíře: *Slepý Gulliver* (2016), *Medvědí ostrovy* (2010) a

Vietnamu: *Kdo mě naučí pŕl znaku* (2006), *Země snŕ* (2009) (Filmovŕ přehled, Martin Ryšavŕ, ©2023).

### 3.3.4 Režiséři cestopisu 21. století – Petr Horkŕ, Dan Přibáň

Petr Horkŕ začal působit jako moderátor v České televizi Brno v roce 1994, a od roku 1996 pokračoval v České televizi Praha. V roce 1996 založil společně s Miroslavem Náplavou sdružení Camera Incognita, které se zaměřuje na dokumentaci dynamicky se měnících míst na světě, jež brzy nebudou k vidění v jejich původní podobě. Horkŕ rovněž organizuje několik festivalŕ, například WorldFilm – přehlídku cestopisných filmŕ a diskusí, Banff Mountain Film Festival, který se specializuje na horolezecké a outdoorové filmy, a festival Neznámá země, jehož cílem je podporovat cestování a kulturu (Horkŕ, 2015).

Během své profesní dráhy jako režisér vytvořil více než 80 dokumentárních filmŕ, přičemž většina z nich se zaměřuje na cestopisná témata. Mezi tyto filmy patří cyklus *Neznámá země*, *Světovzor – Madeira*, několik epizod z cestopisného cyklu *Na cestě*, *Česká republika – země divoké přírody* a další (Filmovŕ přehled, Petr Horkŕ, ©2022).

Ve své tvorbě využil i záběry Eduarda Ingríše, který působil v Peru a dokumentoval tamní domorodé kmeny.

V roce 2014 získal Petr Horkŕ uznání za svůj film *Století Miroslava Zikmunda*, který mapuje a představuje život významného cestovatele 20. století Miroslava Zikmunda. Tento film byl vytvořen díky dlouholetému přátelství mezi Horkŕm a Zikmundem.

Film obsahuje široké spektrum historických filmových záznamŕ pořízených Hanzelkou a Zikmundem, které jsou doplněny rozhovory s hlavním protagonistou a současnými záběry. Tato práce vytváří ucelenŕ pohled a shrnuje život významného cestovatele. I v době, kdy je cestování možné téměř do všech částí světa, se film *Století Miroslava Zikmunda* promítal v českých kinosálech. V tomto filmu hraje významný moment osobní rozměr Horkého jako Zikmundova přitele.

Mezi nedávné významné projekty režiséra Petra Horkého patří například seriál *Polární putování s Petrem Horkŕm* (2023), dokumentární film *Civilizace* (2022), který se zabývá proměnami velkých civilizací minulosti a jejich podobností se současnou společností, a také šestidílnŕ horolezeckŕ cestopis České televize *Balkánem nahoru a dolŕ s Adamem Ondrou*<sup>3</sup> (2020), v němž zachycuje nejlepšího lezce světa na nejtěžších horolezeckých cestách Balkánu (Petr Horkŕ, *Filmy*, ©2024).

**Dan Přibáň** je českŕ novinář, režisér a cestovatel, který v letech 2002–2008 pracoval jako redaktor na portálu iDNES.cz a v časopisu ABC. Se svŕmi charakteristickými žlutými trabanty už navštívil značnou část Asie, Jižní Ameriky, Austrálie a Tichomoří.

---

<sup>3</sup> Přehled dílŕ seriálu *Balkánem nahoru a dolŕ s Adamem Ondrou*, dostupný z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/12171671004-balkanem-nahoru-a-dolu-s-adamem-ondrou/> [cit. 19. 7. 2024].

První „žlutou expedici“<sup>4</sup>, kterou na sebe poprvé upozornil, zorganizoval Přibáň v roce 2008. Za šest týdnů tehdy pouze s jedním trabantem urazil 15 422 kilometrů. Společně s dalšími dvěma spolucestovateli projeli střední Evropu, Balkán, Turecko, Írán, Turkmenistán, Uzbekistán, Kazachstán, Rusko a Ukrajinu. „15 422 kilometrů natočených na dvou válcích takového auta, jakým je trabant, je nepopíratelný důkaz, že pravá síla velkých činů nespočívá v sofistikovaných vymoženostech, ale v docela obyčejné lidské odvaze. Tento naprosto primitivní vůz zdolal celou Střední Asii, nahlédl do mnoha kultur, zvládl kazašské peklo a vrátil se po svých. Tato expedice dokázala, že trabant ještě rozhodně nepatří do šrotu. O dva roky později vyrazil cestovatel na další výpravu, tentokrát do Afriky. Se dvěma trabanty ji přešel od severu až do Jihoafrické republiky. Dohromady najeli téměř 20 tisíc kilometrů. Film z této expedice ještě víc rozšířil povědomí o skupině cestovatelů a základna fanoušků se pomalu začala rozrůstat. Autor africký film popisuje následovně: ‚Film chce ukázat Afriku, jak ji vidíte na vlastní oči, když se do ní ponoříte. Ukázat, jak vidí ona nás. Ukázat, co s vámi dokáže udělat. *Trabantem napříč Afrikou* je film o cestě. O cestě, kterou stojí za to podniknout, i když si na ní tolikrát opakujete, už nikdy víc, a když, tak ne trabantem.‘ Film *Trabantem napříč Afrikou*, který následně z této výpravy vznikl, byl výjimečný především svým pojetím. Bez příkras či scénáře dal nahlédnout do zákulisí expedice. Dal šanci vzniknout fenoménu, který trvá dodnes<sup>5</sup>. I když o filmu jeho tvůrci hovoří jako o amatérském a uvádí jej popiskem ‚Omluvte sníženou technickou kvalitu pořadu‘, dokument byl natočen primitivní technikou za složitých cestovních a klimatických podmínek“ (Filmový přehled, *Dan Přibáň*, ©2023).

V roce 2012 se Přibáň vydal na výpravu do Jižní Ameriky s mnohem početnější skupinou (zdá se, že počet členů se s každou novou cestou výrazně zvyšuje). Během čtyř měsíců putování ujela mezinárodní česko-polsko-slovenská posádka trasu od Guyany až k nejjižnějšímu bodu Ameriky, kam lze dojet autem – radarové stanici Moat –, a poté pokračovala do Buenos Aires. Na této cestě najely dva Trabanty 601, jedna Jawa 250 a jeden Fiat 126p celkem 21 124 kilometrů. „Trabanty toho již hodně zažili. Projeli jsme s nimi Hedvábnou stezku a Afriku od severu k jihu – ale Jižní Amerika představovala nejnáročnější část. Třetinu cesty jsme absolvovali mimo asfaltové silnice, občas na trasách, na které by se odvážil vjet jen vůz s pohonem všech kol, a další třetinu jsme strávili ve výškách okolo 4000 metrů nad mořem“ (Přibáň, 2013). Po úspěchu předchozích cest autoři tentokrát natočili celovečerní film *Trabantem až na konec světa*, který se dostal do celorepublikové distribuce, a také dvanáctidílný seriál *Trabantem Jižní*

---

<sup>4</sup> Přibáň takto hovoří v počátcích své tvorby o výpravách. Expedice uskutečňuje s trabanty a dalšími dopravními prostředky, které jsou natřené typicky žlutou barvou. V současnosti expediční vozový park nazývá „žlutým cirkusem“.

<sup>5</sup> Výskyt žlutých trabantů lze například sledovat na jejich Facebookovém profilu. Z reakcí nadšených fanoušků je patrné, že to už dávno není pouze o dobrodružném cestování a natáčení amatérských filmů. Přestože styl jejich komunikace zůstal téměř stejný, je evidentní, že autoři si jsou vědomi odpovědnosti vůči svým fanouškům. Profil dostupný z: <https://www.facebook.com/TransTrabant/> [cit. 28. 4. 2022].

*Amerikou*, jenž byl vysílán Českou televizí. Technické zpracování filmu i seriálu, co se týče kamerové práce a střihu, dosahuje velmi vysoké profesionální úrovně. Různé typy digitálních zrcadlovek byly použity jako kamerová technika.

Dalším odvážným projekty zkušeného mezinárodního týmu z Česka, Slovenska a Polska je *Tichomořská expedice* z roku 2015. Podle původního plánovaného itineráře měly dva trabynty, fiat, jawa a čezeta projet Austrálií, poté se přeplavit do Tichomoří a pokračovat přes Indonésii a Singapur do Thajska, Kambodže a Vietnamu. Kvůli výraznému zpoždění však výprava oficiálně skončila po více než čtvrt roce v Malajsii. Dokument *Trabantem do posledního dechu* zachycuje téměř půlroční cestu napříč australským vnitrozemím a indonésko-malajskými ostrovy; vedoucí výpravy Dan Přibáň přibral do týmu i svou přítelkyni. Technicky se projekt posunul kupředu, protože dobrodruzi si pořídili profesionální kameru Canon C100 a dron pro letecké záběry. Další výprava *Trabantem tam a zase zpátky* (2019) měla začít v Thajsku, ale vzhledem ke komplikacím při importu automobilů byla zahájena v Indii a vedla přes Pákistán, Čínu, postsovětské republiky, Slovensko a Českou republiku. V květnu 2024 vyměnil Přibáň, na základě svých zkušeností z Jižní Ameriky, trabant za obojživelník Luaz 967 a nebezpečnou předchůdkyni čtyřkolek Hondu ATC. S týmem nadšenců se vydal na Dálný východ přes Turecko, Gruzii, Kazachstán a Rusko, s cílem dostat se až do Mongolska. Zajímavým způsobem financování posledních expedic vedle tradičních sponzorů, které Přibáň využíval dříve, je také crowdfunding, což je metoda skupinového financování, při níž řada jednotlivců (příznivců) přispívá menšími částkami k dosažení cílové sumy potřebné k realizaci projektu.

U tvorby Dana Přibáně je zřejmý osobní a přátelský rozměr. Prostor, který je věnovaný Horkému a Přibáňovi, osvětluje s tím, že jejich filmy měly z těch cestovatelských celovečerních největší divácký zásah v kinech i televizi.

### **3.3.5 Tendence cestopisné dokumentaristiky 21. století**

V uplynulých 30 letech došlo k výraznému rozšíření perspektivy a rozsahu cestopisné dokumentaristiky. V minulosti bylo toto odvětví vyhrazeno úzké skupině „vyvolených“, kteří měli možnost cestovat po světě a natáčet reportáže a dokumenty o svých vlastních zkušenostech a zážitcích. Dnes však tuto příležitost má prakticky každý. V důsledku toho vzniká široká škála tematicky zaměřených pořadů. Významným propojujícím prvkem jsou komerční televize a internetové platformy, pro něž jsou tyto pořady většinou určeny. Pro lepší ilustraci nyní uvedu dva příklady různorodých témat.

Jedním z těchto příkladů je Jakub Vágner, který cestuje za rybami a dobrodružstvím téměř do všech částí světa. Jeho expedice často směřují do vzdálených a málo prozkoumaných lokalit. V posledních letech se zvláště zaměřuje na výpravy do povodí Amazonky v Jižní Americe a do Afriky, kde se věnuje průzkumu Konga, označovaného za poslední perlu tohoto kontinentu (Vágner, 2015).



Jeho dokumenty o rybářských cestách *Rybí legendy*<sup>6</sup> mají široké divácké obecnost, byly pravidelně vysílány Českou televizí.

Dalším příkladem rozmanitosti moderní cestopisné dokumentaristiky jsou různé kulinářské pořady. Ačkoliv je jejich společným prvkem vynikající a esteticky přitažlivé jídlo, mohou být natáčeny na různých místech po celém světě nebo se alespoň zaměřovat na široké spektrum světových kuchyní.

Příkladem tohoto fenoménu je gastronomický cestopis o Češích žijících v zahraničí *Svět na talíři*<sup>7</sup>, který vysílala Česká televize (tvůrčí skupina Martiny Šantavé a Romana Blaase). Exotické chutě, vůně a barvy jim pomáhají při poznávání místní kultury. Tyto pořady se vyznačují popisným stylem zaměřeným na konkrétní okamžiky a místa bez širších souvislostí.

Cestopisná dokumentaristika, stejně jako mnoho jiných oblastí, byla v posledním století ovlivněna mnoha vnějšími faktory. To, co bývalo kdysi považováno za netradiční, se nyní stalo obvyklým standardem, a to, co bylo relevantní, je dnes už zastaralé. S rostoucím vlivem internetu se stále obtížněji daří přitáhnout pozornost diváků a čtenářů specifickým obsahem. Rozvoj masového turismu a sociálních médií vedl ke zvýšení počtu amatérských cestopisných filmů. Mladí lidé, vybaveni jazykovými schopnostmi, přístupem k informacím z celého světa a relativně levnými letenkami, více cestují a často navštěvují neobvyklá a exotická místa. Tento fenomén zahrnuje projekce, besedy a přednášky o cestování v kinech (například od cestovatele a fotografa Jiřího Kolbavy, přírodovědce a fotografa Petra Jana Juračky), v cestovatelských klubech a na festivalech (třeba Outdoor Films, Kolem světa, Neznámá Země). Tyto akce pořádají profesionální cestovatelé, dokumentaristé, ale i laici, kteří navštívili pozoruhodné země nebo v nich žijí či žili. Vznik cestovatelských vlogů na YouTube, cestovatelských komunit na Facebooku a sdílení krátkých videí na Instagramu a TikToku atd., odráží přechod od klasického cestopisu k nové éře osobního cestopisu.

---

<sup>6</sup> Pořad *Rybí legendy Jakuba Vágnera*, dostupný z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10319542793-rybi-legendy-jakuba-vagnera/> [cit. 28. 4. 2022].

<sup>7</sup> Pořad *Svět na talíři*, dostupný z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/13221924331-svet-na-taliri/> [cit. 23. 4. 2023].

## **II. Analytická část**

## 4. Analýza a komparativní analýza českých a zahraničních cestopisných dokumentárních filmů

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

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

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

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

Prezentovaný rozbor uplatňuje rozlišení dokumentárních módů vytvořených Billem Nicholsem. Díky této klasifikaci lze provádět srovnání dokumentárních filmů a analyzovat jejich různé aspekty. V jeho systému rozlišení existuje šest různých způsobů: výkladový, reflexivní, observační, participační, performativní a poetický. Podrobný popis základních nonfikčních modelů, ze kterých dokumentární film obvykle čerpá, je podrobně popsán v Tabulce 1 (Tab. 1, s. 37). Každý modus představuje unikátní tvůrčí metody a je evidentní, že v některých

dílech může docházet ke kombinaci různých modů a jejich variabilitě. Mody fungují jako rámec, který tvůrce tvaruje a adaptuje podle svých vlastních tvůrčích dovedností a preferencí.

Tab. 1.: Hlavní dokumentární mody a nonfikční modely

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

Zdroj: vlastní zpracování, upraveno podle Nichols, 2010, s. 164–167

## 4.1 Analyzované osobní cestopisné dokumentární filmy

### Výčet filmů, které jsou podrobeny analýze:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 4.1.1 Cesta do Indie

#### Synopse:

Cyklos *Cesta do Indie* (1998) je koncipován jako záznam prožitých událostí, kde se střídají šokující obrazy moderní Indie se zkušenostmi bezmocných turistů a vizuálně stylizovanými pasážemi, které přibližují duchovní tradice této země. Hinduisté, džinisté a buddhisté považují Indii za posvátnou zemi s 330 miliony bohů a bohyní. Příslušníci těchto náboženství nevnímají stoupence jiných vyznání jako nepřátele. Pokud Ind potká boha jiné víry, zasluhujícího úctu, začlení ho mezi své vlastní bohy. Společně s cestovatelem navštívíme svatá místa hlavních indických náboženství – islámu, hinduismu a buddhismu – a pokoušíme se o zdánlivě nemožné: pochopit Indii a proniknout do jejího duchovního života, skrytého pod nánosem chudoby, odpadků a přelidnění. Dokument *Cesta do Indie* je tedy spíše záznamem myšlenkového procesu jednotlivého turistu než klasickým cestopisem. Sledujeme cestovatele od jeho prvotního úžasu nad indickými reáliemi přes jeho smíření s kulturními odlišnostmi až po náznaky konečného pochopení náboženských a mystických souvislostí, které Indie nabízí.

První část nese podtitul *Úžas*. Cestovatelé přijíždějí do Dillí a jsou fascinováni indickou realitou. V objevujících se lidech – stínech, jimž cestovatelé přezdírají pekelníci – nacházejí pouze ochranu v grimase a odmítnutí. Poté cestují do muslimské Agry na návštěvu Tádž Mahalu. Následně dorazí do Váránasí, města mrtvých. Štiplavý dým z kremací stoupá k nebi, zatímco malí chlapci pouštějí papírové draky. Ve druhé části s názvem *Smíření* se setkáváme s Petrem Čtvrtníčkem na břehu Gangy mezi indickými nebožtíky. Ve třetí části nazvané *Vhled* se účastníme meditace pod Buddhovým stromem Bó, s Richardem Gerem v tibetské svatyni a s Jeho Svatostí dalajlamou mezi tibetskými uprchlíky. (Česká Televize. *Cesta do Indie*. 1998).

### **Metody:**

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

### **Osobní rozměr:**

Projevem uvolněného vnitřně svobodného života místních je například scéna, kdy Igor Chaun s jistou extaticností nebo s určitým rozechvěním očekává příjezd dalajlamy. Ten nakonec přijíždí, ovšem k Chaunovu překvapení, aniž by vyvolal jakýkoliv rozruch či pozdvižení u místních obyvatel.

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

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

anebo autorky/autoři jinam, abychom se ptali, kdo jsme, a to je pro nás důležité, co je tam za lidi atd.

### **Etnologický rozměr:**

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

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

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

### **4.1.2 Vítejte v KLTR!**

#### **Synopse:**

Proč by někdo měl cestovat do země, jako je Severní Korea? Českému návštěvníkovi může tato zkušenost připomenout, jak se u nás žilo v minulosti, poukázat na vzácnost svobody a odhalit přetrvávající prvky totality v naší společnosti. Režisérka Linda Kallistová Jablonská zdokumentovala cestu do Korejské lidově demokratické republiky a při tvorbě filmu využila také videa ostatních účastníků zájezdu. Film nabízí jedinečný pohled na Severní Koreu, jak ji prezentuje tamní vláda zahraničním turistům, a zároveň předává dojmy těch, kteří žili v podobném politickém systému. Divák se například dozvídá o tajných rozhovorech nad slivovicí v pokojích luxusního hotelu, kde si čeští turisté vyměňují své zážitky a dojmy, nebo o povinném (ne)klanění soše severokorejského vůdce Kim Čong-ila (Česká televize, *Vítejte v KLTR*, ©2009).

Každý organizovaný zájezd do KLTR je divadelním představením aranžovaným severokorejskou vládou, zájezd je českou cestovní kanceláří prezentován jako delegace. Jde tak vlastně o finanční podporu režimu. Turista i kamera vidí propagandu, díky tomu se odkrývá česká společenská realita. Režisérka byla přítomna teprve na druhé české výpravě po roce 1989, měla obavy, jakou kameru s sebou vzít, aby jí nebyla zabavena.

#### **Metody:**

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



sleduje situace turistické skupiny. Performativní modus vyplývá z rituálů, kterých se česká výprava účastní, třeba turisté jsou kolektivně přinuceni poklonit se soše vůdce Kim Čong-ila.

### **Osobní rozměr:**

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

### **Etnologický rozměr:**

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

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

### 4.1.3 Obnažený národ

#### Synopse:

Dokumentární film *Obnažený národ* (2014) režiséra Filipa Remundy zachycuje příběh lásky a nenávisti, je satirou zaměřenou na národní stereotypy a zároveň reflexí sociální role moře. Zkoumá, jak se Chorvatsko každé léto stává českou enklávou a jaký pohled na Čechy mají samotní Chorvati. Inspirací pro tento film byl článek „Nešťastný turista Švejk“ od chorvatského novináře Borise Dežuloviće. „To, že čeští turisté kloužou po zpocených podrážkách svých vietnamek ze strmých útesů nebo se vydávají na šlapadlech do otevřeného moře navzdory nebezpečí, není důsledkem extáze. U Čechů stále přetrvává dobrodružný duch animovaných filmů, na kterých jsme spolu vyrostli, zatímco u Chorvatů již dávno mrtvý. Čechy neopouští neúnavný optimismus Pata a Mata ani radost ze života Lolka a Bolka. Nikdy skutečně nedospěli a já jim to závidím,“ napsal ve své úvaze. Pomohou nám Chorvati vidět sami sebe bez idealizace? Můžeme si z dovolené odnést něco jiného než opálení a osvěžené plíce? Co o Čechích vypovídá to, že se každý rok téměř milion z nás přesouvá na prázdniny do Chorvatska? Co o nás prozrazuje to, kde tam bydlíme, jak trávíme dny, jak se oblékáme, co jíme a jak se bavíme večer? (Institut dokumentárního filmu, *Obnažený národ*, ©2024).

#### Metody:

Ve filmu je uplatňován participační modus, kdy se autor filmu setkává s česko-chorvatským filmařským párem, mladým Čechem a pokládá jim otázky. Ona noblesní dáma, on český turista v sandálech a ponožkách. Projevem performativního modu je scéna s českým štábem, který zde předstupuje až v podobách nějakých soch. Toho, co svým oblečením vypovídají o české mentalitě. A je tady také reflexivní modus, protože jsou tam ukázky z klipu *Beseda*

chorvatských intelektuálů, a je tam divadelní scénka, na konci, to znamená, jak Nichols pojímá reflexivní mody, používají se proto, aby se narušila konvence toho vnímání a aby se zdůraznilo, že to autor nějak vnímá.

### **Osobní rozměr:**

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

Dominantou osobního rozměru je role česko-chorvatského páru. Potkali se v Praze, žijí v Chorvatsku, a myslím si, že je důležité, že oni pojali svoji roli ve filmu s českým humorem a ironií hravě, protože ona hraje nóbl Chorvatku, on hraje Čecha s ponožkami v sandálech, který nosí spoustu věcí na pláž. On se přiznává k deziluzi, k osobní deziluzi z toho, jak nás Chorvati vnímají, protože se setkává průběžně s tím, že nás vnímají přes ponožky, pivo, ztracení se na matraci v moři, ale ne jako kulturní národ, jak si myslel. A tato distance se projevila v osobním rozměru i v tom, že reakce rodin na jejich záměr se vzít byla negativní. Proč si brát cizince je důkazem odstupů. Důkaz tohoto odstupů je i to, že otec Želky, jak se jmenuje ta Chorvatka, odbíhá od tématu a nechce se k tomu vyjadřovat při osobní návštěvě u něho doma, kde ho tato rodina po delší době navštěvuje. Otec Chorvatky z česko-chorvatského páru tvrdí, že Češi jsou největšími lháři na světě, jeho dcera se to už také naučila. Podstatou vtipu je, že v něčem odpovídá situaci. Na druhou stranu můžeme o sobě říci v pozitivním slova smyslu, že nejsme takoví nacionalisti jako Chorvati, jak zase dodává s humorem Čech Aleš, manžel z toho páru.

### **Etnologický rozměr:**

V těchto dvou scénách se objevuje typologizace – společný znak. Objeví-li se turista u moře v sandálech s bílými ponožkami, je to Čech, stejně tak ztratí-li se na otevřeném moři někdo na nafukovací matraci, je to Čech. Jsme společnost, která si plete dobrodružství s hazardem. Při hodnocení oblečení Sandra Kisić pronáší: „David vypadá jako Američan, ale na nohou má klasické české pantofle. Jana je oblečená jako rodilá Chorvatka, má dlouhé bílé kalhoty, ty jsou v létě nejlepší, a blůzku s delším rukávem, má hodinky, to u turisty nevidíme.“ Chorvati si myslí, že Češi s sebou berou na dovolenou všechno možné, paštiky, konzervy, vařiče, aby si mohli na pokoji udělat kávu, pračku, sušáky, spoustu piva, a pořád si vaří. Já si myslím, že i tento český přízemní postoj má něco do sebe ve smyslu, že si nějak cením i té drobné každodenní práce a těchto věcí, ale že jde samozřejmě o míru toho, kdy se ty řízky, paštiky, cpaní jídla do tašek ze švédského stolu při snídani vlastně už stávají projevem toho, že pro mě ani není tak důležité, kde jsem, co tam mohu zažít, že se mohu poznat s jinakostí, ale abych ten svět vlastně zase nějak přelstila. Češi trpí šetřením na životě v souvislosti s fascinací nad slevami, ale i v tom můžeme najít něco pozitivního, my si ceníme

vlastní práce a hodnoty peněz. Na druhou stranu v tom ale vidíme nedostatek rozměru ve smyslu mentální otevřenosti, že v životě jde také o něco jiného. V té potřebě ušetřit můžeme vidět to, že si něčeho ceníme, že si na něco vyděláme a že jsme něčím trávili nějaký čas, i ty vlastně drobné všední rozměry života mají nějaký význam, ale zároveň v tom můžeme číst také to, že nemáme moře a že ho nemáme fyzicky, že ho nemáme v sobě. A to se potom projevuje jistou přízemností a úzkoprsostí. Chorvatský zmrzlinář má množství českých zákazníků, kteří jsou schopni stát několik desítek minut v řadě jen proto, aby si z nich utahoval, promlouvá k nim česky. Češi mají smysl pro humor, jeho slovní narážky v lámané češtině jsou atrakcí, na kterou se vyplatí si vystát řadu. Chorvati by k němu vícekrát nepřišli, kdyby se jim vysmíval, že jsou například tlustí, došlo by k bitce a přijela by nejspíše policie. „Chorvati jsou jako Romové, kteří si chodí pro dávky, otvírají dlaň směrem k nám, vědí, že jim přijedou turisté. Proč by osm měsíců pracovali? Nachytají si ryby, ty si ugrilují k jídlu a nemusí nic dělat.“ „Chorvati jsou hlučný, otevřený národ stejně jako Vietnamci, je to dáno tím mořem,“ míní vietnamská rodina.

#### 4.1.4 Trabantem do posledního dechu

##### Synopse:

Film *Trabantem do posledního dechu* (2016), režírovaný Danem Přibáněm, dokumentuje téměř půlroční expedici napříč Austrálií a indonésko-malajskými ostrovy. Tým zkušených cestovatelů z Česka, Slovenska a Polska se částečně obměnil, ale jejich dobrodružný duch zůstal nezměněný, a dokonce se posílil. Členové expedice opět testují limity svých fyzických a řidičských dovedností, projevují smysl pro humor, improvizaci a schopnosti a týmovou soudržnost, přičemž čelí nepohodlí a různým rizikům. Jejich schopnost opravit jakoukoliv závadu na nespolehlivých a terénem trpících žlutých trabantech je vynikající. Posádky Trabantů Egu a Babu (upraveného pro dvojici vozíčkářů) doplňují řidiči z Fiatu Maluch a motorek Jawa 250 a Čezeta 175. Film navazuje na předešlé dokumenty *Trabantem Hedvábnou stezkou* (2007), *Trabantem napříč Afrikou* (2010) a *Trabantem až na konec světa* (2014), který byl promítán v kinech. Na výsledku se opět významně podílel střihač Adam Brothánek, jenž musel prozkoumat stovky hodin záznamů z tisíců najetých kilometrů, a obětavý kameraman spolu s ostatními členy expedice, kteří pomohli se získáváním atraktivních záběrů. Příběh, který obsahuje také inscenované dramatické scény pro zvýšení divácké přitažlivosti, je komentován samotným Přibáněm, přičemž ho doplňuje čtený komentář od Davida Novotného, bohatý soundtrack (zahrnující žánrovou hudbu, vlastní soundtrack i zvukovou „stopu“ cesty) a občasné ilustrativní zrychlené záběry. První část filmu je především road movie, jež přechází do dalších žánrů, přičemž putování po ostrovech zvýrazňuje zajímavosti odlišných kultur a exotických krajinných scenerií (Filmový přehled, *Trabantem do posledního dechu*, ©2023).

Bláznivá parta cestovatelů z Česka, Slovenska a Polska se vydává napříč Austrálií do jihovýchodní Asie na divná místa. Jsou odhodlaní čelit všem výzvám a dokázat divákovi platný vesmírný zákon, že když se chce, tak to jde.

### **Metody:**

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

### **Osobní rozměr:**

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

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

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

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

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

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

### **Etnologický rozměr:**

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

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

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

### **4.1.5 Výlet na západ**

#### **Synopse:**

Každý den přijíždí do Evropy stále více čínských turistů. Co hledají? Jaký je jejich mentální obraz Evropy před začátkem cesty? A jaké jsou jejich myšlenky, když ji objeví? *Výlet na západ* je dokumentární film s týmem, jenž doprovází autobus plný čínských turistů, kteří poprvé a v závratné rychlosti navštíví šest evropských zemí během deseti dnů. Jak vdechují takový „koncentrát“ Evropy, směs pohlednicových výhledů a míst s vazbou na čínskou historii, jejich pohled je čím dál pronikavější... Kritické komentáře se rozbíhají. Vzniká hra zrcadel: dva přístupy k cestování, dvě kultury, Čína a Evropa, „my“ a „oni“. Skupina Číňanů v čele s čínským průvodcem v organizovaném zájezdu cestují velmi rychle, navštíví tato města: Řím, Benátky, Amsterdam, Innsbruck, Vaduz, Lucern, Lyon, Dijon, Paříž, přičemž tráví až pět hodin v autobuse, jídlo mají zajištěno v čínských restauracích (S použitím: Futurikon, *Journey to the West*, ©2024).

#### **Metody:**

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

#### **Osobní rozměr:**

Osobní rozměr zde působí neosobně, kdy jednotlivé výpovědi čínských turistů se nepřetržitě odkazují k Číně jako takové. Osobní rozměr se tu projevuje jako

v Číně, kde je neoddělitelně spjatý s rozměrem státu. Jedná se o glorifikaci Číny – projev nějaké intimity, moci, individuální masy.

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

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

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

### **Etnologický rozměr:**

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

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

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

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

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

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

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

#### **4.1.6 Archa světél a stínů**

##### **Synopse:**

V celovečerním debutovém filmu, historickém cestopisném portrétu *Archa světél a stínů*, dokumentarista Jan Eliáš Svatoš oživuje téměř zapomenutý příběh manželů Osy (1894–1953) a Martina (1884–1937) Johnsonových. Tito vizionářští pionýři v oblasti „fotografického a filmového safari“, dobrodruzi a milovníci exotické přírody zaznamenávali během svých expedic do Tichomoří, Afriky a na Borneo původní faunu a flóru, jejichž autenticita a přirozená rovnováha již před 100 lety vypadala být ohrožena. Využívajíce tehdy dostupné filmařské technologie, rozvíjeli techniky natáčení v přírodě a vytvořili například první ozvučený film v Africe a také jedinečné letecké snímky. Spoléhali na dovednosti domorodců, které na oplátku zasvěcovali do svých profesních praktik. Veškeré své finance, vydělané obchodními smlouvami s Hollywoodem a sponzory, investovali do „lovů beze zbraní“, přičemž museli brát v úvahu připomínky a zásahy těchto sponzorů, aby vyhověli vkusu diváků. Jejich činnost, obdivovaná nejen Američany, kterým jejich filmy přibližovaly vzdálené kultury, skončila tragickou leteckou nehodou, při níž Martin zahynul a Osa byla těžce zraněna. Po Johnsonových zůstalo nejen několik hollywoodských filmů, ale také unikátní sbírka fotografií a kilometry nesestříhaných filmových záběrů. Dokument se dělí do dvou hlavních linií. První linie chronologicky shrnuje život manželů Johnsonových, přičemž Svatoš využívá fotografie, filmy a úryvky z jejich knih, jež obsahují biografické informace, popisy cest, fakta a úvahy o filmování a vnímání přírody, spolu se svědectvími odborníků, biografů, přírodovědců a správců odkazu Johnsonových. Druhá linie zahrnuje záběry z režisérovy cesty po stopách manželů, doplněné jeho osobním komentářem, který porovnává minulý a současný stav a zkoumá i samotné Johnsonovy. Kromě toho jsou součástí také postřehy účastníků moderní „retroexpedice“ a správců afrických národních parků.



Inscenované záběry zahrnují například rekonstrukci techniky nočního fotografování, jež byla běžná před 100 lety. Výsledný „metafilm“, který vznikl po náročném zkoumání pozůstalosti a jehož natáčení trvalo Svatošovi několik let, obsahuje malé nepřesnosti (například závěrečné titulky zjednodušují osud Osy, která byla aktivní i po smrti svého manžela), některé pasáže postrádají český překlad a nedokládají všechna data expedic. V roce 2012 se v pražském Americkém centru konala výstava fotografií manželů Johnsonových s názvem *Zrození filmové Afriky*, jež zahrnovala také snímky Jana Svatoše z expedice „Fotografické návraty po stopách manželů Johnsonových do severní Keni“. Film je věnován památce Ose a Martina Johnsonových (Filmový přehled, *Archa světla a stínů*, ©2024).

### **Metody:**

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

### **Osobní rozměr:**

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

Partnerský nebo rovnocenný vztah Johnsonových k místnímu domorodému obyvatelstvu můžeme spatřovat třeba ve scéně, kdy Johnson postaví černochy ke kameře. Myslím si, že je to zvlášť na tu dobu hodně neobvyklý moment, protože kamera je projevem moci. To, že jim poskytl kameru, je velmi výrazné gesto, velmi nevšední, kdy on jim předává moc, on jim dává ten aparát, který oni mohou zničit, ať už chtějí či nechtějí, ale rozhodně vlastně on dává najevo, zajímá mě i ten váš pohled. Etnografický film, ale vůbec etnografie euroamerická byla strašně

dlouho mocenského charakteru, přestože to ti lidé mysleli většinou dobře, tak byli v zajetí toho, že my máme metody na to, že přijedeme někam. A teď zjistíme, jak ti lidé žijí a jací jsou. A teprve po druhé světové válce a v šedesátých letech a dál nastoupili etnografové, kteří přišli s tím, že my musíme neustále mít na paměti, že přicházíme odjinud a že se musíme přiznávat k tomu, že pocházíme z jiného duchovního kontextu.

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

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

### **Etnologický rozměr:**

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

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

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

Na počátku 20. století byli obyvatelé Šalomounových ostrovů považováni za hrůzné lovce lebek. Když tam Martin a Osa Johnsonovi dorazili, byli místními obyvateli přijati s velkým zájmem. Osa byla první běloška, kterou viděli, a neustále se jí dotýkali a zkoumali její kůži. Domorodci si mysleli, že její bílá kůže je výsledkem popálení, protože bílá jizva byla pro ně známkou zranění. Situace začala být nebezpečná, což vedlo Johnsonovy k obavám, že zašli příliš daleko. Jejich záchrana přišla v podobě projíždějícího britského křižníku. Po této

zkušenosti se Osa začala učit cizí jazyky, což významně zlepšilo jejich schopnost komunikace a interakce s různými kulturami. Tento krok jim umožnil provádět další expedice bez větších problémů či kulturních střetů.

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

Před uvedením prvního zvukového filmu vytvořil Hollywood plakát zobrazující gorilu jako monstrum s vyceněnými zuby, které se snaží unést ženu do džungle. Účelově vyobrazili gorilu jako monstrum, to vypovídá o člověku, nikoliv o gorile. Jistý rozdíl mezi přirozeností zvířete a člověkem jako kulturním monstrem.

Kolonialismus, imperialismus se projevuje jako tmavý kontinent.

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

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

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

#### **4.1.7 #SandravUgandě**

##### **Synopse:**

Šestadvacetiletá influencerka bosenského původu Sandra Kisić se na pozvání české neziskové organizace vypravila do Ugandy. Strávila tam deset dní ve městě Kabale a jeho okolí. Její společníci byla nizozemská dobrovolnice, jež měla za sebou už několik misí, a také místní obyvatelé. Pro Sandru to byla první příležitost zažít chudobu a technologickou zaostalost jinak než skrze obrazovku mobilního telefonu, který téměř nepustila z ruky. Režisér Filip Remunda zachycuje setkání těchto na první pohled vzdálených světů, jež přesto čelí obdobným globálním problémům, a to jako nestranný pozorovatel, což zdůrazňuje řadu tragikomických paradoxů. „Instantní polévka zahřeje, ale neposílí. Instagram můžeme vnímat

podobně, nebo s ním pracovat jako s médiem schopným přiblížit, „oldschoolový dokumentární film“ mladšímu publiku,“ říká Remunda (Ji.hlava, *Sandra v Ugandě*, ©2023).

### **Metody:**

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

### **Osobní rozměr:**

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

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

osobnějším, uvolněnějším, vřelejším způsobem, než když promlouvá ke svému instagramovému publiku.

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

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

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

### **Etnologický rozměr:**

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

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

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

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

Nakonec se ukazuje, že rozvojová spolupráce je často vnímána jednostranně a že existují i neznámé aspekty toku zdrojů mezi Afrikou a Evropou, například zavlažovací systém v této ugandské vesnici. Sandra se svým otcem sdílí emocionální zážitek z katastrofy v africké vesnici, ve smyslu kulturních okruhů

zmíněnou výraznou roli náboženství, takže reakce na povodňovou katastrofu, kdy se lidé semkli i prostřednictvím víry a Boha, je konkrétní projev toho, co by se u nás v této míře nestalo.

#### **4.1.8 Cesta za temným světlem**

##### **Synopse:**

Po šokujícím zjištění, že jeho přítel je nyní hospitalizován v psychiatrické léčebně, se režisér rozhodne vydat se se svou malou dcerou na 1700 kilometrů dlouhou cestu vlakem ze severu na jih Vietnamu. Doufá, že během této cesty opět najde životní rovnováhu a odpovědi na své otázky. Filozofické úvahy o životních cestách a osudech lidí, kteří stále trpí následky vietnamské války, se skrze zvědavý pohled jeho dcery odhalují. Tyto úvahy jsou doplněny záběry z každodenního života a vysoce stylizovanými obrazy. Film čerpá inspiraci ze zen-buddhismu a víry vietnamského kmene Ruc, který věří v primární spojení lidstva s ohněm. „Pokud potkáš Buddhu na své cestě, zabij ho.“ (Ji.hlava, *Cesta za temným světlem*, ©2023).

##### **Metody:**

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

##### **Osobní rozměr:**

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

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

Dva roky před násilným činem napsal e-mail jejímu otci, byla to první komunikace po 12 letech. E-mail obsahoval 227 slov: „Nejstarší minulost se stane

nejbližší budoucností. Stvoření zůstalo nedokončeno a jeho pokračování je v našich rukou. Šachy v šachu. Noha se neptá, jak velký nebo těžký náklad je. Ostatní berou nás. Poslední slova e-mailu byla od Lin Chi ze zen-buddhismu, kteří zažili více důvěry před tisíci lety. Pokud se setkáš s Buddhou na silnici, zabij ho.“

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

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

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

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

### **Etnologický rozměr:**

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

Vlak zastavil podruhé v polovině jejich cesty v Quang Tri, na 17. rovnoběžce, která rozdělila severní a jižní armádu během války ve Vietnamu. Místo na Zemi, kde spadlo nejvíce bomb v celé historii. Většina bitev se odehrála na této úzké geografické hranici. Z nebe spadlo osm milionů tun bomb, více než výbušnin používaných v celé Evropě během druhé světové války. Geografie se navždy změnila, z hor se stala údolí a z údolí se staly hory, krátery po bombách se naplnily dešťovou vodou a nyní se používají jako rybníky. Tady spatřujeme sílu přírody v její schopnosti proměny, což posléze vyjadřuje i autor slovními hříčkami destrukce–kreace.

Prekvapivě Vietnamci, kteří bojovali proti Vietnamcům, nechovají nenávist ke svým bývalým nepřátelům. Cítí se být spojeni s Američany kvůli jejich společné minulosti. Cítí k nim blízkost bez ohledu na okolnosti. Zde je příklad prolínání osobního rozměru s etnologickým, protože se domnívám, že bývalý válečný

konfrontační vztah Ameriky a Vietnamu můžeme vnímat analogicky ke vztahu autora filmu a jeho přítele, který se stal vrahem.

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

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

#### **4.1.9 Země v dohledu**

##### **Synopse:**

Sisco, Cecilia, Gibbo a Armelle pracují jako sezonní sběrači zemědělských plodin. S ostatními pracovníky přespávají na pozemcích farmářů a následně se pohybují dále. Jejich nepravidelný pracovní režim je ovlivněn cyklickými změnami počasí. Někdy sbírají jahody v Dánsku, jindy hrozny ve Francii nebo pomeranče ve Španělsku. Ačkoliv se nacházejí na okraji společnosti, která jejich kočovný styl života občas odsuzuje a občas obdivuje, stále si zachovávají relativní svobodu a nezávislost – jak ve vztahu k práci, tak k financím. Prekarizace, s níž se jiní každý den potýkají, je pro ně součástí životního stylu. Nevědí, co přinese zítřek, ale mají dostatek času na snění a zábavu (Ji.hlava, *Země v dohledu*, ©2024).

##### **Metody:**

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

##### **Osobní rozměr:**

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



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

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

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

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

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

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

### **Etnologický rozměr:**

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

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

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

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

Amelle pere prádlo v prádelně. Zajímá ho pojetí prekarity. Vůbec se tak necítí, že by jeho život visel na vlásku. Lidé říkají, že je to nestabilní. Necítí se nestabilní, necítí se nejistý. Protože se nikoho na nic neptá. Stará se o sebe a svoji energii a to, co dokáže vnímat a s čím se může ztotožnit. Tuto sílu máme jako fyzická těla.

Měli bychom být více sebeorganizovaní, aby byly dodrženy určité podmínky, ne vždy si tuto sílu uvědomujeme.

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

## 4.2 Shrnující závěry komparativní analýzy

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

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

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

## **5. Kvalitativní výzkum – proces tvorby scénáře cestopisného dokumentu**

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

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

Pokud by ovšem byla vybrána metoda strukturovaného rozhovoru, bylo by třeba připravit pečlivě formulovaný soubor otázek, na něž by respondenti reagovali. Jak uvádí Hendl, strukturovaný rozhovor je využíván v situacích, kdy je nutné omezit rozmanitost otázek položených respondentům. Tím se snižuje riziko, že data získaná v jednotlivých rozhovorech budou mít výrazné strukturní rozdíly.

### **5.1 Vyhodnocení kvalitativního šetření – polostrukturovaný rozhovor**

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

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

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

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

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

**Jan Eliáš Svatoš:** U cestopisného dokumentu platí úsloví, že vzniká třikrát. První fáze je na papíře, kde se objevuje jako myšlenka, která nemusí být nutně scénářem. Druhá fáze je v terénu, kde se dokument natáčí. Třetí fáze je při střihu, kdy se výsledný materiál mění a dotváří. V mé tvorbě se opakovaně pracuje s archivními materiály. V dokumentární tvorbě, včetně té s cestovatelskou tematikou, se opírám o kvalitní rešerše (rozhovor autorky s režisérem Janem Eliášem Svatošem, 12. 1. 2023, online MS Teams).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Jan Eliáš Svatoš:** Natočili jsme několik dokumentárních filmů a vzhledem k tomu, že pracujeme na nezávislých projektech, celý proces trvá déle, než je obvyklé. Africké prostředí samo o sobě člověka nutí zpomalit. Afrika se brání uspěchanému způsobu života, který je v Evropě tak běžný. Tento aspekt výrazně

ovlivnil charakter našich filmů. Je to jakási filozofie, která je hluboce zakořeněná v každodenním životě místních lidí.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 5) Točil jste cestopis osobního charakteru?

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

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

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

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

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

**Dan Příbáň:** Naše práce je často porovnávána s dílem Zikmunda a Hanzelky. Zatímco jejich zaměření bylo na natáčení v zahraničí, my se specializujeme na domácí prostředí. V současném kontextu nemá natáčení v zahraničí stejný význam, neboť organizace jako BBC, Discovery a National Geographic produkují zahraniční materiály s vysokými rozpočty a na takové úrovni, že by bylo neefektivní pokoušet se jim konkurovat.

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

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

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

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

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

**Filip Remunda:** Měl jsem silný pocit jistoty a stability, neboť jsem disponoval hlubokými znalostmi získanými během svého života. Díky této důkladné rešerši

jsem se necítil izolován či nepřipraven. Tento pevný základ mi umožnil být osobnější, více riskovat a provokovat.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

**Filip Remunda:** Dokument *Po moskevském metru* zachycuje různé fragmenty zážitků jedince cestujícího metrem na periferiích Moskvy. Na začátku zimy se autor nalodil do metra a na jaře z něj vystoupil na druhém konci městského podzemního systému. Během této doby dokumentoval rozličné situace, jež reflektují život nad zemí, například přes prodejce kuriózních předmětů nebo interakce s policií a členy americké armády. Lidé v těchto situacích vedli debaty o geopolitických otázkách a čelili různým nebezpečím. Jednalo se o deník, který nebyl chronologicky strukturován, přesto ukazoval plynutí času a život v podzemí. Události v metru byly propojeny s děním na povrchu. Dokument natočil ruský autor, který demonstroval, že život v Rusku je obtížný, s jednou z nejtvrdějších forem kapitalismu v kontextu tyranie a nedemokracie. Autor se ukázal jako schopný zachytit autentické situace i přesto, že používal kameru, a to bez pevného scénáře nebo předem navázaného vztahu s postavami. Dokázal s nimi vytvořit autentické vztahy a situace v dokumentu byly velmi přirozené.

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

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

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

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

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

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

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

**Filip Remunda:** Ano, uvažoval. Před 23 lety jsem pomocí sítě ICQ našel ztracené příbuzné v Argentině. Našel jsem bratra své babičky, ale bohužel až po jeho smrti. Přes kameru jsem zprostředkoval kontakt s jeho dětmi, což babičku potěšilo, ale nechtěla, aby se tento příběh objevil ve filmu, ani v něm nechtěla vystupovat. To mě částečně odradilo od další práce na projektu, i když to byl velmi silný životní zážitek.

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

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

**Jan Eliáš Svatoš:** Neuvažoval.

**Viliam Poltikovič:** Ne, neuvažoval.

**Petr Horký:** Ne.

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

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

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

**Jan Eliáš Svatoš:** Deník představuje kontinuální činnost, kterou provozují i v analogové formě. Kreslím, což umožňuje rychlé zaznamenání pozorování, jež

následně využívám při tvorbě scénářů nebo při reflexi psaní. Také vytvářím fotoknihy z cest, což je další způsob reflexe navštívených míst. Místa jsou totiž vnímána různými kanály a film není ani jediným, ani hlavním prostředkem tohoto vnímání.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Filip Remunda:** Nemohu se vyjádřit, protože jsem žádný z těchto filmů neviděl, ani ty o těch trabantech, které projely Afriku. Mluvil jsem s Danem Příbáněm, který mi vysvětlil, že při natáčení přímo nevyužívají deníkové záznamy, ale spíše hledají zajímavá místa. Nicméně si myslím, že nějaké prvky

deníkového záznamu přesto používají. Pro ně však už nejde o klasický cestopis, ale spíše o formát reality show.

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

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

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

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

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

**Filip Remunda:** Když člověk cestuje do cizí země, nejvíce poznává sám sebe. Díky kontrastu a odstupu lépe rozumí své vlastní zemi. Ocitáte se na místě, kde zažíváte nové jevy a slyšíte o věcech, které jste dosud neznali. Neustálé a přirozené srovnávání s místem, odkud pocházíte, vás nutí přemýšlet o svém osobním příběhu.

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

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

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

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

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

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

**Jan Eliáš Svatoš:** Bezpochyby jde o jedince, kteří buď často cestují, mají cestování v krvi, nebo o něm sní, ale chybí jim odvaha k realizaci. Tito lidé mají

cestování nějakým způsobem zakořeněné ve své DNA. Mluvit o konkrétní cílové skupině může být složité, protože to může být prakticky kdokoliv.

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

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

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

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

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

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

**Petr Horký:** Upřímnost. Co činí cestopisný film úspěšným? Je to ten, který zhlédlo mnoho diváků, nebo ten, o němž se živě diskutuje? Nebo film, který vyvolá vlnu obdivu k nějakému hrdinovi či autorovi? Může to být také film, jenž společnost rozruší a vyvolá reakce, nebo naopak ten, který má jen malý dosah, ale významně ovlivní několik málo lidí, kteří ho zhlédnou.

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

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

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

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

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

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

**Petr Horký:** Standardní cestopisy často předstírají objektivitu, ale skutečnost je taková, že míra objektivit je ovlivněna vnitřním dialogem autora. Osobně preferuji přístup, kdy přiznávám subjektivitu svého pohledu skrze určité scény, čímž divákovi zřetelně ukazují, že jde o můj názor a úsudek. V současné době považují tradiční cestopisy za zbytečné; pro mě má smysl pouze osobní cestopis,

který slouží jako bedekr, rada nebo odkaz na další zdroje, jinak ho vnímám jako víceméně nadbytečný.

**Jan Eliáš Svatoš:** Nesporně ano.

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

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

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

**Filip Remunda:** Standardní cestopis, jak si ho představujeme, třeba s herci Donutilem a Bartoškou, kteří doprovázejí záběry zajímavým komentářem, lze považovat za oddechový dokument. Takové dokumenty oslovují diváky, kteří nevyhledávají autorské filmy. Tento typ dokumentu tedy spadá do jiné kategorie. Vedle toho existují cestopisy natočené s autorským rukopisem či novátorským filmovým jazykem. Tyto filmy osloví diváky, kteří se zajímají o metody vyprávění nebo jsou ochotni investovat intelektuální úsilí do složitějších děl vyžadujících aktivní diváckou participaci.

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

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

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

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

**Jan Eliáš Svatoš:** Validita. Pokud by někdo uvažoval tímto způsobem, považoval bych to za velmi negativní přístup. I když si tím situaci komplikuji, protože bych musel například rezignovat na práci v Africe, kterou jsme prováděli v určité době, a následně jsme organizovali festival Doteky Afriky, kdy rozvojová spolupráce nebyla populární a mnozí ji vnímali negativně. Nicméně podle mého

přesvědčení by dokument, ať už cestovatelský či jiný, měl rozvířit prach, který se na některé věci usazuje, a neměl by zvyšovat hluk.

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

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

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

## 5.2 Závěry kvalitativního šetření

Z uvedených rozhovorů vyplývá, že daný soubor režisérů se s pojetím osobního cestopisu jako příležitosti cestovat krajinou své, respektive společenské nebo etnologické identity nesetkal, jedná se pro ně o přístup nevšední. Ten moment míjení spočívá v tom, že participanti nedokážou docenit, co se děje uvnitř těch lidí, že se cestuje v našich duších, přestože se i v jejich filmech prvky tohoto postoje objevují.

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

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

Nicméně polovina tvůrců dokumentárních cestopisů uvedla, že při vytváření scénáře se inspirují svými osobními deníky, které jim umožňují v průběhu cesty zaznamenávat postřehy, pocity, emoce, jež se v daném okamžiku odehrávají, a ty jsou následně zásadní pro vznik konkrétního filmu. Remunda uvádí, že scénář je pro něj v interakci s danou zemí, kulturou a s postavami. Horký konstatuje, že cesta je pro něj mizanscéna, na které se odehrává příběh. Podle slov Lichtaga lokalita vždycky dovede ovlivnit celý výrobní proces filmu, proto je nejlepší investicí u každého filmu dvoutýdenní obhlídka, i když ne vždy je to možné

uskutečnit z finančních důvodů. Respondenti se shodnou na tom, že si vybírají určitou zemi k natáčení podle tématu. Vybraní dotazovaní poukazují na fakt, že přístup k dokumentární tvorbě i cestopisné je nezbytně subjektivní, tedy osobní. Mezi charakteristické rysy osobního cestopisu Lichtaga patří získávání finančních prostředků a partnerů filmu na základě hrubé synopse, již s konkrétním příslibem spolupráce se vydává do zahraničí na obhlídku a pak dotváří finální scénář. Horký pronáší, že do dokumentu osobního cestopisného charakteru patří on sám, je-li hybatelem a tvůrcem děje a hybatelem a tvůrcem situací, které považuje, že jsou pro ten film důležité. A pokud zjistí, že ty situace není schopen vytvořit jinak než se svou přítomností.

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

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

Z odpovědí uvedených režisérů vyplývá, že autorčino pojetí osobního cestopisu jako putování po krajině vnější, vnitřní, osobní i etnologické je neobvyklé. Všichni dotázaní se shodují na tom, že není možné požadovat u dokumentu objektivní neutrální stanovisko. K samotné práci na filmu přistupují rozdílným způsobem, v závislosti na producentenském zázemí, odlišnosti jsou v tom, jestli se dělají ohlídky či jak podrobný scénář psát.

### **5.3 Návrh postupu při vzniku scénáře cestopisného dokumentu**

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

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

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



Od dubna 2023 je plně v platnosti zákon č. 10.071<sup>8</sup>, o přilákání filmových investic do Kostariky. Mezi výhody, které jsou podporovány, patří vrácení 90 procent DPH – v hotovosti a maximálně do 60 dnů bez omezení položek pro všechny audiovizuální projekty, jejichž rozpočet přesahuje 500 tisíc amerických dolarů. Druhým problémem, jež zákon vyřešil, byly pochybnosti, které existovaly ohledně placení daní za profesionální výkon technického, produkčního a uměleckého týmu, jenž přijel natáčet do Kostariky. Nový zákon jasně říká, že žádný herec, producent ani technický či umělecký talent, který je dočasně v Kostarice na natáčení, nebude muset platit žádnou daň. Třetím důležitým bodem zákona o filmových pobídkách je usnadnění postupů při dovozu speciálního vybavení a materiálů pro natáčení. Podle současných předpisů, pokud je předložen podrobný seznam materiálů, který má být do země dovezen, je možné vyřídit povolení prakticky přes noc. Čtvrtá výhoda se týká přímo spotřebního materiálu. Pokud je potřeba dovézt specifický materiál, například garderobu, můžete si ho nyní do země přivést také zcela zdarma. Jedním z nejdůležitějších přínosů je to, že v tomto zákoně je prezidentské pověření, jež stanoví, že všechny ústřední a decentralizované státní instituce, obce a starostové musí mít protokoly, které zpřístupní jejich zázemí v případě, že je budou filmaři potřebovat pro natáčení. Chacón uvádí, že latinskoamerické filmové komise spolupracují, jelikož v Latinské Americe lze najít 12 klimatických oblastí světa (LatAmcinema, ©2023).

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

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

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

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

#### *Nebezpečná místa:*

- čtvrti v San José: Tibás, Los Guido, Desamparados a La Carpio,
- čtvrť El Carmen v Cartagu,
- El Infiernillo – severozápadně od centra města Alajuela,
- Santa Rosa de Pocosal a San Carlos v provincii Alajuela, kde žije mnoho Nikaragujců s nízkými příjmy,

---

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

– město Puntarenas, kde sociálně-ekonomické problémy vedly k nárůstu drogových aktivit, gangů a počtu vražd,

– přístavní město Limón – centrum námořní trasy pro pašování drog.

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

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

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

Sociální herci žijící v Kostarice byli vyhledáváni a kontaktováni na sociální síti Facebook ve skupině „Kostarika Pura Vida“ a „Kostarika – perla Střední Ameriky“ na základě dvou kritérií: kontext rodiny, širší společenské souvislosti – představitelé umožní srovnávat, v čem jsou česká a kostarická identita totožné a v čem se liší. Předjednané rozhovory s osobnostmi byly můstkem ke vzniku treatmentu. Bylo hledáno rovněž v tématech a rozdílnostech, které jsou pro Kostariku typické. Kostaričané se například dlouhodobě řadí mezi nejšťastnější národy světa. Kostarika, s rozlohou 51 100 kilometrů čtverečních, je domovem téměř půl milionu druhů, což představuje přibližně šest procent globální biologické rozmanitosti. Poloostrov Nicoya je identifikován jako jedna z „modrých zón“ na světě, oblastí charakterizovaných nadprůměrnou délkou života obyvatel. Většina Kostaričanů žije v rodinných jednotkách zahrnujících děti nebo vnoučata, což poskytuje sociální podporu a posiluje pocit smysluplnosti a sounáležitosti. Geostrategická poloha Kostariky mezi Tichým oceánem a Karibským mořem ji činí atraktivním tranzitním bodem pro nelegální obchod s drogami. Bezpečnostní situace v zemi je úzce spjata s migračními tlaky, jimž Kostarika čelí. Řešení kriminality je komplikované, jelikož Kostarika od roku 1948 nemá armádu a její civilní bezpečnostní složky nemají takovou úroveň zkušeností jako ty v sousedních státech. Policie je vzdělávána americkou armádou. Kostarika je celosvětově uznávána jako jedna z nejoblíbenějších turistických destinací. Je jedinou zemí na americkém kontinentě, kde je katolická víra oficiálně deklarována jako státní náboženství.

Během pobytu v Kostarice si autorka vedla deník, kam si zapisovala zajímavé poznámky, emoce, informace k setkání, otázky pro sociální herce, navštívená místa, doporučení místních. Svoji cestu zaznamenávala na mobilní telefon, fotografovala, pořizovala zvukový záznam na digitální audiorekordér TASCAM DR-10L. Byla založena skupina „Kostarika“ v aplikaci WhatsApp, členové skupiny byli autorčini rodinní příslušníci z České republiky, kteří nenavštívili

Kostariku. Účelem bylo zaznamenat reakce na zážitky, informace, fotografie a sdílet je v rámci rodiny, která je ve vazbě na kostarickou rodinu.

## 6. Ověření platnosti pracovních hypotéz

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

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

VO2: Jaké jsou příčiny vzniku fenoménu osobního cestopisu?

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

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

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

VO4: Obsahuje každý osobní cestopis osobní i etnologický rozměr?

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

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

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

### **III. Projektová část**

## **7. Moje Kostarika – literární podklady osobního cestopisného dokumentárního filmu**

Při práci na literárních podkladech (explikaci, synopsi a treatmentu) vycházím ze svých dvou návštěv Kostariky (19. 1. až 10. 2. 2017, 17. 11. až 21. 12. 2023), ze setkání s lidmi uvedenými v podkladech, případně z dodatečných telefonátů do Kostariky. Zároveň se opírám o vlastní koncept filmu, přičemž situace a postoje popsané v podkladech představují kombinaci mých osobních zkušeností a zamýšleného ztvárnění filmu.

Materiály, scenáristická explikace, dramaturgická explikace a treatment mají podobu formálních podkladů, které jsou prezentovány Státnímu fondu kinematografie. Místo režijní explikace je vzhledem k aktuálnímu stavu prací na filmu předložena explikace scenáristická a treatment má pro potřeby dizertační práce rozsáhlejší podobu, než je Státním fondem kinematografie vyžadováno.

Záměrem je vznik dokumentárního filmu v následujících letech, ve kterém autorka bude figurovat jako aktérka a scenáristka a režie by se chopil zkušený filmař.

### **7.1 Logline**

Eva se vydává se svým synovcem Oldou do Kostariky za vzdálenými příbuznými, aby zjistili, jestli mohou být jako Češi a Evropané i tady doma.

### **7.2 Téma**

Současná doba je charakterizována krizí hodnot ve společnosti, zrychleným tempem všech procesů, konzumně orientovaným způsobem života, vztahovou izolací a výrazným nárůstem života ve virtuální realitě. Tyto fenomény vyvolávají v člověku pocity nejistoty a chaosu a zároveň nutkání hledat své místo ve světě ve smyslu osobní i společenské identity. Jednou z možností, jak hledat sebe jako jedince i součást společenství, může být pohled na sebe z perspektivy cizího nebo vzdáleného prostředí. Podtématem je střet racionality a víry.

Proto se se synovcem Oldou vydávám do Kostariky za našimi vzdálenými příbuznými. Jde o oživení rodinného příběhu mezi tetou Kristou žijící v Kostarice a její neteří Miladou z Československa, jejichž komunikaci ukončila tetina slepota. V jejím okolí nebyl nikdo, kdo by jí česky psané dopisy mohl přečíst. Po 50 letech se vydávám s mým synovcem do Kostariky za potomky prapratety Kristy, abychom nežili ve slepotě rozdělení my ani další generace. Výsledkem je osobní cestopisný esej popisující cestu krajinami různých kontinentů a osobní i společenské mentality.

### **7.3 Kontext**

Mladá žena Kristína Bětíková (\*1898, Rakvice) opustila Československo v roce 1935, kdy v Evropě byla velká ekonomická krize. Rozhodla se hledat lepší

podmínky pro život, odjela za prací do Argentiny, kde měla již své české přátele. Při odjezdu na loď se ve vlaku setkala s Robertem Spěšným pocházejícím z Brna. On mířil do Kostariky, měl plán prodávat český křišťál. Zůstali v osobní korespondenci, měli za to, že patří k sobě. Robert přijal kostarickou národnost, byl Kostaričan od svých 36 let. Když byl pevně usazený, požádal Kristínu (Kristu), aby přijela do Kostariky, a vzali se. Krista přicestovala do Kostariky v roce 1937. V roce 1939 se jim narodil jediný syn Eduardo. Když byli Eduardovi dva roky, dostali se jeho rodiče do politického konfliktu s Německem. V té době Kostarika vyhlásila válku Německu. Němcům, kteří vlastnili nemovitosti, kostarická vláda jejich majetek zabavila a deportovala je do koncentračního tábora v Texasu. Eduardovi rodiče měli zakázáno opouštět dům, jinak by byli zatčeni a uvězněni. Rodina si většinu jídla zajišťovala sama, hlavně se živili zeleninou, kterou pěstovali na své zahradě (špenát, salát, mrkev, kukuřici, čajoty, pšenici). Robert zemřel v době druhé světové války na onemocnění ledvin. Kristína byla chudá vdova s dítětem, o něž se musela postarat. V té době už nebyli na „černé listině“<sup>9</sup>. Pracovala dnem i nocí, aby přežili a syn měl všechno, co potřeboval. Eduardo nikdy netušil, že vyrůstá v chudobě, všechno mu připadalo normální.

Kristína si dopisovala se svou rodinou v Československu. V sedmdesátých letech 20. století přestala psát, což vedlo její neteř Miladu (moji babičku) k přesvědčení, že se na ni zlobí, protože jí neposlala semínka, která si Krista chtěla vysázet. Netušili jsme, že teta Kristína (†1988, Santa Ana, Kostarika) několik let před svou smrtí oslepla a nikdo nemohl číst její dopisy psané v češtině. Krista chtěla, aby její syn Eduardo byl užitečný lidem, proto se stal lékařem. Mluví španělsky a anglicky. Českou republiku nikdy nenavštívil.

V roce 2012 jsem opustila Island, kde jsem žila pět let, kvůli vážné nemoci mého otce. Po jeho úmrtí téhož roku jsme začali připravovat dům babičky Milady na rekonstrukci. Při vyklízení jsem v jejím nočním stolku objevila dopisy a vánoční přání od tety Kristy. Na internetu jsem náhodou našla kontakt na Eduardovu soukromou ortopedickou ordinaci, kde v té době byl zaměstnán, a rozhodla jsem se mu napsat dopis v angličtině. Odpověděl mi jeho syn, se kterým jsem komunikovala prostřednictvím e-mailů. V roce 2016 mě jeho dcera pozvala, abych je navštívila. V roce 2017 jsem poprvé zavítala do Kostariky s cílem obnovit rodinný vztah a poté jsem se tam vrátila v roce 2023, abych získala podklady pro vznik treatmentu a posílila rodinné vazby, přičemž obě cesty jsem podnikla bez doprovodu.

---

<sup>9</sup> Černá listina (Lista Negra): Kostaričané a spojenci v boji proti totalitě by neměli obchodovat s osobami a firmami uvedenými na tzv. seznamu. Nekupujte si nepřátele demokracie, peníze, které jim dáte, budou použity na útok na vás samotné. Dostupné z: <https://gaic.info/black-list-costa-rica/> [online]. [cit. 10. 8. 2024].

## 7.4 Metoda a forma

Referenčním filmem je osobní cestopisný dokument *#SandravUgandě* režiséra Filipa Remundy, kdy se prostřednictvím pobytu české influencerky Sandry v Ugandě seznamujeme nejen s její, ale také s českou a evropskou identitou. Metoda observační, ale rovněž performativní, protože já i synovec budeme vystupovat před kamerou jako iniciátoři situací. Reflexivní mód vyplyne z interakce mezi kamerou a synovcovým mobilem, na který si bude natáčet.

Převaha ruční kamery, občas statické záběry výmluvné pro dané prostředí, využití montáže na velkou kameru, do které se bude stříhat to, jak třeba konkrétní situaci viděl Olda. Bude využit princip srovnání České republiky a Kostariky ve společenských aspektech. Hudba bude použita tradiční i soudobá kostarická a moravská.

## 7.5 Postavy

### Rodinní členové:

EVA UČŇOVÁ (43 let) – svobodná, bezdětná žena se zkušeností života v zahraničí, s vášní pro objevování vzdálených míst, i když se občas ztratí sama sobě. Rodina je pro ni vždy na prvním místě.

OLDŘICH UČEŇ (14 let) – synovec Evy, dospívající teenager ve střídavé péči rozvedených rodičů, s otcem a sestrou žije v domě tety Kristy ve Zlíně. Má rád hokejbal, fotbal, horolezectví a zeměpis, učí se španělsky.

EDUARDO SPESNY BETIK (85 let) – syn tety Kristy, 40 let pracoval jako lékař ve veřejné nemocnici San Juan de Dios v San José; potomek českých přistěhovalců. Miluje koně a přírodu, byl vychován velmi striktní a disciplinovanou Evropankou.

DENISE GARRÓN FIGULS (82 let) – manželka Eduarda, je potomkem francouzsko-španělských přistěhovalců; přestože vystudovala vysokou školu nikdy nepracovala. Pečovala o rodinu, dodnes se věnuje charitativní činnosti, téměř 20 let vyučovala hudbu v soukromém vzdělávacím centru pro děti předškolního věku, hraje na několik hudebních nástrojů.

ROBERTO SPESNY GARRÓN (61 let) – syn Eduarda, svobodný, zemědělský inženýr zaměstnaný ve státním úřadu spravujícím ochranu vodních zdrojů v zemi. Zajímá se o duchovní život, fotbal a místní politiku.

MILLIE SPESNY GARRÓN (59 let) – dcera Eduarda, rozvedená, žije v kondominiu se svými dvěma syny, dohlíží na své rodiče, ambiciózní vzdělaná žena, vedoucí kanceláře bytového družstva. Zajímá se o hudbu a zpěv.



### Další postavy:

ILSE EICHLER GAMEZ – blízká rodinná přítelkyně, vyrůstala s Eduardem, narodila se v koncentračním táboře v Texasu, její kostarická matka byla dobrou přítelkyní Kristy. Nedůvěřuje Kostaričanům, má ráda přírodu a zvířata, pěstuje a zachraňuje orchideje.

ADÉLA SCHAFFARTZIK a JOSÉ MENA – mladý ctižádostivý česko-kostarický lékařský pár. José rodinu nyní živí, má pět zaměstnání. Adéla dokončuje kostarický vzdělávací proces, aby mohla svoji profesi lékařky vykonávat v Kostarice, ve volném čase peče české cukroví, které s úspěchem nabízí místním, zvelebují jejich nový dům.

JAN HÁJEK – český profesionální fotbalový trenér FIFA, důchodce, světoběžník, který trénoval první a druhou fotbalovou ligu ve Střední Americe. S Kostaričankou založil druhou rodinu, více než 20 let žije v San José.

MILAN JEGLÍK – patří mezi nejvýznamnější české ochránce přírody. Kromě monitorování jaguárů také zakládá rezervaci Green Life v Orosí-Cartagu, kupuje deštné pralesy a rozvíjí oceánský projekt Blue Life v Guanacaste zaměřený na velryby, delfíny a žraloky. Každý podzim pořádá vzdělávací programy na základních školách po celé České republice.

LAURA SALAS, DIDIÉR GÓMEZ a dcera FABIOLA – manželé středního věku, vychovávající dceru Fabiolu v kondominiu Mata de Plátano v San José. Kostarický pár, který má zkušenosti s prací a životem v Evropě. Nepodporují, aby jejich dospívající dcera trávila čas ve virtuálním světě, Fabiola nevlastní mobilní telefon.

## **7.6 Lokace**

Obec Louky, Zlín, Česká republika – Oldův domov, kde žije spolu se svým otcem a mladší sestrou, na jehož koupi přispěla své neteři Miladě teta Krista. Olda dostane od tety Evy k narozeninám letenku do Kostariky.

Obec Louky, Zlín, Česká republika – rodný dům Evy, loučení před odjezdem do Kostariky, zahrádka s kostarickými fazolemi, obývací pokoj s kávovníkem z Kostariky. Eva představuje rodinný příběh synovci Oldovi.

Obec Rakvice, Česká republika – rodný dům tety Kristy.

Mezinárodní letiště Juana Santamaríi, Kostarika – celní kontrola, Eva převáží v odbaveném zavazadle semena českých rostlin, setkání s příbuznými Millie a Eduardem.

Dům Roberta, Santa Ana, Kostarika – útočiště Evy a Oldy po celou dobu jejich pobytu, v tomto nyní přestavěném domě žila teta Krista.

Dům Eduarda a jeho ženy Denise, Santa Ana, Kostarika – denně se zde schází u oběda, odehrávají se zde rodinné rozpravy. Olda pomáhá Eduardovi s koňmi.

Dům Millie, Cooperativa Las Cabañas, Santa Ana, Kostarika – dům je součástí kondominia, rezidenčního soudomí, kde rodiny žijí za ostnatým drátem se čtyřadvacetihodinovým dohledem strážce. Místo pro společné setkávání, místo, kde může být Eva sama a od rána pracovat. Eva a Olda tady chodí do plaveckého bazénu.

Fotbalové hřiště San Francisco de Dos Ríos, San José, Kostarika – setkání s českým trenérem Janem, Olda si zde zahraje fotbal s kostarickými dětmi.

Dům Adély a Josého, Palermo Parks Condos, Heredia, Kostarika – příprava českého cukroví na oslavu, povídání o seznámení manželského páru, o rozdílech mezi muži a ženami obou zemí, o víře a sexuálním životě.

Rezervaci Green Life v Orosí-Cartago, Kostarika – Olda poznává deštný prales, online přednáška do zlínské základní školy o sledování mořských savců a ochraně podmořského ekosystému zálivu Santa Elena.

Cementerio Nuestra Señora de Guadalupe, Kostarika – Eva a Olda jdou uctít památku tety Kristy a Eva s ní rozmlouvá.

Farnost sváté Any, Santa Ana, Kostarika – Eva, Roberto a Olda se zde střetávají se svojí vírou.

Kondominium Mata de Plátano, San José, Kostarika – návštěva Didiéra, Laury a Fabioly u příležitosti oslavy Dne nezávislosti, vzpomínání na jejich společnou první zkušenost s životem v zahraničí, kde se potkali poprvé s Evou, debata o životě dnešní mládeže i tradicích a zvycích.

## 7.7 Scenáristická explikace

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

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

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

Od útlého dětství mě fascinovaly dálky, díky pěstování exotických rostlin. Od 11 let v obývacím pokoji pěstuji kávovníky, už tehdy jsem se bezděčně stala Kostaričankou. Nevím, proč to mamku napadlo, ale prostě mi ho přinesla z květinářství jako narozeninový dárek. Od roku 2007 jsem po dobu pěti let intenzivně zažívala prolínání a střetávání různých kulturních, jazykových a národnostních vlivů na Islandu, který je součástí mého života již 17 let. Tato

severská země mě naučila vnímat zákony přírody, sebe samu a své vnitřní hodnoty. V roce 2012 jsem opustila Island, protože jsem si kvůli samotě v cizím prostředí a vážné nemoci mého otce uvědomila, že rodina je pro mě prioritou.

Po otcově smrti začal můj bratr rekonstruovat dům po naší babičce Miladě pro svou rodinu. Rodiče mého otce si tento dům koupili i díky finančním prostředkům, které babička dostala od své tety Kristy. Při této příležitosti jsem v nočním stolku našla dopisy od babiččiny tety Kristy z Kostariky. Uvědomila jsem si, že se musím pokusit napravit rodinnou křivdu mezi těmito dvěma ženami. „Ta cesta za kořeny u druhé generace, ale ještě více u třetí generace se stává určitým apelem. Najednou se u nich objevuje touha navštívit určité místo, protože jim o něm někdo vyprávěl. Pro mě jste zajímavá, že ten zájem po kontaktu nevychází z Kostariky, vy to však obracíte a ze střední Evropy zkoumáte, kdo je ve světě spojen s vašimi předky, kteří žili dávno před vámi. Ačkoliv o sobě navzájem nevíte, máte nějaké genetické spojení, které vás spojuje,“ vysvětluje Barteček (rozhovor autorky s iberoamerikanistou Ivem Bartečkem, 14. 1. 2023, Zlín). Babiččin zahořklý tón si pamatuji z dětství. Teta přestala psát a moje babička Milada žila po zbytek života v přesvědčení, že se na ni teta zlobí, protože jí neposlala semínka, jež si Krista chtěla vysázet v Kostarice jako připomínku domova. „Domnívám se, že dosažení konečné identity není jednoduché a zahrnuje určitý proces či cestu. Každý má tendenci zjednodušovat identitu na jednu větu, ale než se dostaneme k té konečné podobě, procházíme různými fázemi a vývojem, který přirozeně souvisí s naším věkem. Podle mě je emigrace velmi zásadní zásah do identity,“ doplňuje Cichá (rozhovor autorky s antropoložkou Martinou Cichou, 4. 1. 2023, online MS Teams).

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

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

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

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

Osobní linka – kostarická rodina – vnímání hodnot, světa, v čem jsou jako já a Olda, v čem jsme my jako oni, je to naše rodina, nebo není? Rodinný rozměr

cestopisu s akcentem na propojení geografického prostoru a intimní identity (vstup do cizí země s rodinnou konstelací, cestopis jako příležitost k setkání geografické a osobní identity).

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

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

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

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

## **7.8 Synopse**

Eva daruje svému synovci Oldovi letenku do Kostariky k jeho narozeninám. Společně se vydávají na cestu do této exotické země, kde Eva obnovuje vztahy s rodinnými příbuznými a Olda si hledá svůj způsob, jak s nimi navázat vztah. Podaří se mu to? Během cesty znovu objevují příběh své pratety Kristy, která emigrovala z Československa do Kostariky a čelila zde mnoha životním výzvám. Během pobytu v Kostarice se Olda a Eva setkávají s místními lidmi, prozkoumávají přírodní krásy země a porovnávají rozdíly mezi českým a kostarickým způsobem života, což jim poskytuje hlubší porozumění sobě samým.

## **7.9 Dramaturgická explikace**

Otevření šuplíku může být zároveň otevřením minulosti. To se stalo autorce literárních podkladů k filmu s pracovním názvem „Moje Kostarika“ Evě Učňové. Před lety totiž v pozůstalosti otce objevila dávnou korespondenci mezi svojí

babičkou Miladou a její tetou Kristou, která prožila většinu svého života, a tedy 20. století, v Kostarice. Tam se ocitla mezi válkami. Cestou ve vlaku na loď do Argentiny, kam putovala za prací, se potkala s Čechem Robertem, který mířil právě do Kostariky. Nějakou dobu si s Robertem z Argentiny dopisovala, aby se za ním nakonec do Kostariky přesunula a spolu tady založili rodinu.

Eva se následně rozhodla navázat na více než 50 let ukončené dopisování mezi babičkou Miladou a její tetou Kristou. Dopisům minulosti odpověděla „psaním“ přítomnosti v podobě svých dvou cest za potomky tety Kristy do Kostariky. Obnovení rodinných vztahů ovšem Eva zároveň pojala jako příležitost k přípravám filmu o tom, jestli se může vnímat jako doma i v tak geograficky a kulturně vzdáleném místě. Cesty do Kostariky se tak staly i cestami do krajiny mentální, a to Učňové jako konkrétní ženy, ale také jako představitelky české, potažmo evropské identity. Práce na literárních podkladech k filmu byla přitom organickou součástí Eviny dizertace na téma filmového osobního cestopisu, jejíž součástí byly konzultace s filmaři, společenskými vědci a analýzy filmů vztahujících se k předmětu doktorandské práce.

Uvedená konstelace osobní i nadosobní identity je přitom příležitostí natočit cestopisný esej o nejen rodinných vazbách napříč časem, prostorem a civilizační jinakostí. Význam tohoto konceptu umocňují soudobé tendence rozdělující se společnosti, které Eva hodlá nabídnout variantu toho, jak se k sobě přiblížit. A to v době globálních výzev, kdy se svět prostřednictvím technologií zmenšuje, což ale paradoxně vede často k tomu, že se rozdíl v rámci tohoto světa naopak zvětšují.

Zamýšlený film tak můžeme nakonec chápat jako principiální inspiraci k otevírání se „jinému“ nejen v kontinentálním, nýbrž také v generačním, ideovém, národním, politickém a sociálním rozměru. Jestliže je možné zažít empatickou zkušenost napříč zeměkouli, tak bychom toho mohli být schopní také v dimenzi svého životního prostoru, namísto toho, abychom žili společensky, ale i sousedsky či rodinně až vyhroceně paralelní, nebo přímo konfliktní, až nenávislné vztahy.

Eva si přitom chce svým filmem „dopisovat“ nejen s minulostí, ale rovněž s budoucností, a to díky rozhodnutí, aby se druhou hlavní postavou filmu stal spolu s ní její náctiletý synovec Olda, kterému bude dělat průvodkyni. Olda bydlí se svojí rodinou v moravském domě, kde se odehraje expozice filmu, na jehož stavbu svého času nezištně přispěla právě i teta Krista, aniž by o tom Olda doposud věděl. Moment transgeneračního přenosu explicitně posouvá horizont snímku do dalších časů, a to v podobě výzvy nadále rozvíjet znovuzrozené vztahy. Díky Oldovi, který v Kostarice ještě nebyl, bude ve filmu přítomný také situační moment okamžiku a průběžně vznikajícího vztahu v napětí zkušenosti tady a teď. Olda rovněž umocní identifikaci diváctva, protože většina z nás bude spolu s ním vstupovat do Kostariky poprvé.

Výběr dalších postav a lokací, už veskrze kostarických, byl pak veden záměrem udržet po celý film esejistické prolínání osobního s nadosobním a českého,

potazmo evropského s kostarickým. Setkáme se tak s lidmi a jejich místy představujícími jak život vzdálené kostarické rodiny Evy a Oldy, tak rovněž s aktérkami a aktéry reprezentujícími generační a společenské kontexty (ekolog, feministka, hudebnice, lékaři, trenér, úřednice, světoběžníci, zemědělský inženýr, děti, dospělí, senioři a další), skrze něž dojde v průběhu filmu k nastolování také zobecňujících témat. Ekologie – od rodinné zahrady k džungli a přírodě jako takové; sport – od fotbalového tréninku k národní herní taktice; politika – od mříží v oknech rodinného domu k bezpečnostnímu napětí ve veřejném prostoru; smrt – od rodinného hrobu k eschatologii; strava – od oběda ke gastro kultuře; tradice – od svátečního průvodu k nadčasové ritualizaci; víra – od kříže v obýváku ke kostelu a víře jako národnímu fenoménu; vztahy – od single situace k postavení mužů a žen.

Co se týče metody snímání, tak se jedná o postupy observace a performance. Štáb bude observovat situace iniciované převážně Oldou a jeho průvodkyní Evou seznamující synovce s jednotlivými postavami a lokacemi. Půjde o etudy pro Evu a zejména Oldu nevšedního charakteru. Díky tomu se ocitnou v performativní pozici v tom smyslu, že budou nuceni jednat v nečekaných interakcích přesahujících rovinu jejich běžné zkušenosti. To se bude ostatně týkat i Kostaričanů, kteří budou tváří v tvář Evě s Oldou pojímat svůj časoprostor odlišnou perspektivou. A právě chování přesahující rovinu obvyklé každodennosti vytvoří ve výsledku zvětšovací sklo projevů osobní i nadosobní identity.

Ze záměrné nepřipravenosti Oldy na to, s kým a s čím a jak se v Kostarice potká, vyplývá situační a civilní princip filmování, a tedy ústřední forma ruční a pohotově reagující kamery prokládané statickými výjevy emblematickými pro to které prostředí. Oldovy záběry a komentáře pořízené na mobilní telefon budou akcentovat nejen jeho perspektivu, ale také moment jedinečnosti a podmíněnosti každého pohledu. Strídání akčních i přemítavějších scén se projeví v dynamické i zvolněné montáži. Hudba vyvstane z melodií objevujících se v jednotlivých prostředích.

Při své druhé cestě do Kostariky v prosinci 2023 pobývala Eva v domě vnučky tety Kristy a svojí vzdálené sestřenice Millie, které při odjezdu zapoměla vrátit klíče, s nimiž se pak musela před odletem ještě vracet. Tuto epizodu můžeme vnímat jako vyjádření toho, že se Eva cítila jako doma i v prostředí svých kostarických příbuzných, se kterými jako představitelka české větve rodiny navázala kontakt po více než půlstoletí. Přípravovaný film s pracovním názvem „Moje Kostarika“ tak můžeme pojímat jako příběh o tom, jakým způsobem lze nalézt klíče k otevření světa i sebe samotného.

Jan Gogola ml. – dramaturg

## 7.10 Treatment

### **Obec Louky, Zlín, Česká republika – Oldův domov**

Olda slaví narozeniny. Eva mu blahopřeje a předává mu malou dopisní obálku, na níž jsou namalovaní tukani. Olda jen pobaveně kroutí hlavou. Podívá se dovnitř bílé obálky a zvolá: „Teto, ty ses zbláznila, to nemyslíš vážně! Já poletím do Kostariky?!“ Eva stručně Oldovi vysvětluje, že žije v domě, který patřil Miladě, která byla její a jeho otce babičkou. Na koupi tohoto domu jí finančně přispěla také teta Kristína z Kostariky.

Eva: „Podívej tady, jak má taťka šatní skříň, měla babička noční stolek, ve kterém jsem při rekonstrukci domu našla dopisy od tety Kristy. Z dětství si vybavuji jen útržky příběhu o tom, jak babiččina teta přestala psát, pravděpodobně proto, že se rozhněvala, když jí babička neposlala semínka, jež Krista plánovala zasadit v Kostarice. Babička netušila, že teta Krista několik let před svou smrtí oslepla a nikdo jí nemohl přečíst dopisy psané v češtině. Rozhodla jsem se obnovit rodinné vztahy, a proto tě chci vzít s sebou do Kostariky, aby se tyto vztahy udržely i do budoucna.“

Vidíme věci z domu, dům, kolorit místa, vesnici – název filmu „Moje Kostarika“.

### **Obec Louky, Zlín, Česká republika – rodný dům Evy**

Eva se chystá na cestu, balí si věci. Jde zalít zahradu, rozloučit se s ní, loučí se i se svým kávovníkem.

Eva: Musím se v Kostarice někoho zeptat, jaký je rozdíl mezi kostarickou a českou půdou.

Eva prosí svého zesnulého otce, aby nad její rodinou stále bděl, stejně jako to vždy dělal. Věřící, že se tady znovu za nějaký čas setkají všichni ve zdraví. V duchu se taťkovi omlouvá, že ho neuposlechla a do Kostariky se vydala. On si nepřál, aby se tento starý příběh otevíral.

Eva: „Tati, jestli chceš, můžeš se k nám připojit. Možná by se ti tam líbilo. Eduardo chová koně, měli byste si o čem povídat.“

Evin bratr přijíždí autem k ní domů s Oldou, který je už sbalený. Veze je na letiště do Vídně. Eva jim musí ukázat svoji zahradu s kostarickými fazolemi, které přivezla před vánočními svátky domů. Už mají zelené lusky, některé ještě kvetou drobnými růžovými květy, a tady je v květináči malý kávovník, ten už šest let roste v jejím českém pokoji.

Eva se ptá Oldy: „Co ti to říká?“

Olda: „Hele, pojďme už.“

Eva: „Tak já v tvém věku jsem tím byla fascinovaná.“

Olda: „Dobře, teto, ale pojďme už.“

Eva se loučí s mamkou a babičkou Boží.

Eva říká Oldovi část rodinného příběhu prarodiny Kristíny: „Teta Krista přestala psát. Moje babička Milada žila po zbytek života v domnění, že se její teta na ni naštvála, že jí neposlala semínka, o která ji požádala.“

Jedou autem a Eva navazuje a říká Oldovi stručně příběh tety Kristíny: „Kristína pocházela z Rakvic, stejně jako moje babička Milada. V roce 1935, kdy Evropu sužovala velká hospodářská krize, odcestovala za prací do Argentiny, kde měla české přátele. Při odjezdu na loď se ve vlaku seznámila s Robertem pocházejícím z Brna. On mířil do Kostariky, měl plán prodávat český křišťál. Psali si dopisy, měli za to, že patří k sobě. Robert přijal kostarické občanství, a když se tam usadil, požádal Kristu, aby za ním přijela. Vzali se po jejím příjezdu do Kostariky v roce 1937. V roce 1939 se jim narodil jejich jediný syn Eduardo.“

Za okny se míhá krajina jižní Moravy. Poprosím brachu, aby to vzal přes Rakvice.

Projíždíme přes Rakvice. Eva Oldovi ukazuje rodný dům tety Kristy. Pokračují autem dál přes Mikulov, po dálnici až do Rakouska. Svítí slunce.

„Tati, já mám žízeň,“ skočí Evě do vyprávění Olda.

Eva: „Zajímá tě to vůbec?“

Olda: „Jo.“

Eva mluví o Kostarice: „Robert zemřel v průběhu druhé světové války na onemocnění ledvin. Krista byla chudá vdova s dítětem. Pracovala dnem i nocí, aby přežili a syn měl všechno, co potřeboval. Eduardo nikdy netušil, že vyrůstá v chudobě, všechno mu připadalo normální.“

Olda: „A taky mám hlad, tati.“

Přijíždějí na mezinárodní letiště ve Vídni ve Schwechatu. Eva si pořád posouvá na nose brýle z nervozity. Nebude pobyt v Kostarice pro Oldu ztrátou času? Podaří se Evě navázat na vztahy z její poslední návštěvy?

### **Mezinárodní letiště Juana Santamaríi, Alajuela, Kostarika**

V příletové hale se s Oldou řadí ke kontrole skenerem věcí v zavazadlech pasažérů.

Olda podotýká, že pašování není správné, na což Eva odpovídá, že má sice pravdu, ale že musí splnit přání tety Kristy zasadit moravské rostliny. Cestu do Kostariky Eva zvolila záměrně přes Španělsko. Vsází na jejich hispánský benevolentní přístup. V odbaveném zavazadle veze originálně zabalené sáčky se semínky máku setého, kopřivy dvoudomé, kopru a českých travin. Věří, že je převezme a vysází společně u Eduarda na zahradě.

Eva pokládá na pás kufr a batoh. Otočí se a sdělí Oldovi: „Výborně, nechali nás jít! Museli to v tom kufru vidět. Hmm, už je pozdní odpoledne, pravděpodobně jsou unavení.“

Vychází z příletové haly, jsou mezi posledními cestujícími. Eva v dálce rozeznává radostné obličejy Eduarda a Millie. Mávají na ně.

Pevně se objímají.

Eva konstatuje: „Je to neuvěřitelné, neviděli jsme se šest let.“

„Jsem moc rád, že jste tady,“ dodává Eduardo.



Olda se pokouší představit ve španělštině: „Encantado de conocerte, mi nombre es Olda. Soy el sobrino de Eva.“ („Rád vás poznávám, já se jmenuji Olda. Jsem Evin synovec.“)

„Těší nás, že tě tu můžeme přivítat,“ pronáší Eduardo, zatímco podává Oldovi ruku.

Millie: „Tvůj přízvuk je skoro jako kostarický, budeš mít dost času to ještě vylepšit.“ Směje se.

Eva poznamenává: „Olda si zvolil španělštinu, aniž by měl sebemenší tušení o svém rodinném poutu s Kostarikou.“

Nasedají do auta. Je začínající večer, všude je už tma, jedou rušnou dvouproutou silnicí, míjí se s reflektory projíždějících aut. Asi po hodině přijíždí do Santa Any k Robertovi. Eva s Oldou se loučí s Millie a Eduardem.

Roberto je mile překvapený, že Eva s sebou vzala i Oldu.

Ukazuje jim pokoje, kde si mohou složit věci.

### **Dům Roberta, Santa Ana, Kostarika**

Oba se s Oldou potýkají s jet lagem. Časový posun je výrazný. Eva říká Oldovi, že zažívají i takto fyzicky to, že se ocitli v jiném světě. Ale nevadí jim to, užívají si nádherná rána. Teplé, hřejivé slunce je denně vítá, poslouchají zpěv ptáků, které nikdy předtím neslyšeli ani neviděli. Pozorují cizokrajné rostliny a dřeviny v Robertově zahradě. Olda se zastaví u malého stromku, z jehož kmene vyčnívá několik drobných bílých kvítků.

Olda: „Teto, co je to za strom?“

Zpovzdálí se ozve: „Es un árbol de cacao.“ („To je kakaovník.“)

Ilse říká: „Kdykoliv potkám Evu, vzpomenu si na Eduardovu matku, paní Kristínu. Nedokážu přesně říct proč, ale něčím v obličeji mi ji připomínáš, což je důvod, proč jsem ti důvěřovala už od začátku. Paní Kristína byla opravdová žena, co řekla, to platilo. Byla uzavřená. Hlídala si svůj prostor. Moje maminka byla její velmi blízká přítelkyně. Poznaly se při koupi domu, který paní Kristína prodávala. Často jsme sem s rodiči jezdili. Vyměňovali jsme si knihy, tenkrát jich tady moc nebylo. Paní Kristína mě naučila milovat přírodu, protože ráda seděla v tichu na zahradě a vnímala rostliny.“

Ilse nám ukazuje své království orchidejí, o které se s láskou pečlivě stará. Olda si to natáčí na mobilní telefon a poznamenává: „Orchideje tu rostou na dřevěných špalcích a jsou zamčené v ‚orchidejovníku‘ z kari sítě. Ilse tak simuluje přirozené prostředí pralesa. Tolik barev pohromadě jsem ještě neviděl. Dokonce i vanilka, kterou, tati, používáš při pečení, je druh orchideje. Je prý hodně drahá, ale bezkonkurenční. Tak ti jednu přivezu.“ Pak všichni tři v tichu sedí a pozorují zahradu. Ticho přeruší Ilse: „Podívejte. Tato vzácná fialová orchidej guaria představuje čistotu, přírodní krásu země a hrdost kostarických obyvatel. Jakou národní květinu máte v České republice?“

Olda přemýšlí a říká: „Naším národním stromem je lípa, která prezentuje národní identitu a české vlastenectví. Lípa je listnatý, košatý, dlouhověký strom,

dává stín a ochranu. My její voňavé květy doma sušíme a používáme k přípravě čaje při horečce a nachlazení, zejména v zimě.“

„Zajímavé,“ odpoví Ilse. „A přivezli jste mi ochutnat?“

Eva: „Ano, samozřejmě přivezli. Víím, že tě zajímá testování účinků různých bylin,“ odpovím. Přesto stále přemítám o tom, že lípa může symbolizovat pevné zakořenění, zatímco orchideje představují určitou volnost a pohyb.

Oldova pubertálně pobavená reakce nad Eviným filozofováním: „Teto, orchideje dobrý, ale já bych si radši zahrál fotbal. Jo?“

### **Fotbalové hřiště San Francisco de Dos Ríos, San José, Kostarika**

Jdou na hřiště a Olda je překvapený, když na ně trenér začne mluvit česky.

Trenér Jan popisuje charakter místní hry: „Latinové mají jednu výhodu a tou je hravost. Jsou ofenzivní. Rádi by dávali hodně gólů, ale zapomínají na obranu.“ Olda se zapojuje do kostaricky uvolněné hry. Dá gól? Stejně jako ekologa Milana, i trenéra Jana se Eva ptá: „Čím to je, že Čech se tady v Kostarice může cítit doma a tak dlouho tady žít?“

### **Dům Eduarda, Santa Ana, Kostarika**

Eva chce jít s Oldou na procházku, chvílku být sami jenom spolu. Chystají se, že vyrazí projít se po okolí. Zastavuje je Eduardo a ptá se, kam je má zavézt. Eduardo si nepřeje, aby se tady pohybovali pěšky. Pro Evu s Oldou je to příležitost zeptat se na bezpečnost místního života.

Olda se diví: „Vždyť Kostaričané jsou přece tak uvolnění. Teď jsem si s klukama tak pohodově zakopal.“

Eduardo: „Ano, snažíme se žít v sepětí s přírodou, lidé se tady dožívají vysokého věku díky fyzické práci a životu v komunitě, ale nemůžeme se tu projít pěšky. Kostarika se změnila. Není zde už bezpečno. Když jsem byl dítě, s kamarády jsme pobíhali bezstarostně celý den po okolí i po sousedních zahradách a jedli ovoce, které právě dozrávalo. Můžete zaznamenat sociální rozdíly. Vraždy se zde staly běžnou záležitostí, je to částečně důsledkem toho, že Kostarika slouží jako tranzitní země pro nelegální obchod s drogami. Na Eduarda reaguje Olda, který už se postupně aklimatizuje: „Já se teda u nás nebojím jít kamkoliv. Nevím, jestli bych si mohl připadat jako doma někde, kde bych měl mít takový strach.“ Eduardo Oldovi vysvětluje, že daná situace souvisí i s uprchlíky z Venezuely, Nikaraguy a dalších nestabilních okolních zemí a že je těžké najít rovnováhu mezi tím pomoci lidem v nouzi a zároveň zachovat bezpečný veřejný prostor.

Společně všichni tři přemítají nad tím, jestli je česká cesta nulové otevřenosti k uprchlíkům z jiných civilizačních okruhů také tou správnou cestou.

Eva říká Eduardovi s Oldou: „Nerada bych se dočkala toho, že budeme mít kvůli uprchlíkům mříže v oknech. Ale taky mě štve, že jsme vůči zoufalým lidem z jiných civilizačních okruhů zamřížovanou republikou. Že jsme tak uzavření. Nedokážu to zpracovat. Co myslíte vy dva?“

Eduardo je vybídne, aby nasedli do auta. Chce jim ukázat, jak vypadala Kostarika před 50 lety. Jedou do nedaleké vesnice Salitral. Dědinka v horách, kde se zastavil čas. Nad vesnicí vidí kaskádovité zahrady, z nichž vyčuhují banánovníky, přímo před nimi neupravené pozemky, na nich stojí jednodušší nízké domy obité plechem. Olda vytahuje svůj mobil a začíná natáčet video: „Tak tohle je pravá Kostarika. Jednoduché plechové obydlí, odběrové místo elektriny trčí ze země na zrezivělé tyči. Nenapadlo by mě, že si doma v Česku vlastně žiji v luxusu.“

### **Dům Eduarda, Santa Ana, Kostarika**

Eva s Oldou sedí s celou rodinou u kulatého stolu, povídají si. Roberto luští křížovku. Denise na ně volá z kuchyně, že potřebuje pomoci omýt ovoce. Eva se zvedne ze židle a jde za ní do kuchyně. Do rukou dostává od Denise čtyři papáje. Postaví se ke dřezu a pouští na ně vodu z kohoutku.

Denise jí to zopakuje: „Chtěla jsem omýt ovoce. Vezmi si tento přírodní čistič na omývání ovoce a zeleniny. Většinu ovoce a zeleniny máme z naší zahrady, nebo v neděli chodím na trh, kde nakupuji přímo od zemědělců, ale papáju jsem koupila v supermarketu. Přestože se naše země považuje za zelenou krajinu a má silnou mezinárodní reputaci v oblasti ekologického turismu, místní zemědělci na svých plantážích hojně používají pesticidy a potýkají se s řadou problémů. Plantáže jsou zaměřeny na jedinou plodinu, což vede k nízké biodiverzitě. Ananasové plantáže navíc zanechávají výrazný ekologický dopad.“

Eva: „Vidíš, doposud jsem nad tím takto nepřemýšlela. Nedělám si iluze, že u nás jsme na tom lépe. Zdecimovali jsme si fungující zemědělství, všechno raději dovážíme jenom proto, že se to někde vyrobí levněji, než abychom podporovali lokální výrobce. V České republice je nyní obrovský trend zdravého životního stylu, který zahrnuje i konzumaci biopotravin. My si sázíme ovoce i zeleninu doma na zahradě, nestříkáme, hnojíme přírodním hnojem, ale sklizeň je pouze jednou do roka, proto v zimě musíme nakupovat v supermarketech. Víím, jak vypadá zelenina, která není chemicky ošetřená. Nechci nakupovat bezejmenné zboží v supermarketech.“

Eva se vrací se ke stolu. Denise začíná servírovat oběd. Přináší zeleninový salát. Eva vysvětluje Oldovi, aby začal jíst stejně jako ostatní.

Eva: „Salát se tady jí před hlavním jídlem, ne s hlavním jídlem. Polévku si můžeš dát na večeři, tu k obědu nedostaneš.“

Eduardo vtipkuje: „Salát ti nastartuje metabolismus a pak můžeš sníst dvojnásobnou porci luštěnin, rýže a ryb než v Evropě. To je kostarické stolování.“

Eduardo je upozorňuje: „Pokud vám to nechutná, nemusíte to jíst.“

Eva: „Eduardo nejsem jako Kostaričané, ráda se bavím o věcech upřímně. Kdyby nám nechutnalo, věř, že bys to poznal.“

Olda: „Je to výborné! Domácí strava s láskou připravená je nejlepší, ale přiznám se, že když jsem ve škole, tak obědvám v jídelně. No, ale moc mi to nechutná. Teta nesnáší polotovary, vaří si a jídlo si nosí s sebou do práce.“

Eva pokyvuje hlavou a souhlasí.  
Eva má další překvapení pro Oldu.

### **Rezervace Green Life, Orosí-Cartago, Kostarika**

Olda má radost ze setkání s Milanem, který tady mimo jiné zachraňuje velryby v zálivu Santa Elena. Oldu překvapuje, že i místní obyvatelé, kteří jsou tak úzce spjati s přírodou, ji mnohdy přestávají vnímat a ubližují jí. Když Olda zjistí, že Milan šíří osvětu i na českých školách, požádá ho, aby společně připravili online přednášku pro jeho třídu ve Zlíně. Olda se chce spolužákům pochlubit, že potkal Čecha s takovým blízkým vztahem k přírodě. Doma na takové lidi nenarazí příliš často.

Eva se ptá Oldy: „Jak si myslíš, že můžeš se svými spolužáky napomoci vašemu vztahu k přírodě?“

Eva říká Oldovi: „Viš, přála bych ti vidět velryby. Je to zážitek na celý život, když vidíš toho obrovského kytovce, jak se koupe v oceánu, uvědomíš si krásu přírody. Přiznám se ti, že jsem se taky pozorování velryb zúčastnila, na Islandu. Dnes bych to už neudělala, i když se údajně nepoužívají echo lokátory. Jsou věci, do kterých bychom my lidé neměli zasahovat, a příroda je jednou z nich.“

Eva zve na tuto přednášku i své české příbuzné, se kterými z Kostariky průběžně komunikuje přes WhatsApp.

Olda prochází deštným pralesem a natáčí si video na mobil, k němuž přidává komentář: „V deštném pralese je strašné horko, oblečení se mi lepí na tělo.“ Pohlédne na mohutné listnaté stromy a dodává: „S kůrovcem se tady nepotýkají, ten napadá jen naše jehličnany, zato čelí problémům s pytláctvím a nelegální těžbou dřeva, která zasahuje i do národních parků, jichž je tu 20. Milan nesouhlasí s tím, aby zvířata z různých zemí žila v České republice v zoologických zahradách v zajetí. Ani mně se to nelíbí. Chci, aby mě Milan vzal do pralesa za rangery. Moc si přeju vidět jaguára!“

### **Dům Millie, Cooperativa Las Cabañas, Santa Ana, Kostarika**

Je poledne, sedí na terase, pozorují kolibříky, kteří přilétají sát nektar do rozkvetlých helikonii.

Eva klade otázku sobě i Oldovi: „Jak mohou být nejšťastnějším národem na světě, když tu žijí v pevnostech za ploty s ostnatým drátem nebo v domech s mřížemi na oknech a ani do lesa nemohou jít pěšky?“

Olda prohodí: „Nebyl bych schopný žít někde, kde bych nemohl běhat po lese, jezdit na kole, jít ven s kamarády.“

Millie zareaguje: „Kdyby ses do těch mříží narodil, tak si ani nevšimneš, že tam jsou. Kdyby tady nebyly, tak jsme do pár dnů vykradení.“

Eva se přidá do debaty: „Já jsem při minulé návštěvě bydlela tady v domě u Millie. Domy v kondominiu žádné mříže nemají, celý komplex je obehnaný plotem s ostnatým drátem a 24 hodin je stráž u vstupní brány. Já jsem se tady vracela do dětství, lidé se spolu baví, usmívají se, děti tu volně pobíhají, koupou

se v bazénu, účastní se společných aktivit pro sousedy. Důchodci mají každé ráno cvičení v bazénu. My doma ostnaté dráty nemáme, ale stali se z nás individualisti, kteří se izolují od ostatních. Třeba na vesnicích zaniká jedna hospoda za druhou. Kdo má šťastnější život? V Česku nemáme 35 let komunismus, ale pořád jen převlékáme kabáty, stojíme po boku těch úspěšných velkých zemí a bojíme se stát si za svým názorem.“

Eva řeší s Oldou, jak místní žijí za dráty a zároveň půjčují klíče od bytu svým hostům.

### **Kondominium Mata de Plátano, San José, Kostarika**

Pozvání k účasti na slavnosti dostala Eva s Oldou od jejích dlouholetých kostarických kamarádů, se kterými se seznámila před 16 lety ve víkendovém kempu pro dobrovolníky na Islandu.

Didiér pronese: „Nechovej se jako chladná Evropanka a pořádně mě obejmi.“ Didiér vzpomíná na to, jak patřili k nejstarším dobrovolníkům: „Třeba Němci odjížděli získávat zkušenosti do zahraničí hned po dokončení střední školy, dali si rok na rozmyšlenou, aby si uvědomili, co od života chtějí. My tři jsme to udělali až po vysoké škole, kdy už se očekává, že se hned zapojíš do pracovního procesu.“

Eva utrousí: „Do důchodu u nás v Evropě asi ani nepůjdeme, tak není kam spěchat.“

Laura přikyvuje.

Didiér pokračuje: „Já s Laurou jsme byli jediní mimo země Evropské unie, vše jsme si museli hradit. Já jsem tehdy prodal auto. Laura kvůli své práci zvažovala, jestli vůbec má odjet.“

Laura: „Já jsem věděla, že musím jet taky, Didiér by přijel jiný.“

Laura pokrčí rameny: „Možná bychom si už neměli co říct.“

Eva ji doplňuje: „My jsme se ustrašeně učili se slovníkem mluvit anglicky. Vy to teď máte mnohem jednodušší,“ podívá se na Oldu a Fabiolu.

Olda vybuchne smíchy: „To jste jako neměli data v telefonu?“

Olda s Fabioulou jednohlasně pronesou: „Už stačí, pojdme na tu slavnost.“

Eva s Oldou zažili roli komunity i při místní tradiční slavnosti oslavy Dne nezávislosti Kostariky, která získala svoji nezávislost na Španělsku v roce 1821, stejně jako ostatní středoamerické země. Celonárodní oslavy se zahajují průvody s tradičními tanečníky a vrcholí příjezdem pochodně svobody do Cartaga, kterou přinášejí štafetoví běžci z Nikaraguy. Toto kostarické veselí jim připomínalo tradiční hody z jižní Moravy. Eva předává hostitelům oděvy s folklorní tematikou jako dárek a iniciuje debatu nad tím, co o Kostaričanech a o Česích prozrazují dané tance, hudba, písně, kroje a zvyky. Olda sahá do kapsy pro mobil. Fabiola ho zastaví: „To musíš pořád něco natáčet? Vždyť ani nemůžeš vědět, jaké to je, užít si daný okamžik se svými blízkými. Mně mobilní telefon ještě nekoupili a vůbec mi neschází.“

Eva telefonuje. Roberto už pro ně přijel. Přichází k nim.

Didiér nevěří vlastním očím: „To je tvůj bratranec Roberto?“

Eva: „Ano.“

Didiér: „My jsme spolu nedávno pracovali na jednom zavlažovacím projektu. Jak je ten svět malý.“

### **Farnost sváté Any, Santa Ana, Kostarika**

Po slavnosti odjíždí s Robertem do kostela, jehož návštěva vyvolává mezi nimi jisté napětí, protože pro Evu a Oldu je oproti silně věřícím Kostaričanům kostelem příroda a její zákonitosti. Při vstupu do kostela se Eva s Oldou nepokřížují. Eva doufá, že tento nesoulad bude brzy zažehnán.

Eva: „Víš, Roberto, akceptuji tvoji víru. Millie mi říkala, že ses chtěl stát knězem. Mí rodiče jsou taky katolíci, vyrostla jsem v tradicích víry. Já jen nesouhlasím s tím, jak si lidé u nás v katolickém kostele kupují odpustky. U vás je to určitě stejné. Pokud něco provedu, nesu za to plnou zodpovědnost, musím se k tomu postavit čelem a vyrovnat se s tím sama.“

### **Dům Eduarda, Santa Ana, Kostarika**

Eva s Oldou jdou pěšky k Eduardovi sázet semínka, která s sebou přivezli. Zdraví neznámé kolemjdoucí „buenas tardes“ (dobré odpoledne), mile se usmívají a opětvují jejich pozdrav „buenas tardes“. Eduardo je na zahradě. Bere do ruky zelený kokosový ořech a usekne jeho horní špičku mačetou. „Chcete ochutnat kokosovou vodu? Je zdravá, má hodně minerálů.“

Olda a Eva: „Ano, rádi,“

Olda se nesměle ptá: „Eduardo, když jsme procházeli okolo vstupní brány tvého domu, ucítil jsem vůni skořice. Ten keř tam vpravo je skořice?“

Eduardo: „Ano, je to skořice. Až pojedete domů, odkopnu ti oddenek, budeš-li chtít.“

Olda přikyvuje hlavou, že určitě bude chtít: „Snad se jí bude u vás v České republice dařit.“

Eva: „Možná v obýváku by to šlo. Eduardo, pamatuješ při mé poslední návštěvě, když jsem tě požádala o kávové boby? Zasadila jsem je, vyrostl mi kávovník. Ale je pořád hodně malý, asi nemáme u nás vhodnou půdu.“

Eduardo pronese: „To bude jinou půdou a taky klimatem. Na celém světě my lidé ničíme planetu a ona nám to vrací. Možná za pár let u vás budou tyto rostliny růst běžně.“

Na to Olda reaguje s potěšením, ale Eduardo vyjadřuje přání, aby k tomu nedošlo, aby planeta nakonec neuschla.

Eduardo: „Ještě vám přibalím tyto malé černé fazole z mé plantáže. Denise mi z nich dělá tradiční kostarické gallo pinto fazole s rýží. Každé ráno ho snídám. Pokud uzrají, budete mít chuť Kostariky i u vás doma.“

Olda říká: „Já mám rád fazole s vajíčkem a chlebem. Mňam.“

Eduardo se přiznává, že jenom fazole s vejcem ještě nejedl.

Olda: „Nevadí, my ti to zítra připravíme na oběd.“ Eduardo přitakává a souhlasí. Eduardo vytahuje z krabice, která je uložena v kůlně na zahradní náčiní

semínka, která Eva s Oldou přivezli z České republiky. Zkouší zasadit českou travinu, aby měl Eduardo hustou travu jako krmení pro koně. Mák setý, aby si mohl připravit beleše, které mu kdysi na rozpálené plotýnce pekla jeho maminka.

### **Dům Adély a Josého, Palermo Parks Condos, Heredia, Kostarika**

Olda s Evou si berou Uber, jedou do Heredie navštívit Adélu a Josého. Eva slíbila Adéle pomoci s přípravou laskonek a makronek na zítřejší zahradní party jejich sousedů. Olda se diví, proč nejedou hromadnou dopravou. Adéla mu vysvětluje, že tu místní moc nepoužívají.

Olda: „A co kolo?“

Adéla: „Tak to už vůbec ne, v tom provozu.“

Olda si poznamenává do telefonu, že v tomto ohledu jsme na tom líp, a přesvědčuje Adélu s Josém, aby šli v tomto smyslu Kostaričanům příkladem. Eva je překvapená, jak brzy se Olda oklepal, a má radost z projevu jeho narůstajícího sebevědomí. Adéla nabízí Evě a Oldovi tvarohový koláč s mákem.

Eva, Olda: „Mňam, je výborný!“

Adéla vyvádí Evu z omylu: „Nemysli si, tvarohový koláč by Kostaričané nejedli. Už jsem to zkoušela. Mák tady v obchodě seženeš, ale nepomeleš si ho. Mlýnek jsem si přivezla z České republiky.“

Ženy si tu často přivydělávají pečením nebo různými rukodělnými pracemi. Z rozhovoru s Adélou vyplyne, že pokud jde o roli mužů a žen, tak Kostarika hledá novou podobu těchto vztahů jako my v Evropě. Pustí se do práce. Eva vyšlehává sních z bílků a cukru. Česko-kostarický manželský pár se seznámil před deseti lety přes anonymní chatovací stránku Omegle, tehdy na této platformě došlo k náhodnému propojení díky jejich společnému zájmu o medicínu. Adéla byla v domněnku, že si píše s Čechem, napovídala jí to koncovka uživatele CR. Jenomže to byl student medicíny z Kostariky. Vyměnili si kontakty a začali si psát přes Skype. Po čtyřech měsících se José rozhodl, že pojedete Adélu navštívit. Koupil si letenku. Evropu nikdy předtím nenavštívil.

José: „Poprvé jsem u vás lyžoval, bylo to úžasné. Já jsem znal sních jenom z televize.“ Směje se.

Dohodli se, že to společně zkusí nejdřív v Kostarice. Adéla je přesvědčená, že pro budování partnerství a rodiny je důležité, aby alespoň jeden z partnerů měl zázemí a stabilitu. Už jsou to čtyři roky a jsou spolu moc šťastní. Pro Adélu bylo snadnější se tady adaptovat a naučit se rychleji španělsky.

Adéla: „Čeština je těžká, ale José se usilovně snaží.“

José se zamyslí: „V čem jsou Češky tak výjimečné? Většinou jsou kostarické ženy samolibé. České dívky jsou upřímné, rodinně založené a umí si poradit se svými problémy. Kostarické ženy jsou naprostý opak.“

Adéla: „Kostaričané jsou fixovaní na rodinu a dítě je středobodem. Poznala jsem několik místních lidí, kteří prodali svůj majetek jen proto, aby jejich děti mohly studovat. My v Evropě tíhneme spíš k partnerovi, pro děti se tolik neobětujeme.“

Eva: „Jací jsou zdejší muži?“

Adéla: „No, nejsou machové, znají práva žen. Více se tu oblékám žensky, a možná se i více cítím jako žena, protože muži se zde ke mně chovají více jako k ženě. Určitě tady jsou ještě prvky tradiční mužsko–ženské polarity.“

Eva přitakává: „Vlastně máš pravdu. Nikde jsem si jako žena nepřipadala důležitá tak jako tady a nezažila tolik pozornosti od mužů. Eduardo mi pokaždé otvírá dveře od auta. Když jsme byli s Robertem v San José, vyzýval mě k tomu, že je pro něj důležité, abych šla po jeho pravé ruce, abych byla blíž k budově. Kdyby se na ulici něco semlelo, aby mě uchránil. Říkal mi, že je tak vychovaný. Prostě pravý gentleman.“

José: „Poprvé se setkat s rodinou své budoucí ženy a spát s přítelkyní v jedné místnosti. O tom nemůžeš ani přemýšlet. My jsme puritáni. To je zakázané. V evropské kultuře je to normální.“

Eva se opatrně ptá Oldy, co si o začínajícím sexuálním životě myslí on. Co na to Olda?

Adéla roztírá připravenou směs přes laskonkovou šablonu na pečicí papír položený na plechu a doplňuje Josého: „Oni jako puritáni nemají ve škole sexuální výchovu, rodiče dětí si to nepřejí, přesto tu mají problém s těhotnými dívkami mladšími 18 let. Není tady ani minimální věk na zahájení sexuálního života. Jestliže ti ještě nebylo osmnáct, maximální věkový rozdíl mezi partnery může být čtyři roky, aby to nebylo trestné.“

José se ptá Evy, jestli má přítele nebo manžela.

Eva: „Už nějakou dobu jsem sama.“

José reaguje okamžitě: „Tomu nevěřím.“

Eva: „Jsou tady svobodné ženy mého věku?“

Adéla krčí rameny: „Ano jsou, doba se změnila i tady. Není ti smutno samotné?“

Eva: „Víš, že ani není. Nechci být něčí chvilkový doplněk. Nikdy mi to nedávalo smysl. Když pozoruješ, jak vztahy v dnešní společnosti často nefungují a lidé se rozvádějí, je opravdu obtížné najít životního partnera. Důležité je si uvědomit, že šťastným tě nikdo neudělá. Já umím být sama se sebou. To už jsem si ověřila cestováním. Naučila jsem se stavět sebe na první místo.“

Adéla povzbuzuje Evu: „Neházej flintu do žita, třeba tady v Kostarice někoho zajímavého potkáš.“

Eva se směje se a podotýká, že když se dokáže takhle otevřít jiné zemi a kultuře, možná by mohla dát ještě šanci i těm chlapům.

Eva vyzvídá: „A jak to máš ty, Oldo, s děvčaty?“

Olda zahlásí: „Pura vida.“ (kostarická odpověď na jakoukoliv otázku)

Eva: „To si děláš srandu!“

Všichni se hlasitě smějí.



## **Dům Eduarda, Santa Ana, Kostarika**

Olda se nabídl Eduardovi, že mu pomůže obstarat koně. Eva je sleduje zpovzdálí.

Olda se rozpovídá: „Teta Eva se kvůli mému dědečkovi učila jezdit na islandském koni, aby mu dokázala, že se nebojí zvířat. I když koně také miloval, nikdy si je nepořídil. Škoda.“

Eduardo: „Tvoje teta má zvířata určitě ráda, každé ráno ji vidím, jak je jde pozdravit. Posbírej ta manga ve výběhu, chci tam pustit Karlose a Rosáda, ale pokud by se jim pecka z manga dostala do krku, mohlo by je to zabít. Máš doma nějaká zvířata?“

Olda: „Ano. U tatky mám kocoura a u mamky křečka. Jsem to často já, kdo se o ně musí postarat.“

Eduardo: „Já mám svoje koně ne proto, že musím, ale že chci. Díky koňům vnímám svět jinak, nejen lidsky.“

Olda přikyvuje a jde se podívat na koně do stájí.

Eduardo: „Za dva dny už odjíždíte. Je to tak? Chci, abys věděl, že můžete zůstat, jak dlouho budete chtít.“

Olda: „Děkuji ti mnohokrát za tvoji pohostinnost, vážím si toho. Líbí se mi tady, opravdu! Pro mě to není jednoduchá situace, rád bych zůstal, ale musím chodit do školy. Navíc jsem ve střídavé péči svých rodičů, teď mamka dovolila tatkově, abych odletěl do Kostariky na tři týdny. Mrzí mě, že se rodiče rozvedli. Chtěl bych být s oběma, a ne cestovat mezi nimi i s mojí mladší sestrou.“

Eduardo pokračuje: „Víš, je to složité, snad ti rodiče jednoho dne povědí, proč se tak rozhodli. Já dnešnímu světu nerozumím, vytrácí se z něj lidskost a zodpovědnost, každý chce jen rychle vydělat peníze a nejlépe bez práce. Dnešní mladí postrádají smysl života. A když něco nejde podle plánu, nechávají to být a odcházejí.“

Olda: „Eduardo, kdybys chtěl, poslal bych ti dopis, až se vrátím domů, já ještě žádný dopis nenapsal. Procvičím si angličtinu a španělštinu, napíšu ti anglicko-španělsky.“

Eduardo: „Budu moc rád, když mě budeš informovat, co se ti přihodilo a jak se daří tobě i naší rodině. Dobře, tak platí!“

Olda se Eduardovi chlubí, jaký úspěch měla v jeho třídě jeho přednáška s Milanem o Kostarice, a ptá se Eduarda, jestli by šlo zařídit, aby měl Olda spolu se svojí třídou online přednášku o Moravě pro kostarickou školu. Eduardo se to pokusí zařídit a směje se, protože necelou hodinu cesty od hlavního města je kanton Moravia.

Eduardo: „Třeba by ta přednáška mohla být pro děti z této oblasti. A než odjedete, tak se vás musím zeptat, jestli jste se tady cítili jako doma.“

Eva se s úsměvem Eduardovi svěruje s tím, že ji Millie všem představovala jako svoji sestřenici.

Eva: „A představ si, že mně i žehlila oblečení. No, a nakonec jsem jí ještě zapomněla vrátit klíče od domu. Museli jsme se vracet. Roberto nám chystal

snídaně. Často s námi seděl do noci a poslouchal naše zážitky. V jeho domě jsem se cítila uvolněně.“

Eduardo se potutelně uculuje.

Eduardo doráží: „A co ty, Oldo?“

Olda: „No, víš, Eduardo, já jsem tady toho zažil tolik, že to musím nějakou dobu zpracovávat. Ale já ti to všechno napíšu. Určitě ti napíšu!“

### **Cementerio Nuestra Señora de Guadalupe, Kostarika**

Eva s Oldou prochází hlavním chodníkem hřbitova, všechny hroby jsou bílé, dávají se doprava, po chvíli dojdou k hrobu Kristy a Roberta. Eva pokládá na náhrobek kytici žlutých růží.

Eva: „Ahoj teto Kristo a strejdo Roberte, moc vás zdravím, dlouho jsme se neviděli. Jak se vám daří? Chtěla bych vám tu zapálit svíčku, ale nemůžu najít žádný kryt, který by ji ochránil před větrem a deštěm.“

Eva zapaluje svíčku a pokládá ji k náhrobku se jmény Krista a Robert.

Eva: „Já nevím, jestli je to tam nahoře dopředu nějak naplánované, ale minimálně tohle je zvláštní. Poprvé jsem se dostala do Kostariky na pozvání tvojí vnučky Millie ve stejném věku, jako ty jsi opustila Československo a Robert přijal kostarické občanství. Neměla jsi lehký život, byl určitě plný nejistoty, dobrodružství, ale i odhodlání a disciplíny. Chtěla jsi, aby byl tvůj syn ostatním užitečný, on je opravdu starostlivý. Víš, vzala jsem s sebou svého synovce, aby se o sobě i o nás Čechách něco dozvěděl, abych mu dala příležitost naučit se, co je v životě důležité. Snad si na to vzpomene, až bude dospělý. Eduardo se do Evropy bohužel nepodívá, kvůli svému onemocnění srdce nemůže usednout do letadla. Už jsem ho několikrát vzala do Rakvic prostřednictvím fotografií. Moc ráda ukážu tvým vnučatům tvůj domov, který ti musel scházet. Doufám, že přijmou moje pozvání.“

Olda se ptá tety Evy: „Ty si jako vážně myslíš, že ona tě slyší?“

Eva: „No, Oldo, chceš mně říct, že ty sis při pobytu tady nepovídál se svými rodiči nebo kámoši, i když tě neslyší?“

Před samotným odjezdem v souladu s tím, co Eva slíbila tetě Kristě na hřbitově, pozve její vnučata na návštěvu Moravy. Spolu s Oldou věří tomu, že budou moci svoje kostarické příbuzné přivítat také u sebe doma, aby se tam jako doma cítili i oni.

### **Obec Louky, Zlín, Česká republika – Oldův domov**

Konec filmu, Olda sedí na zahradě v altánku a soustředěně píše: „Milý Eduardo, milá rodino! Děkuji ti za odpověď na můj poslední dopis. S tetou jsme zasadili skořici. Podařilo se nám ji přivést do České republiky jen díky tomu, že jsi k vývozu vyřešil všechny potřebné dokumenty. Mám ji ve svém pokoji. Mám radost, že u mě tak prospívá. Vlastně si pořád připadám, že jsem v Kostarice. Kristin dům nás spojuje. Rád v něm žiju a užívám si volnost.“

## 8. Výstupy a přínosy práce

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

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

### **Praktický výstup:**

#### **samotná dizertační práce**

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

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

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

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

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

## ZÁVĚR

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

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

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

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

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### KNIŽNÍ PUBLIKACE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### DIPLOMOVÉ PRÁCE

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

#### ČASOPISY

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

#### ONLINE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

DPH Daň z přidané hodnoty

KSČ Komunistická strana Československa

## **SEZNAM TABULEK**

Tabulka 1: Hlavní dokumentární mody a nonfikční modely

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Polostrukturovaný rozhovor s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů

Příloha 2: Přepis rozhovorů s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů

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

Příloha 4: Životopis

## **Příloha 1: Polostrukturovaný rozhovor s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů**

- 1) Jak postupujete v průběhu vzniku scénáře dokumentu cestopisného charakteru?
- 2) Ovlivnila vámi zvolenou formu daná konkrétní destinace?
- 3) Na základě čeho si vybíráte určitou zemi k natáčení?
- 4) Proč jste se rozhodli o nějaké zemi točit a nejeli tam bez kamery?
- 5) Točili jste cestopis osobního charakteru?
- 6) V čem jste u takového osobního cestopisu postupovali v průběhu tvorby specificky?
- 7) Z čeho vyplynula podoba existence vaší či vašich aktérů ve filmu osobního cestopisného charakteru?
- 8) Co jste se dozvěděli o dané zemi, sobě a české identitě v případě osobního cestopisu?
- 9) Uvažoval jste někdy o natáčení v cizině v kontextu s vaší rodinou?
- 10) Proč převažuje deníkový princip scénáře u cestopisných dokumentů?
- 11) Uveďte příklad deníkového cestopisu a popište, co jste se díky němu dozvěděli o dané zemi, o sobě a o Čechách.
- 12) Jaké poselství skutečný příběh cestopisného dokumentárního filmu předává cestovateli?
- 13) Kdo je cílovou skupinou osobního cestopisného dokumentárního filmu?
- 14) Co by měly úspěšné osobní cestopisné dokumentární filmy obsahovat, aby byly přijaty u cílové skupiny?
- 15) Liší se kontext diváka u cestopisů osobního charakteru ve srovnání se „standardními“ cestopisy?

16) Co by měly osobní cestopisné dokumentární filmy obsahovat, aby měly návštěvnost/sledovanost na online platformách/portálech, v kině, televizích?

## **Příloha 2: Přepis rozhovorů s tvůrci cestopisných dokumentárních filmů**

Přepis rozhovoru se Stevem Lichtagem, 14. 12. 2022, videohovor přes platformu MS Teams

Přepis rozhovoru s Viliamem Poltikovičem, 20. 12. 2022, videohovor přes platformu MS Teams

Přepis rozhovoru s Danem Přibáněm, 20. 12. 2022, videohovor přes platformu MS Teams

Přepis rozhovoru s Janem Eliášem Svatošem, 12. 1. 2023, videohovor přes platformu MS Teams

Přepis rozhovoru s Petrem Horkým, 15. 1. 2023, Zlín, Česká republika

Přepis rozhovoru s Miroslavem Náplavou, 27. 1. 2023, videohovor přes platformu MS Teams

Přepis rozhovoru s Filipem Remundou, 13. 4. 2023, videohovor přes platformu MS Teams

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

**Petr Horký:** To je poměrně komplikovaná otázka, pokusím se to zjednodušit na jednotlivé kroky mého workflow. První je hledání tématu. A to je věc, na kterou se snažím netlačit, nespěchat, беру to tak, že se s tím tématem musím někde potkat. Myslím si, že jsem žádné téma nedělal vyloženě jako zakázku, dělal jsem nějaké seriály pro Českou televizi, ale dělal jsem opravdu jen témata, která mi byla blízká. Co dělám své filmy, to je skutečně téma, co musím potkat, že se do něj osobně zamiluju, to jsou atributy lásky, které pak umožní, že v průběhu realizace to člověk dokončí. Potom je pro mě důležitá fáze sbírání, někdy zabere i rok, někdy je kratší, nejsou to jen rešeršní práce, ale já začínám proměňovat svoji optiku okolního světa tím tématem, které chci dělat. V první fázi se vlastně teprve pasuju s tím tématem jako můj terapeut, hledám, jaké má to téma místo u mě v životě, a až když „vyterapeutuju“ to téma v sobě, jsem schopen ho obsáhnout, překročit ho. Nedělám filmový dialog, jak se setkávám s tématem, co si o něm myslím a jak se proměňuje moje myšlení během doby co to dělám, což je legitimní metoda, kterou jde ten film dělat taky, ale není to úplně můj styl. Až když to téma rozpoznám, jak je ve mně obsaženo nebo jak s ním pracuju, tak až pak ho začínám zpracovávat a už si opravdu člením obrazy, píšu, hledám název a pointu. Ale vím, že takové to na 99 procent nebude, a musím být přístupný změnám, které budou přicházet a které to mohou tvarovat. Takže když začínám točit, tak mám bodový scénář, mám dějové obrazy, doufám nebo věřím, že tam budou a že se mi je podaří zachytit, a vlastně celou dobu nechám, aby mi v hlavě běžela vizualita tématu a snažím se zapamatovat obrázky, které pro mě byly mocné. Jan Špáta říkal, že když člověk přijede někam do ciziny, musí začít točit hned první den, protože to, co je mu první den nové a pozoruhodné, za týden už bude obyčejné, ale pro diváka je to nejzajímavější z toho prvního dne. Snažím se o té vizualitě přemýšlet od

začátku, ale přiznám se, že opravdový prostor tomu dávám až ve chvíli, kdy už vím, že to budu skutečně točit. Moje metoda natáčení je zachytávat realitu. Minimálně do ní vstupuju, minimálně ji měním. Ale snažím se vytvářet situace, ve kterých věřím, že se to může stát, když se to nestane, tak k tomu nemírím a netlačím na to.

**Jan Eliáš Svatoš:** Obecně pro dokument je do jisté míry hodně důležitá forma improvizace. To znamená, že jakákoliv práce na scénáři je vlastně spíš jako přibližovadlo, není to nic definitivního. Jinak i u cestopisného dokumentu platí úsloví, že dokument vzniká třikrát. Vzniká na papíře jako myšlenka, nemusí to být nutně scénář. Vzniká v terénu a nakonec potřetí se mění, když ho člověk stříhá. Několikrát jsem spolupracoval s německým režisérem Wernerem Herzogem a spousta lidí od něj přemýšlí od námětu nebo scénáře. A potom jde dál v těch fázích. Mně se líbí, že součástí tvorby jakéhokoliv filmu, dokumentu je i fáze „enchantment“ (okouzlení). Je to něco, na co můžete narazit vlastně i na nějaké cestě a teprve za dva, tři roky se ozve třeba konkrétní námět, takže ty zpětné kroky jsou mnohem komplikovanější, než by šlo odvětit jednou jednoduchou větou. Kdybych přesto měl jmenovat nějakou výseč nebo věc, která se opakuje v naší tvorbě, tak je to bezesporu práce s archivními materiály. Ve své dokumentární tvorbě i s cestovatelskou tematikou se opírám o kvalitní rešerše, protože díky tomu se mi daří odemykat některé zámky, které běžným lidem zůstávají zamčeny.

**Viliam Poltikovič:** Scénář dopředu vlastně nikdy nedělám, většinou nemám možnost nějaké obhlídky, to znamená přípravy scénáře, takže u mě je prostě důležitý ten záměr, co chci natočit. To si držím, protože samozřejmě člověk by snadno zabředl točením různých zajímavostí v nové zemi, kde je třeba poprvé. Ale jinak se nechávám volně inspirovat prostředím, tím, co se odehrává, koho potkávám, protože často se realita hodně změní. Uvedu příklad: Když jsem jel poprvé do Peru, chtěl jsem samozřejmě natáčet o šamanismu a mimochodem jsem se tam velice často setkával s fenoménem UFO a vlastně i kontaktu s jinými bytostmi, a to velice bezprostředně, mluvil jsem s lidmi, kteří je viděli, i s odborníky, s piloty, takže mimoděk vznikl také tento film. Tím, že mám už nějaké zkušenosti, tak ty věci natočím a potom vlastně film vznikne ve střížně, mám všecko v hlavě a držím si ten koncept.

**Miroslav Náplava:** Jedna věc je dojet do dané lokality, být lehce připraven a nechat se překvapovat. To kouzlo překvapení se dneska nesmírně vytrácí, ono je to pak z těch filmů vidět. Dozví se spoustu věcí, dokážu erudovaně tady o tom hovořit, ale chybí tam přesně ten moment toho, že i já jsem překvapen a chci se s vámi podělit o to, co mě zasáhlo. To je pak ale v rovině osobnějšího cestopisu. Kupříkladu když jsem točil cyklus *Na cestě*, bylo tam striktně dáno, máme tolik natáčecích dnů a je to představení zajímavostí téhle země, kdy už jsem měl body nachystané ve scénáři, které mě zajímaly, které jsem do toho chtěl dát. Důležité je, že se opravdu ještě pořád držím toho, že to, co mě úplně nezajímá, tak jenom proto, aby to tam bylo, tak to tam strkat, to ne. Uvedu to na konkrétním příkladu. Točili jsme jednu epizodu na Islandu. Všichni říkali, no, tam já určitě najdu

gejíry a tam jsme byli, a pak jsou třeba i ti lidé trošičku zklamaní, že se tomu moc nevěnuju. Já ty „high lighty“ dám třeba jenom do nějakého intra, do nějakého přechodu, že se tam objeví pár nádherných záznamů timelapsů. Ale to jsou notoricky známé věci, které už nechci popisovat. Třetí forma, již užívám často, je, že ani tolik nevyprávím ucelený příběh o zemi jako takové, ale jsou to poskládané příběhy, které já a mí kumpáni tam chceme zažít. Například mám kamarády jeskyňáře a vím, že se speleology toho na Islandu nebylo moc natočeno. Přizvu je k projektu. Sám bych nebyl schopen úplně vše dohledat, protože oni jsou odborníci, kteří o tom spoustu věcí vědí a pak mi můžou být i průvodci. A zásadní věcí je, že si opravdu nechávám prostor pro improvizaci, nikdy to nemám v rámci cestopisného dokumentu tak, že tohle je napsané, tohle tam musím mít, přes to nejede vlak, ale do toho se mi stane třeba náhodné seznámení v Albánii. Představte si, že popijíte kávu a přijdou tam nějakí chlapi, kupují obrovský pytel bonbonů. Zvědavost mi nedá. Tak se zeptám. Mlsáte hodně? Ne, ne, zítra je svatba a tady, když jede ten průvod, tak se rozhazují aut bonbony lidem a dětem podél trasy. Říkám, no, to je zajímavé. On najednou řekne, jestli chcete, já vás zvu, já jsem bratr ženicha. A to Albánec, když řekl, to je svaté a dostali jsme se na svatbu v severních horách, kde dostat se tam do rodiny není úplně hned tak jako náhoda, a nám se to podařilo. Už jsem měl naplánované nějaké natáčení. Už jsme měli být 100 kilometrů dál, takže jsem to klidně zrušil, že využiji téhle mimořádné situace. Dávám tomu velkou svobodu a určitě se mi to vyplatilo mnohokrát, protože pokud člověk je otevřený po celou dobu, že do toho může ještě něco vstoupit a obohatit to, tak se ten dokument ve finále třeba i poposune trošku jiným směrem, ale myslím si, že pro diváka ta autenticita je pak z toho čitelná.

**Dan Příbáň:** V našem případě neexistuje scénář v klasické podobě, protože to celé hodně stojí na situacích, které se tam stanou. Ten scénář je daleko víc nějakým plánem cesty s důležitými body, které bychom měli vidět, anebo od nichž se dá očekávat, že se tam něco přihodí. Poté, co se vrátíme, udělám bodový scénář, kde napíši, co si myslím, že by fungovalo, ale vlastně teprve při zpracování materiálu se ukáže, jestli to bude opravdu fungovat, protože často ty věci, které na tom místě působí, že budou strašně super, tak potom to neseď a částečně se zase povede najít něco v materiálu, čehož je strašně moc hodin. Věci, které fungují, ale mě to nenapadlo. Ten proces je přirozený. Ne že by byla napsaná věc a my jsme se pak do ní třefovali. Byť je samozřejmě pravda, že třeba na té poslední cestě (*Trabantem tam a zase zpátky*) bylo vymyšleno, že to bude končit velkým příjezdem do Čech. Ale celá ta koncepce stála na tom, že lidi budou stát na mostech a budou nám mávat, takže vlastně vyjdete tomu vstříc. My jsme jim sdíleli polohu, všechno, ale jestli se to skutečně stane? Takže scénář je opravdu hodně daný tím, co se stane, a když jsou tam nějaké další motivy. Zůstanu ještě u našeho posledního filmu, náš fotograf měl stihnout porod svého dítěte, tak to je motiv, který se tam záměrně vrací. A když jsme dojížděli na konec té cesty, tak bylo zadáno, aby na to lidi mysleli a zmiňovali to tam, aby až my budeme dojíždět, aby se připomenulo, že se musí stihnout porod miminka.



**Steve Lichtag:** Prvně tedy vzniká nějaká základní idea, udělám si obhlídku, pokud je to jenom trochu možné. Podívat se tam, nadechnout si to, nasát to, zjistit si klíčové momenty, co možné natočit je, co možné natočit není, a teprve potom si začínám stavět nějaký bodový scénář. Myslím si, že u cestopisů nebo u dokumentů dělat detailní scénáře je danajský dar, protože člověk si tady v teple domova něco napíše a pak zjistí, že je úplně nemožné toho dosáhnout, z různých důvodů.

**Filip Remunda:** No, asi nemám žádný standardizovaný postup, protože mám pocit, že jsem ani klasický cestopis nenatáčel. Mám za to, že jediný cestopis, který jsem točil, byl *Epochální výlet pana Tríscky do Ruska*, kde jsem sledoval stopy legionáře. Tento film by mohl být považován za cestopisný, jakkoliv měl spíše sociálně-antropologický charakter.

Filmy *Obnažený národ* a *#SandravUgandě* nevnímám klasicky jako cestopisy, každý ten film měl jiné zadání. Český žurnál, jehož cílem bylo vždycky najít nějakou zpravodajskou aktualitu a pokusit se z ní vyvinout dokumentární film, tzv. kreativní nebo autorský dokument. Ale mým cílem bylo natočit, zdokumentovat nebo ověřit platnost toho, co jsem načerpal během života na téma vztahu Čechů a Chorvatů, potažmo vztahu Čechů a národnosti bývalé Jugoslávie, protože jsem do toho měl vhléd a domníval jsem se, že o tom vím věci, které mí spoluobčani v Čechách nevědí. Dilem i proto, že mám rodinu v Srbsku a takřka od té doby, co mluvím, tak jsem vyrůstal se srbochorvatštinou skrz svoje sestřenice, které za mnou jezdily, a ten jazyk jsem následně v dospělosti přijal za svůj. Takže skrz ten jazyk jsem se dostával blíž k tématu, a když jsme potom měli v televizi otevřený ten cyklus, tak mě napadlo, že bych o tom mohl natočit film. To znamená, že jsme se rozhodli vyrazit v létě do Chorvatska, měli jsme nějaký itinerář, měli jsme v tom scénáři osoby.

Na scénáři *#SandryvUgandě* jsem pracoval se svojí ženou Ivonou Remundovou. Manželka měla velkou praxi z rozvojové spolupráce, neboť pracovala na několika různých projektech, nejenom v Africe, ale i v Indii, takže měla do tematiky velmi hluboký vhléd. A měli jsme dobrovolnici z Nizozemska, což byla antropoložka, která v místě, kde jsme měli natáčet, působila několikátý rok v kuse, tak především Ivona s ní byla ve spojení několik měsíců před naší cestou a vlastně mapovala ten projekt a činnosti. A na základě rešerše a rozhovorů s ní jsme potom přemýšleli, jak bychom ten film mohli uchopit. Říkali jsme si, že bychom byli rádi, kdybychom vymysleli nějakou stylizaci nebo způsob, který by to téma přiblížil divákům v Čechách. Činit ho přístupnější i lidem, kteří třeba klasické dokumenty nevyhledávají. A proto nás napadlo, že bychom celý film mohli natáčet ve spolupráci s někým z influencerů a youtuberů, s lidmi, kteří pracují se sociálními sítěmi. Když jsme točili *Obnažený národ*, tak jsme v Chorvatsku potkali Sandru Kisić. Tak jsme si potom vzpomněli, že vlastně známe Sandru, která nám tenkrát vyprávěla o Instagramu a o těch „insta stories“. Oslovili jsme ji, jestli by nechtěla jet na novinářsko-influencerskou misi do Ugandy a zmapovat tam projekt. Sandra představuje mladou Evropanku z Prahy, která se

do té doby nezajímala o rozvojovou spolupráci. Tato součinnost měla zajistit zprostředkování zkušeností z prostředí rovníkové Afriky z pohledu nezainteresovaného diváka. Mým záměrem bylo ukázat nejen kulturu a realitu Afriky, ale i dynamiku digitální komunikace a postavení mladé Evropy v globálním kontextu. Záměrem bylo, aby tam Sandra zastupovala nás všechny a abychom my mohli v jejích nepřipravených otázkách a v tom naivním přístupu k tématům vidět sami sebe. V průběhu přípravy jsme zjistili, že Sandra i Rose jsou stejného věku, akorát každá má za sebou úplně jinou životní zkušenost, jiný pohled na svět, dalo by se říct. Jedna je takzvaně jako ze západu a druhá z východu v rámci Evropy. Obě se potkají v Africe. A to nám přišlo jako východisko zajímavé, co z toho setkání může vyplynout. Během rešerší vznikla tahle úvaha. Potom jsme našli Sandru, se kterou, když jsme o tom mluvili, tak nám prozradila že v rovníkové Africe v životě nebyla, že to pro ni bude úplně nová zkušenost. To se nám taky hodilo do scénáře, protože ona měla v tom filmu přeneseně zastávat roli nás všech a vlastně ten záznam v jejím telefonu měl být jako v přeneseném významu i záznam nás všech, kteří bychom byli poprvé v životě v takové situaci. Takže jsme si říkali, že tam je šance spolupracovat se Sandrou v tom smyslu, že ona by byla představitelkou mladé Evropany, která se nějak nezajímá o rozvojovou spolupráci ani o klimatické změny nebo další témata, která se vlastně v rovníkové Africe všechna dají vystopovat.

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

**Filip Remunda:** Vždycky nebo velice často ve svých dokumentech reaguji na prostředí, ve kterém se nacházím, a na své postavy. Takže můj scénář dokumentu bývá pouze orientační a rozvíjí se v interakci s tím, co zažíváme během natáčení. Proto nenatáčím jenom na jeden zátaž, ale v průběhu několika let. Reaguji na to, co se naučím ve střížně o daném tématu skrz svůj vlastní materiál, takže ten scénář je v interakci s tou zemí, kulturou a s postavami, které točím, a neustále se to ovlivňuje.

**Petr Horký:** Ano, pro mě ano, protože já vlastně minimálně dělám cestopisné filmy jako cesto-popis. Jedu z bodu A do bodu B, tohle jsem zažil, tohle jsem viděl. Natočil jsem cyklus *Na cestě*, vybral jsem 15 zemí, které se mi líbí, a tam jsem splnil úkol, zadání. Ale zase ve filmech, které dělám já, tak vlastně cesta je pro mě mizanscéna, na níž se odehrává příběh. Tak vznikl film *Cuba Libre*. Pro mě celá Kuba je metaforou lásky, vztahů mužů a žen. Ke Kubě vzhlížím jako k ženě. A je to pro mě nádherná metafora, kde mohu ukázat, jak já přemýšlím o ženách, jak je obdivuji, jak jsem hulvátský, špatný k ženám. Tak ilustruji prostě svůj vztah. To se odrazí v tom, jak jsem pojal film.

**Steve Lichtag:** Vždycky to ovlivní destinace, přestože máme možnost zjistit řadu informací z internetu. Například se rozhodnu, že pojedu do Namibie točit příběh domorodých kmenů. Ale když zjistím, že tam nejsem schopen technicky fungovat vůbec, že tam nemám šanci nikde dobít, že mě tam v podstatě nenechají vůbec točit. Musím si zjistit věci o kultuře, do které se vypravuji, nejen

geograficky, ale i náboženství, a daná kultura, do níž se vydávám, je důležité, abych o ní něco věděl, protože tam mohou vznikat problémy, které si tady od stolu vůbec nedovedeme představit. My si myslíme, že někam přijedeme v miništábu, který čítá tři nebo čtyři lidi. To je ideální počet pro cestopisný dokument. Ale je tam spousta neviditelných problémů, eventuálních problémů, které mohou přerůst ve velké potíže, kdy člověk tu svoji krásnou myšlenku nemusí vůbec zrealizovat, a jenom proto, že třeba neví, jak se v dané lokalitě má chovat, neví, jak se tam má pohybovat, neví přesně, jak ho může zaskočit počasí. Teď jsem se vrátil ze Zambie, kde bylo ve stínu 42 °C, „upekli“ jsme tam dvě kamery, musím být připravený na to, že technika odejde a že jsem tam jel úplně zbytečně. Lokalita vždycky dovede ovlivnit celý výrobní proces filmu, proto říkám, že nejlepší investice u každého filmu, pokud to je možné, je udělat si dvoutýdenní obhlídku před tím, než se tam vrátím. Během té obhlídky člověk už může něco točit samozřejmě, ale nespolehal bych na to, že někam přijedu a že mi to tam začne krásně padat všechno tak, jak si to člověk tady představoval.

**Jan Eliáš Svatoš:** My jsme natočili několik dokumentárních filmů. Tím, že děláme nezávislé filmy, tak další rys je, že to trvá delší dobu, než je běžné. Bezesporu třeba jenom konkrétní prostředí Afriky člověka nutí nespěchat. Afrika je prostě bohatý kontinent, kde je obrovské množství různých nejen zemí, ale i jednotlivých etnik, kmenů, každé etnikum má svoji kulturu, takže v tomhle člověk musí být opatrný, ale rozhodně je to věc, která je jiná, a to člověk pozoruje. Cestovatelé chtějí vidět hodně šelem a lvů v akci, ale Afrika taková není, to se mi na ní koneckonců hodně líbí, že odolává spěchu, kterého my tady máme až po krk v Evropě. A to je důvod, který určitě ovlivnil vnímání nebo charakter těch filmů, je to nějaká filozofie, která tam je prosáknutá v obyčejném životě lidí.

**Miroslav Náplava:** Všechny cestopisné dokumenty, na nichž jsem dělal, nejsou jenom o těch zemích, ale o lidech, které tam potkám, pro mě jsou lidé nesmírně důležití. Takže točíte, pak mám třeba jeden domluvený rozhovor, s někým se setkáme a existuje tam pak systém doporučení. Místní lidé jsou zdrojem kontaktů.

**Dan Příbáň:** No, v podstatě teď už na základě toho, aby to nějakým způsobem doplnilo celkový koncept předchozích filmů, aby tam bylo vlastně něco jiného, a částečně samozřejmě proto, aby to generovalo to, co se zase od toho děje, očekává. Pořád je to klasicky dobrodružný materiál, kde se předpokládá, že tam budou vidět divná místa, divní lidé a budou tam nějaké překážky, které bude potřeba překonávat.

**Viliam Poltikovič:** Vybírám si destinace, které mě zajímají, kde jsem ještě nebyl nebo kde si myslím, že je pořád něco inspirativního pro nás. Občas dostanu nějakou nabídku. Ale vždycky si vybírám, jestli tam chci jet nebo jestli je to přínosné.

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

**Petr Horký:** Vždycky to je tak, že mám téma, a to téma mě na ta místa zavede.

**Dan Přibáň:** Nás se třeba pravidelně ptají, kdy pojedeme do Severní Ameriky. A já říkám, že nikdy, protože tam nejsme schopní vytvořit ten materiál, který vytváříme. Tohle je vidět na materiálu z Austrálie, kde se vůbec nevyskytují města, zatímco ve většině materiálů jsou, ať je to Indie a Jižní Amerika, tak se tam nějakým způsobem dostávají ty zabydlené oblasti, tak v té Austrálii je to vlastně stejné a ukazovat, jak vypadá australský McDonald proti našemu McDonaldu, nemá moc smysl. Takže ty země se vybírají hodně s ohledem na to, aby to tam vytvořilo příběh. Tohle je třeba teď u našeho posledního projektu velký problém, protože my jsme se rozhodli, že na další cestu pojedeme velmi podivně, to je tou věcí za mnou, plovoucím autem. Myslel jsem si, že pojedeme na Sibiř, která je pro entrée tohoto stroje ideální a celé to zapadá, navíc je to sovětská výroba. No a došlo k tomu, že nejsme schopní přesunout se na tu lokaci a teď jsme to museli kvůli válce odložit, protože ta lokace natolik sedí do dramaturgie a celková koncepce je tak nastavená, že kdybychom to přesunuli jinam, tak dojde k tomu, že materiálu uškodíme. Nakonec padlo rozhodnutí, že než abychom jeli jinam, aby se něco natočilo, tak se to celé odložilo. Doufám, že příští rok to půjde, ta lokalita je jeden ze zásadních prvků děje, aby to fungovalo. My jsme poslední cestu měli začínat v Thajsku, protože měla navazovat na tu předchozí, ale Thajci zkomplikovali import aut, což je vyloženě technická věc a já jsem byl nucen cestu přesunout do Indie, ale tomu filmu to pomohlo.

**Viliam Poltikovič:** Vždycky se spíš snažím zachytit nějaký fenomén nebo jev. Vybírám si destinace, které mě zajímají, kde jsem třeba ještě nebyl nebo kde si myslím, že je pořád něco inspirativního pro nás.

**Filip Remunda:** Jak už jsem zmínil, Chorvatsko jsem si vybral na základě své dlouholeté životní zkušenosti. Afrika pro mě byla absolutně nová zkušenost, tak jsem se s ní musel seznámit a musel jsem se v ní zorientovat. Možná proto jsem ten film točil jinak než *Obnažený národ*, kdy jsem se tady snažil najít, řekněme, své alter ego, někoho, kdo ve filmu bude zaznamenán na své cestě tou zemí, nechtěl jsem točit sám sebe. Další země, které si vybírám, tak je to dost často na základě jazykové vybavenosti.

**Miroslav Náplava:** To jsou srdcovky, něco je řízením osudu nebo rukou pána Boha, ale vždycky ve všech zemích, kde jsem byl a kde jsem natáčel, to mělo nějaký příběh. Když jsme vyrazili s Miroslavem Zikmundem na Srí Lanku, kde už jsem předtím dvakrát byl díky tomu, že jsme s Petrem Horkým měli velkou několikaletou expedici na Maledivy, kde jsme jako první štáb natáčeli o historii Malediv. Do toho se nám podařilo získat pak už po těch kontaktech, které jsme si tam udělali jako ve striktně islámské zemi, takže i kdekoliv jsme se hnuli, tak jsme s sebou měli policii, která na nás dohlížela.

**Jan Eliáš Svatoš:** Nevybírám si nikdy zemi k natáčení, já si vybírám příběhy.

**Steve Lichtag:** Nezačínám zemi, ta se vždycky odráží od nápadů a od příběhu. Myslím si, že současný trend i v dokumentech našťestí, a věřím tomu, že to tak je, ty dokumenty se začínají víc a víc vysílat a je větší poptávka, větší hlad po dokumentech. Začínají být i formátově zajímavé.

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

**Jan Eliáš Svatoš:** Většinou to vždycky bylo tak, že jsem někde byl jako cestovatel, a pro mě není fotografovat, rovná se být, jsem vystudovaný fotograf, to znamená, že kamera je pouze nástroj. Vedu si cestovatelský deník. To jsou všechno věci, které pomáhají reflektovat. Nikdy to není tak, že bych bez kamery nemohl být, a naopak vlastně, když kameru člověk nemá, tak je víc otevřený a není ve stresu, že má něco vytvářet. A to mně vyhovuje, protože nejlíp s tím místem komunikujete a posloucháte ho, jestli je hodné hlubšího sdělení, ať už formou dokumentu nebo třeba cestovatelské reportáže.

**Petr Horký:** Ono v době mobilních telefonů tu kameru má člověk při ruce vždycky. Není mnoho míst, kam bych jel bez kamery, i kdybych tam neplánoval točit. Mě to hrozně baví.

**Steve Lichtag:** Primárně cestuju vždycky za nějakým projektem. Nestalo se mi, že bych jel bez kamery. Naopak se mi stalo, že jsme přijeli s kamerami a měl jsem pocit, že by bylo lepší, kdybychom tam ty kamery neměli, protože jsme se najednou stali vetřelci, vnikli jsme násilně do nějaké kultury, která na to nebyla připravená.

**Miroslav Náplava:** Bez kamery, no, poslední roky to dlouho nebylo, my dokonce, a to je vlastně zlomová věc, když jsme si to uvědomili, když jsme jezdili s fotoaparáty, každý den musíme nějak využít. Přece letenky jsou drahé, pořád musíme něco dělat. Pro mě to znamená, že se vracím z natáčení po čtyřech měsících na Islandu, všechno jedeme nonstop, a já potřebuji lázně.

**Dan Příbář:** No, ono je to obráceně, že pak je člověk v nějaké zemi a říká si, sakra, to by bylo super, kdybychom to mohli natočit. Takže to naopak mám tak, že mám fakt rád Spojené státy americké, ale do filmu, který děláme my, se nehodí. Ta místa, která jsou potenciálně zajímavá filmařsky, tam radši jezdím v rámci našich projektů.

**Viliam Poltikovič:** Bez kamery nikam nejezdím.

**Filip Remunda:** Jezdím s kamerou i bez ní. Řekněme, že jsem třeba do Chorvatska nebo zemí bývalé Jugoslávie jezdil dlouho bez kamery. Až zkrátka v okamžiku, kdy se vyskytla příležitost, jsem tam jel s kamerou. Do Ruska jsem taky jezdil milionkrát bez kamery, a pak jsem si říkal, že bych se mohl pokusit tam jet s kamerou a nějak zprostředkovat svoji zkušenost, kterou s tou zemí mám. To je takové klišé, můžu říct a připojit se ke všem, kteří říkají, že kamera může některé procesy urychlit nebo vám dodá více kuráže, že se s nějakými lidmi rychleji seznámíte, protože máte důvod, přijíždíte jim nabídnout spolupráci na filmu.

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

**Petr Horký:** Vždycky, nevěřím vůbec na objektivní dokumentární film. Jakmile začne dokumentarista vyprávět, že dělá objektivní dokumentární film, tak podle mě lže. V lepším případě sám sobě, v horším případě svému okolí nebo oběma. Dokumentární film je tak moc tvůrčí činnost, jednoduše jen kdyby někdo

stříhal hrubé záznamy z kamer umístěných na sjezdovkách celé republiky, tak jenom volbou odkdy dokdy ten záběr zastaví, spustí, vytváří nějakou atmosféru, nějaký dojem, nějakou emoci, nějakou informaci, a tím pádem je to vždycky obraz subjektivního vidění světa toho autora samozřejmě tempem stříhu, volbou počasí, barevností, mnoha vlivů. A proto mně připadá, že jediný fér přístup k divákovi a jediný fér přístup k dokumentární tvorbě je, že je osobní.

**Jan Eliáš Svatoš:** Když jsme dělali první dokument *Africa obscura* v severní Keni, byla to osobní reflexe. Ani nevěřím v dokumentární film, který by mohl být neutrální, to neexistuje. I tvůrce dokumentárního filmu je režisér, protože on vybírá, co se ve filmu má objevit, co se mu líbí nebo nelíbí, a pokud tomu někdo dává nálepku, jako že to je objektivní, tak je to jistá forma, přístup k realitě, ale pořád je to nějaké osobní sdělení, to nelze odmazat, byť spousta tvůrců by to ráda udělala, ale je to zbytečné, nejde to.

**Viliam Poltikovič:** Jenom jednou jsem točil takový osobnější film s názvem *Dotek z druhého břehu*, kde česká žena inspirovaná tibetským konceptem umírání a smrti jde do Tibetu a hledá tam nějaké vyrovnání a poznání těchto věcí, zamýšlí se nad smrtí, jejím chápáním a způsoby, jak se vyrovnat se ztrátou blízkých osob. Ona promlouvá v tom filmu, je to její subjektivní komentář nebo výpověď, tedy formou komentáře.

**Steve Lichtag:** Jdu po tvaru, po příběhu, kde jsem striktně pouze za kamerou.

**Miroslav Náplava:** Například dokument *Akvanaut Pavel Gross*, je to dokument životopisný, vlastně i cestopisný. V momentě, kdy člověk se o tomhle baví, tak tam ta osoba je nesmírně důležitá.

**Dan Příbáň:** Na to hodně často narážím, když nás chtějí srovnávat se Zikmundem a Hanzelkou. Oni točili ven a my točíme dovnitř. V současné době točit ven nemá smysl, protože BBC Discovery, National Geographic točí ven takovým způsobem a v takovém rozpočtu, že nemá vůbec smysl pokoušet se takhle zaznamenávat. Takže je tohle osobní a snažíme se tam jít, ale pořád je to nějakým způsobem anekdotické, člověk je nějaká zkratka, od něj se něco očekává a pořád je to částečně postava založená na skutečném charakteru.

**Filip Remunda:** No vlastně skoro vždycky jsem do nich byl osobně zaangażovaný.

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

**Petr Horký:** Jak jsem popisoval tu svoji metodu, to je ta cesta. Nejprve musím nalézt téma, po kterém následuje sbírání materiálu. Tato fáze zahrnuje nejen rešerši, ale také proměnu vnímání světa skrze dané téma. Proces není jen o filmovém dialogu, ale o osobní interakci s tématem a změně myšlení během tohoto procesu.

**Jan Eliáš Svatoš:** Třeba u dokumentu *Archa světla a stínů* to bylo hledání v archivu – archivních materiálů, audiovizuálních, nejstarších dokumentárních záběrů pořízených v Africe manželským párem, zároveň tam byly fotografie,

cesta do Knihovny Kongresu Spojených států amerických, do Kansasu, do Safari muzea. To jsou všechno věci, které jsou v dnešní době extrémně náročné. Člověk tam může něco objevit, co je důležité pro příběh. U dokumentu *Africa obscura* jsme do titulků dali, že autoři snímku nezmiňují názvy konkrétních lokací z důvodu jejich ochrany, a to byl rok 2010.

**Dan Příbáň:** Ve své podstatě je to časosběrný dokument, protože tím, že se stále točí, kamery jsou namířené do automobilů, tak ten přístup je částečně opravdu časosběrný. Napřed dochází k nabrání velkého množství příběhů, emocí a nějakých výrazů. Když se nabere obrovské množství materiálu, kde ty osoby nějakým způsobem fungují, ať chtějí, nebo nechtějí, protože jsou natáčení, a z toho se potom vybírá a staví se děj. Musíte si uvědomit, že vás budou lidé posuzovat a budou na vás mít názor, a s tím se musíte smířit, protože spousta lidí má pak pocit, že vás zná, a přitom viděli jenom nějaký výsek vás, a to si myslím, že je fakt důležité, aby to lidi věděli.

**Steve Lichtag:** Deníkový cestopis jsem vlastně nikdy nedělal, protože to je žánr, který mě nikdy neoslovil. Většinou si vytvořím na základě nějaké ideje hrubou, ale nezávaznou synopsi, protože součástí přípravy jakéhokoliv filmu, pokud se tedy bavíme o filmu někde v zahraničí, tak je taky shánění financí, což je nedílná součást vzniku každého filmu, dokumentu. V momentě, kdy mám finanční příslib, tak teprve pak se vydávám na obhlídku a vracím se zpátky a dotvářím finální scénář.

**Miroslav Náplava:** Děj udává a to podstatně vychází z člověka, to osobní, jak chce být on odvyprávěn. Každý se nějak stylizuje a teď vy ho musíte udržet v nějakém kontextu, tak to je povinnost filmaře, ne že ho dostane tam, kam chce, to je manipulace, ale dostat ho do té polohy, která je ještě třeba v kontextu téhle osoby nevykreslená jako méně známá. Ukázat si druhou tvář a samozřejmě každý filmař, když má možnost, tak se chce dobrat k něčemu osobnímu. Mám jednu zásadu, nikdy netlačím toho člověka, já tak pluju jako takový vlnky, je to taková vlna, na kterou surfař může naskočit, takže nahazuju ty vlny, když se chytne a zalíbí se mu to, tak rád přiskočí.

**Viliam Poltikovič:** U filmu *Dotek z druhého břehu* jsme to měli předem promyšlené, jak by to asi vypadalo. Hlavní hrdinka v tom filmu promlouvá, je to její subjektivní komentář nebo výpověď, tedy vypovídá formou komentáře.

**Filip Remunda:** Cítil jsem pevný základ pod nohama, že jsem si nepřipadal, že jsem někde v tramtárii, ale že mám za sebou hlubokou rešerši, která probíhala v průběhu mého života, že jsem se o to mohl opřít. Mohl jsem být osobnější, dovolit si více riskovat nebo provokovat.

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

**Petr Horký:** Nemám rád filmy, které dělá autor stylem, já to vidím takhle, dívejte se na mě. Přitom v mých obou velkých filmech *Století Miroslava Zikmunda* a *Civilizace* vystupuju, což je můj souboj, kterým jsem během natáčení

obou filmů prošel s ním. Vlastně v obou případech jsem měl pocit, že tam vstupuju do filmu jako negativní hrdina a že na sebe беру riziko, že mně lidi budou nadávat, kam se ten Horký cpe. Ale přijde mi, že je to více fér hra s tím divákem, než mu uměle sugerovat lež, že já na to nemám vliv. A jestliže jsem zjistil, že třeba Miroslav Zikmund se přede mnou chová nebo se se mnou chová v dialogu výrazně jinak a je mnohem osobnější, než když v té interakci nejsem, tak jsem si říkal, že pokud tam tu osobní interakci nedostanu, tak ten film ztratí hodnotu pro mě jako tvůrce. Totéž dokument *Civilizace*, jestliže po boku profesora Bárty vědátora budu říkat své teorie o světě, tak tam musím říct, jak jsem na tom byl, že 25 let cestuju, že jsem něco viděl, něco zažil, a tak si zosobuju to drzé právo něco říct a vůbec natočit film. A až se tam objevím, jdu s kůží na trh, tak divákovi umožňuji, aby se mnou vedl polemiku. Kdybych tam nebyl, tak budu vytvářet dojem, že je to nějaká objektivní pravda a kde se vzala. Podle mě tam patřím tehdy, pokud jsem hybatelem a tvůrcem děje a pokud jsem hybatelem a tvůrcem situací, které považuji pro ten film za důležité. A pokud zjistím, že ty situace nejsem schopen vytvořit jinak než se mnou.

**Viliam Poltikovič:** Změna patří k životu i tvorbě a divácky je asi tato forma vděčnější.

**Dan Příbáň:** Zase jsme u časosběrného způsobu natáčení, to se tam objevilo, opravdu to vzniklo vlastně přirozeně. Na poslední cestě jsme potřebovali doplnit jedno místo a udělali jsme pokus, že jsme vzali kluka, který byl opravdu introvert a neměl ani řidičák a čekali jsme, co to s ním bude dělat. Ten tým je zkušený, tak vlastně byl stále v pohodě, i když to mělo být nebezpečné. A pohybovali jsme se pět kilometrů nad mořem, nikdo se netvářil adekvátně tomu, že by nám měla hrozit výšková nemoc a že bychom se mohli zřítit do propasti, a to byl vlastně jediný moment, kdy zareagoval. Cílem koncepce je, aby to bylo o lidech z naší výpravy.

**Jan Eliáš Svatoš:** Ony to utvořily nepochybně moje zkušenosti, když jsem studoval FAMU, je pravda, že i ta moje první velká cesta do severní Keni, která stála u zrodu mé dokumentární kariéry, tak byla definovaná tím, že jsem studoval fotografii, měl jsem rád analogovou fotografii, vyvolávání filmu v temné komoře, učili jsme se s bleskovou starou kamerou. Díky tomu, že jsem tu Afriku znal a věděl jsem, jak je to obtížné, zaujalo mě, jak někdo v té době mohl být schopný dokončit film, který konkuroval *King Kongovi*, to mě zaujalo, kdo to byl. Tak se spustila inspirační lavina, výběr destinace, kde Johnsonovi byli právě v severní Keni. Mám i v tom filmu daný konflikt mezi masovým turismem a touhle nějakou romantizující představou, co člověk nasával jako malý. Když to vztáhnu na Afriku, jako kdyby existovaly dvě podoby divočiny. To, co do sebe dáváte, konzumujete, a potom realita, vypravíte se tam a teďka co se stane, když to na sebe narazí. Měl jsem touhu vrátit se ke kořenům, vydat se zpět v čase a vyzkoušet, jestli jsme něco nepřehlídli, to je důvod, proč vznikla ta expozice fotografické návraty.



**Miroslav Náplava:** Těch posledních 16 dokumentů je i pro mě osobních, protože my jsme si řekli v naší partě Srdcaři CZ, že i když točíme dokument, tedy seriál *Srdcaři na vodě*, že si to chceme a priori užít, a do toho dávám tu osobu. Nejsme doslova filmářský štáb, který natáčí na klíč pro nějakou televizi, ale to zásadní je, že cesta, užívání si té cesty je nedílnou součástí.

**Steve Lichtag:** Myslím si, že pro atraktivnost a pravdivost nějakého dokumentu, je vždycky lepší, když tam člověk má lokální protagonisty v momentě, kdy se před kamerou objeví sám tvůrce, a je to i současný trend. Řada dokumentaristů, řekněme spíš cestovatelů, to tak dělá, čemuž rozumím, když je to cestovatel, který je spíš cestovatel než filmař. Já dělám opravdu filmy, a tudíž raději zůstávám za kamerou.

**Filip Remunda:** Nevím, jak bych tuto otázku uchopil.

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

**Filip Remunda:** Viděl jsem například cestopis *Po moskevském metru*. A to byly takové střípky, řekněme, moskevského chodce někde na periferii. Na začátku zimy nastoupil do metra a vylezl na druhém konci toho systému podzemky na jaře, takže to zaznamenávalo určitý výsek časový a s kamerou v ruce zažil nejrůznější situace, které reflektovaly život tam nahoře skrz třeba prodejce nesmyslných předmětů nebo skrz situaci s policisty nebo s příslušníky americké armády. Ti lidé se s nimi hádají o geopolitické principy a dostávají se do nejrůznějších nebezpečí. To byl deník, který ale neměl ten kalendář pevně zpřítomňovat, jenom člověk věděl, že plyne čas a že jste v podzemí. A tam se odehrává něco, co navazuje na to, co se odehrává na povrchu. Natáčel to Rus. O Rusech jsem se dozvěděl, že žijí v zemi, kde ten život není snadný. Kde je jedna z nejhorších verzí kapitalismu, který je zasazený do kontextu tyranie, nedemokracie. O autorovi jsem se dozvěděl, že je schopný natočit neuvěřitelně autentické situace, i přesto, že drží v ruce kameru a je to cestopis do té míry, že nemá pevně daný scénář a nemá navázaný vztah s postavami. On dokázal s nimi navázat vztah, situace byly naprosto autentické.

**Miroslav Náplava:** Teď si vůbec nic nevybavuji.

**Petr Horký:** Já doufám, že nebudu nefér, dokumentární film *Vítejte v KLLDR!* od Lindy Kallistové Jablonské se snaží zachytit specifický český pohled na Severní Koreu a nabídnout observační přístup k tomuto tématu, nicméně pro mě osobně film nepřinesl žádné nové informace a nepovažuji ho za hodnotný.

**Jan Eliáš Svatoš:** Zmínil bych režiséra Wenera Herzoga a jeho *Setkání na konci světa* (2007), což je dokumentární film z Antarktidy, rozhodně z netypického prostředí. On tenkrát vyhrál výběrové řízení, o které se ucházel i Cameron. Odjel tam nakonec jenom sám s kameramanem. Výrazné poselství Herzoga je i v tom, že on si sám filmy namlouvá. Člověk by očekával, že námětem filmu budou tučňáci a příroda, a on tu kameru otočil na vědce a vznikl úplně nádherný portrét o Antarktidě, ale prostřednictvím lidí. Takže třeba to je věc, která

mě rozhodně ovlivnila, když jsem ten film viděl poprvé. Nevěřím v přírodu, ve které není člověk, on tam je a nemám rád, když se z přírody vyčleňuje, to mi nebrání pochopitelně nějakým způsobem pojmenovat jeho negativní chování k životnímu prostředí, ale nelze mít přírodu ani národní park bez člověka, i v národním parku je člověk přítomný už jenom tou koncepcí, neexistuje divoká příroda bez člověka.

**Viliam Poltikovič:** Mystická zkušenost prostřednictvím jiné krajiny může mít jakoukoliv podobu. Například Tibeťané, když chtějí orat, tak nejdřív poprosí zemi a skřítky, kteří žijí v té zemi, o svolení nebo upozorní na to, že tam jdou orat, že potřebují prostě nějaké rostliny, aby mohli přežít, požádají o to svolení. Součástí denní modlitby Indů je, že děkují slunci, že jim svítí, děkují vodě, že jim dává život. A tyto věci tak nějak z nás vyprchaly, my všechno bereme jako samozřejmé. Odklonili jsme se od přirozené, spirituální, své podstaty.

**Steve Lichtag:** Omlouvám se, já jsem nikdy nic takového nedělal, proto tady nemohu sloužit. Ale pokud se vrátím znovu k Barabášovi, on perfektně zachytává momenty, kdy se dozvídá o národech nebo o lokalitách nebo o kulturách. Díky jeho nesmírné citlivosti ke kulturám, do kterých se vypravuje, popisuje, jak ho to ovlivňuje. Je to vidět z filmu, že ten film nějak začíná, a najednou se v ten děj začíná vlastně otáčet, kdy mu začnou docházet spojitosti, proč se tam něco děje a jak oni fungují a jak on byl na začátku třeba naivní, když si myslel, že najde něco, a našel úplně něco jiného. A tam většinou začnou fungovat emoce, a když u filmu začnou fungovat emoce, tak je vždycky všechno správně.

**Dan Příbáň:** My se systematicky Čechům vyhýbáme, navíc se hodně vyhýbáme turistickým lokalitám, takže se daleko více dozvídáme o lidech, kteří tam žijí, a to je strašná výhoda našeho způsobu cestování, přesouváme se z místa na místo extrémně nízkou rychlostí a spolupráce s těmi lidmi tam je značně důležitá.

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

**Filip Remunda:** Ano, uvažoval. Ještě před tím, než byly sociální sítě, tak jsem skrz primitivní síť s názvem ICQ našel svoje ztracené příbuzné v Argentině před 23 lety. Nepodařilo se mi sehnat peníze. Našel jsem jejího bratra, její babičku, ztraceného v Argentině, bohužel ale rok po jeho smrti. Takže jsem jí zprostředkoval skrz kameru jeho děti, dceru a syna. A z toho měla radost, ale neměla radost, že by se tenhle příběh měl objevit ve filmu. A v tom filmu nechtěla sama vystupovat. Nezakázala mi, abych točil s argentinskými příbuznými, ale asi i to mě trochu odradilo na tom dál pracovat. Byl to neuvěřitelně silný životní zážitek.

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

**Petr Horký:** Ne, neuvažoval.

**Jan Eliáš Svatoš:** Jak je otázka formulovaná, tak nikoliv. Filmy natáčíme už od roku 2010 jenom v tvůrčím tandemu jako režisér a kameramanka, jsme i partnery životními.

**Viliam Poltikovič:** Ne, neuvažoval.

**Steve Lichtag:** To jsem neuvažoval, nejsem toho zastáncem. Myslím si, že pro atraktivnost a pravdivost nějakého dokumentu, je vždycky lepší, když tam člověk má lokální protagonisty, lokální lidi v momentě, kdy se před kamerou objeví tvůrce, a je to i současný trend, hodně dokumentaristů, spíš cestovatelů, to tak dělá, čemuž rozumím, když je to cestovatel, který je opravdu spíš cestovatel než filmař.

**Dan Příbář:** Na expedici Austrálii jsem jel společně s přítelkyní Dominikou. Naše vztahová linie tady byla jeden z důležitých motivů, jak to tam skutečně probíhá, jak nám to spolu jde, jak nám to spolu nejde. Ale opravdu to byla jedna z nejtěžších věcí, jaká se tam odehrávala, musel jsem řešit osobní vztahové téma.

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

**Petr Horký:** Pokud tomu tak je, tak je to pro mě vysvětlení, proč mě většina cestopisných filmů krutě nebaví. Mně připadá, že v dnešní době cestopis vyloženě jako popis cesty skončil. To je téma, které ztratilo svůj smysl, svoji podstatu. Když si vezmu *Trabanty* Dana Příbáře, tak to je stand-up comedy v kombinaci reality show, a to by bylo na akademickou debatu, co přesně musí obsahovat reality show, aby to byla reality show. A je to prostě postavené na pozoruhodné a pro mě i obdivuhodné osobě Dana Příbáře. Tak se na to bude dívat stejná spousta lidí a úplně ze stejného důvodu, které bude zajímat, co Příbář a jeho lidé budou dělat, a ne tak moc, jestli projedou Austrálii, Čínu nebo jinou část světa. Takže si myslím, že deníkový způsob v drtivé většině variant je v dnešní době nepodstatný, ba nadbytečný. A to už musí být výjimečná cesta, výjimeční lidé, aby byl důvod, aby takový film vznikl, poslední, u koho to smysl mělo, mě napadají Hanzelka a Zikmund, pak bych se možná podíval na Honzu Kopku, když jel na kole 100 kilometrů zimní Aljaškou a zvítězil. Vnitřní dialog sportovce, komplikované situace, jak si s nimi poradil.

**Jan Eliáš Svatoš:** Deník je přítomný od dob, kdy se člověk naučil psát, fungoval jako nádoba pro zachycování postřehů, kreseb. Představme si deníky velkých cestovatelů Holuba a Livingstonea, ale i třeba moderních filmařů. Takže je to věc, kterou paradoxně neustále dělám i v analogové podobě. Kreslím a je to vlastně forma, kde člověk může rychle zaznamenat nějaký postřeh. A z toho potom třeba vycházím právě při psaní scénářů někdy nebo při reflexi psaní. Děláním i fotoknihy z cest, je to opět jiná forma reflexe místa, protože to místo do sebe upřímně nasáváte po mnoha různých kanálech a film rozhodně není jediným ani dominantním.

**Steve Lichtag:** Cestopisy jsou časově náročné projekty, kdy člověk za jeden den toho prožije a procestuje tolik. Deník je logicky nutný, tam je potřeba zaznamenávat všechno, a to, jestli je potom použit jako princip, už je individuální záležitost. Nemyslím si, že je to vždycky princip. Já třeba teď točím film v Zambii a v buši a je to velice náročné natáčení, na materiál a prostě tam teče tolik, tolik

materiálu každý den, kdy z toho šílím, musím si psát některé highlighty toho dne, protože potom v postprodukcí se v tom dá lépe vyznat. Myslím si, že to je velmi dobrý pomocný prostředek postprodukce výroby filmu. Deník dává jakýsi prostor k tomu opravdovému, k tomu nejpravdivějšímu zaznamenání, co v tom obraze skutečně člověk vidí, ale ono je těžké, v tom okamžiku, kdy člověk je někde například v africké buši nebo Indonésii, si vzpomenout na eventuální pocity, emoce, které to v něm zanechávalo, a ty jsou podstatné pro vznik filmu. Nemusí ten film běžet lineárně jako tvůj deník, ale ten deník je v jádru scénářem.

**Miroslav Náplava:** Nevím, nikdy jsem ho nepoužil.

**Filip Remunda:** Asi tím deníkovým principem jste schopná překlenout scenáristickou tíseň, která se u cestopisu může dříve či později projevit. Takže když si řeknete, že ten film bude rozdělen na základě, kalendáře nebo ujeté cesty, ulehčí vám to jistě práci ve střížně.

**Viliam Poltikovič:** Deníkové cestopisné dokumenty jsou spíše osobního rázu a to není můj případ, vždycky se snažím zachytit nějaký fenomén nebo jev. Jsem takový pozorovatel, který do toho moc nevstupuje osobně.

**Dan Přibáň:** Existuje vlastně koncept, který říká, co by se tam mělo odehrát, scénář je bodový, a ten se taky ne vždy dodržuje.

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

**Petr Horký:** Mě napadají Hanzelka a Zikmund a jejich staré filmy, tam vidím tvář tehdejšího světa a cítím v jejich komentářích vědomí toho imperativu, že my vám teď ukážeme, jak ten svět vypadá, ale nějak bojujeme s tím, abychom se nenadřazovali. Abychom neměli pocit, tím, že vidíme svět a že vám ho ukazujeme, že jsme lepší, chytřejší a důležitější, ale jsme stejně překvapení jako vy ostatní.

**Jan Eliáš Svatoš:** Teď si žádný nevybavím.

**Viliam Poltikovič:** Nic mě nenapadá.

**Dan Přibáň:** V tento moment si žádný nevybavuji.

**Miroslav Náplava:** Žádný mě nenapadá.

**Steve Lichtag:** Žádný mě nenapadá. Deníkový cestopis jsem nikdy nedělal, protože je to žánr, který mě nikdy neoslovil. Například slovenský režisér Pavol Barabáš přesně funguje tímhle způsobem, že popisuje cestu odněkud někam.

**Filip Remunda:** Nevím, já jsem vůbec neviděl ani jeden film. Ani o těch trabantech, co projeli Afriku. Baval jsem se i s Danem Přibáněm, jakože přímo nevyužívají deník, hledají zajímavá místa, ale myslím si, že využívají toho deníkového záznamu. Samozřejmě pro ně to už není cestopis, ale v podstatě to berou jako reality show. Lidi už dnes nezajímá, jestli došli z bodu A do bodu B a jak to tam vypadalo. Zajímá je, co se tam odehrálo, jaké se odehrály vztahy ve skupině, která tam jede.

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

**Viliam Poltikovič:** Každá cesta je nějakým obohacením. Ty věci právě kolikrát doznívají celý život, jiný pohled, jiný přístup, často hodně odlišný.

**Jan Eliáš Svatoš:** Tak je to určitě inspirace, je to tlumočení nějaké zkušenosti v tomhle ohledu, ale zase je to tenký led, protože člověk si může vysnit jako tvůrce milion posláních, co chcete vetknout do filmu. A potom to může být úplně jinak.

**Miroslav Náplava:** Že neexistuje univerzální formát. Prvotní je, jsem-li potápěč, horolezec nebo rybář, je to o tom, že chci zaujmout rybáře a sdělit, co jsem tam zažil, jaké to bylo. Lidi mohou inspirovat k cestě na to místo a možná se tam ani nedostanou, ale protože jsou rybáři, vždycky se na to rádi podívají. Další věc je, a to je spíše moje parketa, ukazovat, že svět je barevný, všude jsou dobří lidé.

**Petr Horký:** Považuji cestopis za mrtvý žánr. A jestliže točím něco na cestách, tak pro mě klíčové je to téma, které je nad tím. Ono je možné, že spousta lidí, kteří si koupili knihu *Cuba Libre* nebo viděli film, může mít pocit, že je to cestopis o Kubě, a že tam třeba ani nerozeznají moje téma lásky a vztahu k ženám. Ale to je pro mě klíčové. Může to být informace o cestě jako takové, chci-li jet cestu, pustím si to, abych věděl nějaké informace. Předává to informace o tom, kdo, kam cestuje, co je zač, jestli se potýká s komplikacemi. Obojí má význam, pokud je to předáváno cestovateli, že on si řekne, ano chci tam jet, něco jsem se dozvěděl. Já to považuji za zbytečné. Jsou ještě specifické cestopisy, které točí youtubeři (Kovy, Peca, Creep), tam vidím, že je sociologická, sociální hodnota. Ten youtuber velmi často inspiruje obzvlášť mladé diváky někým skrze někoho, skrze koho oni poznávají svět. A youtuber s nimi sdílí to, že ten svět taky poznává. Creep udělal video, jak jel s rodinou do Tunisu. On byl pať z běžných situací, ale pro něj ty situace byly objevené a pro obrovskou spoustu jeho mladých diváků byly taky nové, objevené. Oni se dozvídali něco o tom, jak svět funguje. Takže v tomto úzce specifickém ranku si myslím, že to i určitou hodnotu mít může, ale je hrozně důležitý ten osobní postoj a rozpoložení diváka, zda je rozvalený na gauči, kouká na to a říká si, toto já nikdy nezažiju, to se mě netýká, tak to tedy obdivuju, anebo pokud si říká, aha, toto chci zažít taky, to udělám taky, to je dobře, že vím, jak ten svět funguje.

**Filip Remunda:** Člověk v cizí zemi poznává především sám sebe a skrz ten kontrast a odstup líp rozumí své vlastní zemi. Takže vy najednou jste někde, kde vidíte částečně jevy, které jste nikdy neviděla, a slyšíte o věcech, o kterých jste nikdy neslyšela, a to neustálé a úplně přirozené srovnávání s tím, odkud pocházíte, vás nutí k zamýšlení se nad vaším osobním příběhem.

**Steve Lichtag:** Řekl bych, že většina z nás si z toho neodnáší poselství. Myslím jen ti osvícení a jen pár opravdu velkých srdcařů si z toho odnáší ponaučení a je schopno dál nést nějaké poselství, které třeba předává dál. Abychom se naučili v daném prostředí chovat, a ne za každou cenu zrovna něco natočit. Víím, že je to těžké, protože to jsou většinou nesmírně atraktivní lokality,

atraktivní příběhy takzvaně neobjevených kmenů někde v džungli. Člověk se na to ještě musí podívat tou druhou optikou. Například Bhútán je nesmírně zajímavá země, ale ve své podstatě je zavřená filmařům. Točit v Bhútánu je velmi složité, je to možné jen na základě výjimek, které oni většinou nedávají, i focení je tam problém a tímhle si chrání svoji kulturu.

**Dan Příbáň:** Myslím, že sdělení mých prvních filmů bylo přímočařejší a řekl bych i přiblíženější – cestujte, ale v té době to bylo naprosto upřímné a teď se snažíme být ambivalentnější. Ono už to bylo vidět u australského filmu, kde byla i moje linie s přítelkyní. Nebyla taková legrace, když jsme se snažili ukázat motiv vozíčkářů, kteří s námi jeli, řídili auto atd.

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

**Filip Remunda:** Nikdy nevím, když to po mně chtějí, abych to napsal do grantů, tak si to cucám z prstu. Mám zkrátka některá svá témata, která mě osobně zajímají a která bych rád zpracovával. Hledám způsoby, jak je dát do filmu, který bude atraktivní, že se mi aspoň na něj podaří sehnat peníze, a tudíž budu mít možnost ho natočit.

**Miroslav Náplava:** Určitě to jsou mladí lidé.

**Petr Horký:** Mojí ambicí je, když dělám film, aby cílová skupina byla co nejširší. Určitě úvaha o cílové skupině je přítomna od úplně prvních kroků, kdy začínám přemýšlet o nějakém tématu.

**Jan Eliáš Svatoš:** No, tak jsou to asi bezesporu lidi, kteří buď cestují, nebo mají cestování v krvi, nebo třeba na něj nemají odvalu, ale mají ho nějakým způsobem nasáté v DNA, ale zase to mluvení o cílové skupině, on to může být prostě kdokoliv, i lidi, kteří nevytáhnou paty z domu, ale koukají právě na televizi, na cestovatelské filmy a jsou jakožto cílová skupina i manipulovatelní, protože někdy tvůrci příliš mnoho přemýšlí o tom, kdo je cílovou skupinou.

**Viliam Poltikovič:** Takže když budu mluvit za sebe, za ty své věci, dělám to pro lidi, kteří se chtějí trochu zamyslet nad životem, hledají nějakou inspiraci, hledají nějakou změnu třeba i vědění.

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

**Dan Příbáň:** Osobní dokumentární film bude mít cílovou skupinu velmi úzkou, protože by to mělo být hlavně o vnitřních pocitech. Což si myslím, že by to musel být někdo slavný, aby to někoho vůbec zajímalo.

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

**Filip Remunda:** Důležité je, abyste se dívala na jevy, které jste doposud neviděla, nebo abyste viděla to, co dobře znáte, z nějakého nového úhlu pohledu.

**Miroslav Náplava:** Ten mustr je známý, podívám se, co lidi sledují, jaké pořady tam jsou, když spojím známou osobnost, která bude průvodcem, třeba ji

zapojím do vaření, zapojím do toho sexy slečny, sportovkyně, cokoliv, to teď používám jako jenom ten symbol, tak oslovuji několik cílových skupin.

**Petr Horký:** Upřímnost. Co je úspěšný cestopisný film? Je to film, který vidělo mnoho diváků, nebo ten, o kterém se bohatě diskutuje? Nebo film, na základě kterého se zvedne vlna obdivu k nějakému hrdinovi, k autorovi filmu. Nebo je to film, který klidně pobouří, ale způsobí pohnutí ve společnosti. Nebo je to film, který prosumí a bude zajímat sem tam někoho, ale zrovna pro konkrétní lidi, kteří ho uvidí, bude mít zásadní význam, který je posune.

**Jan Eliáš Svatoš:** Nemám žádný recept. Ten film je naopak, když to klapne, pro mě upřímně i zázrak, že vám sedne, musí vám klapnout víc věcí najednou, aby ten film zarezonoval, aby ho lidi třeba chtěli vidět víckrát nebo aby si na něj někdo vzpomněl, a to je prostě tajemství.

**Viliam Poltikovič:** Právě často ani lidi, kteří ten film dokončí, ještě nevědí, jestli bude úspěšný. Jak udělat dobrý film, můžeme ho udělat různými způsoby. Jak zasáhnout diváka? Vtipem, lehkostí, zajímavostí, no, to je různé.

**Steve Lichtag:** Tou cestou za poznáním je možné vybudovat úžasné emoce, ale už je to potom o vlastní schopnosti daného tvůrce, jak hluboko je schopen zavnímat prostředí, ve kterém se ocitá.

**Dan Příbáň:** Myslím si, že tohle je speciálně o emocích, co ti lidé prožívají a aby se s nimi mohli ztotožnit.

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

**Filip Remunda:** No, tak asi standardní cestopis, jak si ho představujeme, že herci Donutil a Bartoška doprovázejí záběry zajímavým komentářem. Tak se asi shodneme na tom, že takový dokument je oddechovka. Budou se na něj dívat lidi, kteří se na takzvané autorské filmy nedívají, takže to je asi jiná kategorie. Vedle toho bude cestopis natočený s autorským rukopisem nebo třeba úplně novátorským filmovým jazykem, pokud se zajímáte o metody vyprávění nebo jste ochotná investovat, řekněme, své mozkové závity, abyste se ponořila do něčeho, co je trochu složitější, a vyžadujete nějakou diváckou participaci, tak si pak můžete užít.

**Miroslav Náplava:** Někdy ten osobní cestopis určitou skupinu nudí, protože chtějí jenom čisté informace.

**Petr Horký:** Standardní cestopisy, kde hrajeme tu hru, že je to objektivní pohled na svět. Tam je otázkou to, jak moc, vzdálenost mezi tím je opřená o vnitřní dialog tvůrce. Tvůrce si řekne, já se budu snažit tu zemi ukázat doopravdy, jaká je, což se mu stejně nepovede, ale bude usilovat o to, aby potlačoval svoje zjevné subjektivní soudy. Pro mě ta cesta je, že to tam pustím, nějakou scénou divákovi přiznám, že je to můj názor, můj soud. A v dnešní době považuju cestopis za zbytečný, pro mě jiný, než osobní cestopis nemá právo, aby vznikl, téměř dobře jako bedekr, jako rada, jako odkaz na jiné zdroje, prostě považuju ho za víceméně zbytečný.

**Jan Eliáš Svatoš:** Bezesporu ano.

**Viliam Poltikovič:** To nevím, to je spíš otázka výzkumu. Řekl bych, že příliš ne. Co to jsou za lidi? Jsou to lidé, kteří sami rádi cestují, že jo, které zajímá cestování, hledají inspiraci, informace.

**Steve Lichtag:** Myslím si, že ano.

**Dan Příbáň:** Myslím si, že obrovsky, protože standardní cestopis ukazuje, například žirafu pijící vodu, snaží se způsobem té práce diváka spojit s daným tvorem, kterého tam on vidí. Ale pokud to vezme klasicky, tak si myslím, že vlastně s normálním cestopisem se ten divák nepojí vůbec, že to tam není tenhle ten, on prostě něco vidí. Třeba je zajímavé, že Hanzelka a Zikmund to tam mají dané jenom komentářem, oni nebyli filmaři, točí něco a tu emoci, ten pocit, co se jim děje, vytváří hlavně komentář, pořád je to zaměřené ven, ale klasický cestopis tohle vůbec nemá. Když si člověk vezme cestopisný magazín *Na cestě*, je to celé postavené na komentářích známých herců Jiřího Bartošky a Miroslava Donutila, předstírají, že si o tom povídají, ale v realu ten divák tam s nimi není.

## 16) Co by měly osobní cestopisné dokumentární filmy obsahovat, aby měly návštěvnost/sledovanost na online platformách, portálech, v televizích?

**Filip Remunda:** Měly by být formálně zajímavé nebo se o to aspoň pokoušet. Měly by být vyprávěny jazykem, který sám o sobě překvapí.

**Miroslav Náplava:** Pakliže bude hlavní osobou vašeho osobního dokumentu nebo nějakým tahákem show byznysová hvězda, tak je o zájem postaráno. Takto to funguje, mám to potvrzené, protože točíme i pro Prima Zoom.

**Petr Horký:** Pominu-li bulvárnost, násilí a více či méně explicitní sex, tak si myslím, že musí obsahovat unikátní osobní svědectví, unikátní osobní prožitek. Pak si myslím, že to může fungovat, a je v podstatě jedno, kde to bude.

**Jan Eliáš Svatoš:** Platnost. Myslím si, že pokud by někdo takto přemýšlel, tak je to z mého úhlu pohledu cesta do pekla. I když si tím ztěžuji situaci, protože bych musel prostě rezignovat třeba na Afriku v době, kdy jsme ji dělali, tak jsme potom dělali ještě i festival Doteky Afriky, kde jsme se snažili v době, kdy to tady vůbec nebylo trendy, dneska je doba úplně jiná, kdy se na téma rozvojové spolupráce vlastně spousta lidí dívala skrz prsty, tak bych to nikdy nemohl dělat. Moje krédo je, že dokument, ať už je to cestovatelská věc nebo jakákoliv jiná, má vřít prach, který na některé věci usedá, a nemá naopak přidávat hluk.

**Viliam Poltikovič:** No, aby byly zajímavé, aby právě přinesly něco nového nebo jejich forma byla třeba zábavná.

**Steve Lichtag:** Dostal jsem se někam do daleké Indonésie, kam jsme nepatřili. Došlo mi, že tam nemám co dělat, sebrali jsme se a odešli. A mě to tedy velmi ovlivnilo, od té doby se pokouším omezovat atraktivnost za každou cenu. Je to příliš jednoduché, abychom nějakou kulturu zničili, abychom nějaké kultuře zkrátili dobu její existence, to, že nám mizí každý den několik originálních jazyků různých národů, to všichni víme.



**Dan Příbáň:** Myslím si, že by to hlavně mělo být opravdové, to je velmi důležité, a současně tam musí být nějaký motiv. Problém české dokumentaristické komunity je, že ji sledovanost moc nezajímá. Většina dokumentaristů ta čísla nechce vidět, divák je „otravuje“, tlačil by je někam, co oni dělat nechtějí.

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

Přepis rozhovoru s prof. PhDr. Ivem Bartečkem, CSc., 14. 1. 2023, Olomouc, Česká republika

Hovořili jsme o společenské identitě z hlediska dlouhého časového úseku historie. Profesor Barteček je historik se specializací na iberoamerický a latinskoamerický region, přičemž se zaměřuje především na Jižní Ameriku.

#### **Jaké byly důvody, že mnoho lidí z Rakouska-Uherska a Československa emigrovalo v 19. a 20. století do Kostariky a dalších zemí?**

Migrace je zcela přirozený proces, který probíhá v současnosti, bude pokračovat také v budoucnu a měl místo i v minulosti. Omezíme se na migraci směrem do Latinské Ameriky v 19. a 20. století. Proč tomu tak je? Protože k tomu existovaly buď pozitivní, nebo negativní podmínky, které umožnily lidem vycestovat. Aby se někdo mohl vydat do světa, musel se zbavit nevolnictví, které už dávno zmizelo, ale stále bylo třeba překonat poddanství a zbavit se také povinné vojenské služby. To vše bylo možné od roku 1848 a dále. Mnoho lidí dříve emigrovalo z různých důvodů, ale migrace, již máme na mysli, se týká 19. a 20. století, zejména druhé poloviny 20. století. V Evropě existovaly určité podmínky, které buď umožnily lidem odjet, nebo Latinská Amerika je ochotně přijímala. Obě strany musely splnit určité předpoklady, například v Evropě, kde probíhaly válečné konflikty. Latinská Amerika nezajistí přijetí, pokud tam probíhají války či osvobozené boje, nemá co nabídnout. Až ve druhé polovině 20. století lidé odcházeli za lepší budoucností pro sebe nebo své potomky. Je důležité rozlišovat mezi emigrací a exilovým pobytem. Při emigraci se člověk snaží vybudovat domov pro své budoucí potomky a zajímá se o dění doma, ale už se nechce vrátit, zatímco exil zahrnuje nucený odchod. V případech, jako byla první a druhá světová válka či situace po roce 1968 v Československu, bylo vyhoštění donucující. Lidé odcházeli, ale neustále sledovali dění v domovské zemi, a pokud to bylo možné, chtěli se vrátit. A to je zkušenost, která platí pro všechny národy a obyvatele těchto zemí. Mluvíme o střední Evropě. Hlavní vlny odchodu nastaly na konci 19. století a překvapivě i na začátku 20. století. Po vzniku Československé republiky v roce 1918, protože země nebyla schopna všem poskytnout uspokojivé podmínky, došlo k vystěhovalectví. Exil během druhé světové války, židovské etnikum po roce 1948, mocensko-politické boje po roce 1968 a nucené odchody po invazi sovětských vojsk z Varšavské smlouvy se týkají i jiných národů. Není v tom nic zvláštního, týká se to těch, kdo se hlásí k odkazu českého národa.

### **Popište prosím blíže politické a sociálně-ekonomické příčiny předválečné emigrace.**

Nacházíme se v době světového válečného konfliktu a z českých zemí (Čechy, Morava, část Slezska, později Československo včetně Slovenska a Podkarpatské Rusi) odcházejí lidé. Vedle česky mluvícího obyvatelstva odcházejí také lidé spjatí s německy mluvícím etnikem – naši sousedé, přátelé, partneři. Známy exodus z Broumova, německy mluvícího regionu Rakouska-Uherska, předchází odchod česky mluvícího obyvatelstva do Latinské Ameriky. Německy mluvící obyvatelé tam dorazili dříve, podávali zprávy o možnostech života tam, což přitáhlo jejich budoucí partnery, manželky a manžely. Na začátku bylo německy mluvící obyvatelstvo o krok napřed, což bylo provázané s českým prostředím.

Informace, jež podávali, vedly k větší migraci. Nejednalo se o dobrodruhy, ale o lidi, kteří se chtěli usadit a budovat budoucnost. Něco se muselo stát ve střední Evropě, například po prusko-rakouské válce v roce 1866, kdy byla Evropa vyčerpaná. Exodus z Broumova do Chile, který byl převážně německy mluvící, později přitáhl i česky mluvící obyvatelstvo. Německá strana tak v dobrém smyslu předcházela české.

### **Jaké bylo politické zřízení a společenská situace v Kostarice před první světovou válkou?**

Těžko můžeme hovořit o Kostarice v dnešním pojmoslovném aparátu. Pokud bychom chtěli zjistit, jak to tam vypadalo a jak na to reagovala česká scéna, ideálním zdrojem informací by byl slovník naučný. Ve čtyřicátých nebo padesátých letech je potřeba vnímat Latinskou Ameriku, zejména středoamerický prostor, jako jeden celek. Geograficky lze Střední Ameriku vymezit různě, někdo tam může zahrnout i Mexiko. Historicky bylo Mexiko v 19. století rozlehlé až po San Diego a San Francisco, kde se nacházela bývalá ruská osada Ross, a nejstarší město v USA, Santa Fé, je španělské. Latinskoamerické země, včetně Kostariky, se osamostatnily v první polovině 20. století. Osvobozenec zápas v Latinské Americe probíhal od poloviny první dekády až do třicátých let. Střední Ameriku nelze rozdělit jen na Kostariku, Panamu, Honduras nebo Guatemalu, je to celek, který vznikl v roce 1903. Je třeba říct, že zájem ze Střední Ameriky byl spíše o dnešní Mexiko, přičemž Jižní Amerika s dědictvím incké říše (Peru, Bolívie) přitahovala více pozornosti. Speciální studie o Kostarice na rozdíl od ostatních větších zemí nejsou k dispozici.

### **Jaké měly postavení a perspektivy české komunity, které v Latinské Americe (a zvláště v Kostarice) vznikaly?**

Základ české komunity v Latinské Americe, zvláště v Argentině, vznikl ve dvacátých a třicátých letech 20. století, kde žilo mezi 30 a 40 tisíci Čechoslováků. Dodnes je to nejvýraznější komunita v Latinské Americe, která se hlásí k Československu, nyní k České republice a Slovensku. Na druhém místě je

Brazílie, kde teď žijí asi tři tisíce Čechů, zatímco ve dvacátých a třicátých letech jich bylo kolem sedmi tisíc. Uruguay hostí zhruba dva tisíce Čechů a v Chile je podobné číslo. Ve Venezuele se také nachází česká komunita, ale během posledních dvou desetiletí se výrazně zmenšila na pouhé stovky lidí. Mexiko bylo vždy zajímavé díky své blízkosti Spojeným státům. Počty Čechů tam nikdy nepřesáhly stovky, protože z Mexika bylo vždy možné snadno odejít do USA. Mexiko bylo významné politicky pro Československo, podobně jako byla Brazílie významná pro Rakousko-Uhersko, protože byla jedinou monarchií na americkém kontinentu až do roku 1889. Nejstarší český spolek Slavia byl založen v Brazílii v roce 1898, což ukazuje na historickou přítomnost Čechů v této zemi. Těžiště české a slovenské přítomnosti v Latinské Americe koresponduje se zájmem o minulost a současnost těchto komunit. Na přelomu 19. a 20. století vznikaly příručky pro cestování do Argentiny a Brazílie, zatímco Venezuela se stala populární až po druhé světové válce. Středoamerické republiky jako Nikaragua či Honduras byly méně atraktivní kvůli politické nestabilitě a ekonomickým problémům. V Argentině bylo možné koupit levnou půdu, stát podporoval kolonizaci. Jiří Kunc, který se zabýval dějinami středoamerického prostoru, poukázal na to, že sociální revoluce a utváření novodobých národů tam trvá déle než v Evropě.

### **Jaká byla politická situace v Kostarice po první světové válce?**

Stejně jako ve zbytku Střední Ameriky tam panuje obtížné mikroklima, které je nutné důkladně prostudovat. Jenomže my se k tomu velmi obtížně budeme dostávat i přes literaturu, přes osobní kontakty, vy je máte, navzdory tomu nám to moc nepomůže. Stále je to země, již bychom označili za zemi třetího světa, nebo chcete-li, za rozvojovou zemi, i když to je evropský koncept.

### **Jaká byla politická situace v Kostarice po druhé světové válce?**

Odpověď je stejná jako pro celou Latinskou Ameriku po druhé světové válce. Doporučuji podívat se na Guatemalu, která je v tomto kontextu modelová. Měli jsme tam zpravodaje Norberta Frieda. Guatemala je stále zemí, jež se utváří až do dnešních dnů. O Kostarice máme jen minimum informací. Pokud nemáte přímý zdroj nebo se přímo nevěnujete kostarickým dějinám, je obtížné získat potřebné informace.

### **Jaká byla politická situace po roce 1989?**

Je nutné zaměřit se na události v Latinské Americe po roce 1989. Nelze to srovnávat se střední Evropou. V žádném případě. V Evropě došlo k významnému zlomu, což se Latinské Ameriky netýkalo. Židé, kteří přežili a odešli do Latinské Ameriky, přinášejí zajímavé téma židovství v tomto regionu. Pokud se zaměříme na to, bylo by velmi zajímavé prozkoumat také jejich příběhy. Když se dostanete k Čechům, Češkám, Němcům z českých zemí a Slovákům z Československa, nezapomeňte, že Podkarpatská Rus byla ve dvacátých a třicátých letech součástí

Československa. Dokonce i Karpatorusové byli kdysi významnou částí imigrace do Argentiny. Latinská Amerika nabízí mimořádné příležitosti pro ženy. Pokud se podíváte do parlamentů v Latinské Americe, budete překvapeni, kolik žen tam působí, což bylo nemyslitelné ve dvacátých, třicátých, sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých letech tady. V Latinské Americe sehrály ženy klíčovou roli a dodnes ovlivňují vývoj, protože jako nositelky života mají významnou úlohu. Kostarika se stará o své přírodní dědictví mnohem lépe než Nikaragua. V Panamě je hlavním zaměřením byznys a Panamský průplav.

### **Jaký byl kontext české menšiny v Kostarice od doby emigrace před první světovou válkou do současnosti?**

Máte před sebou úkol identifikovat desítky až stovky osobností. Tento výzkum se aktuálně zaměřuje na Chile a jde o záležitost sahající až 30 let zpátky. Ve Venezuele se situace zhoršila v posledních 20 letech. Spojit komunitu je teď na vás. Výzkum začíná v období první republiky, kdy existovala vyslanectví, později velvyslanectví, a tyto dokumenty by měly být stále někde uloženy v archivech ministerstva zahraničních věcí, dříve Československa, nyní České republiky. Každý rok na velvyslanectví přicházely svodky a vedla se tam kartotéka, která dobře mapovala české občany. Archivy a fondy ministerstva zahraničních věcí by z tohoto období měly být přístupné. Velvyslanectví pro Kostariku se nachází v Bogotě, Kolumbii. Mezi evropskými komunitami v Latinské Americe jsou nejpočetnější Němci, následovaní Poláky. Češi v zahraničí nejsou považováni za spolehlivého partnera, a dokonce jim ani po 30 letech nebylo přiznáno právo na korespondenční volbu.

### **Udržovala česká menšina v Kostarice od doby emigrace do současnosti kontakty s Československem, respektive s Českem?**

Tady vás odkážu na české velvyslanectví v Bogotě.

### **Co znamenalo pro člověka být na tzv. černé listině?**

Tento váš konkrétní případ se týká druhé světové války. Kdo se v tu dobu dostává do Latinské Ameriky, je židovské etnikum. Čili to jsou věci opozice vůči ambicím třetí říše. Na tohle jsem nenarazil. Černých listin mohlo být více, pro ty lidi to nemuselo nic znamenat, nemuseli ani vědět, že jsou na černé listině.

### **Existují v Kostarice krajanské československé, respektive české spolky?**

Ano, existuje mnoho desítek speciálních studií na toto téma. V současnosti jsou k dispozici tisíce článků a stovky monografií, z nichž většina se nachází v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur v Praze, v Knihovně Akademie věd České republiky nebo v Národní knihovně. Je důležité zaměřit svůj zájem na cestopisy, aby nedošlo k dezorientaci. Je obtížné vše obsáhnout, protože jsme v Československu a České republice, a vaše období je přinejmenším česko-německé a v Latinské Americe dominují Hispánci.

## **Jak může člověka ovlivnit odchod z Československa v době světové hospodářské krize?**

Hlavním těžištěm odchodů byla Argentina, na druhém místě byla Brazílie. I když to v Brazílii začalo, obrovský vliv tam mělo císařství. Nechci říct, že je to zcela logické, ale nějak se k těmto informacím vaše prateta dostala. Byl otevřený prostor pro přesídlení do Argentiny, kde byla k dispozici půda. Tam se už nacházely české, polské, chorvatské, srbské a další středoevropské komunity, včetně německé. Pokud byste přenesla střední Evropu, našla byste ji tam. Zatímco tady byly miliony lidí, tam jich byly desítky tisíc. Když jste přišla na sever Argentiny, kde se v argentinském Chacu půda na začátku dávala zadarmo, musela jste ji zbavit porostu, odvodnit ji a po deseti letech už jste mohla vidět výsledky své práce. Pokud jste dostala půdu, nejednalo se o několik hektarů jako tady, ale o desítky hektarů, což bylo něco, co si místní sedlák v té době nemohl ani představit. Proto pro mě logicky získala informace přes Argentina Via. Nebyli to ani nejchudší lidé, kdo se vystěhoval. Musela jste si koupit lodní lístek, dostat se do Hamburku, a ona musela někde nasednout na loď do Argentiny. Někdo to musel zaplatit, ten zemědělec musel prodat půdu a domek a mít dost peněz alespoň na první dva roky, aby přežil. Nemohla tam jet sama, musela cestovat přes nějakou lodní společnost, což lze dohledat, protože lodní lístky se zachovaly. Když loď dorazila, což byl velký úspěch, protože ne všechny lodě dorazily, mohla být někde na seznamu pasažérů. Horší už bude zjistit, kde přistála, protože Latinská Amerika v tomto není tak důsledná. Je však jisté, že necestovala sama, pravděpodobně odplula z Vídně spolu s nějakou komunitou.

## **Jak ovlivňuje syna Eduarda fakt, že jeho rodina žije v cizím prostředí, tedy v Kostarice, kde se hovoří španělsky a on byl vychováván v německém jazyce? Podotýkám, že oba rodiče měl Čechy. Jak se projevuje přechod do jiného jazyka, v tomto případě španělštiny, v kostarickém kontextu?**

Podle mě tam žádný problém není. Když vstoupíme do nové země, měli bychom hned od začátku přijmout její zvyklosti, protože se pro nás stává druhým domovem. Musíme mít na paměti, že se jedná o jinou kulturu. Ona tam přichází už jako dospělá žena, takže určité vzpomínky v ní budou přetrvávat, ale čas a nová realita tyto vrstvy překryjí. Někde v srdci to bude dvojdomé.

## **Jak působí na potomka Evropanů jiná kultura, ve které žije, vyrůstá, vzdělává se, navazuje osobní i veřejné vztahy, pracuje?**

Když se rozhodnete vstoupit do nové země, stanete se její součástí. Pokud skutečně nemáte v plánu se vrátit, jste tam už usazení a nezáleží na tom, zda jde o vás, vaše děti nebo vnoučata.

### **Jak působí na Eduarda evropská kultura rodičů, ve které žije, vyrůstá a k níž se vztahuje?**

Je to Středoameričan, prožil radosti i starosti. To se musíte přímo zeptat Eduarda.

Byl jsem tam mnohokrát a při každém odletu, a je jedno, jestli to byli Venezuelci či Argentinci, mi říkali, zůstaň tady, jedeš do Evropy, první světová válka, druhá světová válka, rok 1989, zůstaň v Latinské Americe, tady je klid, pohoda. My se na Ameriku díváme jako na nějaký do jisté míry nebezpečný prostor. Ano, revoluce za revolucí, puč za pučem, ale to patří do jejich koloritu života. Neberou to tak dramaticky. Nesmíte být ve špatném čase na špatném místě. Pro ně je to takový bezpečný prostor latinskoamerický, kde vše probíhá v nějakém dlouhém čase. Je to pořád svobodný svět, kde je na vás, jak si svůj život zařídíte, kam ho budete směřovat. Možná je to důvod, proč tam ti Češi pořád jsou.

Nikdo vás dramaticky, pokud nebudete exponovanou osobou, limitovat nebude, co smíte nebo nesmíte. Jestli máte letadlo, můžete mít, jo, tak kdykoliv tím letadlem vzlétnete, prolétnete se, kde chcete, a zase přistanete, nemusíte to hlásit žádné letecké službě, nikomu. Máte-li koně, tak si vyjedete, kam chcete, nesmíte se sice dotknout práv jiného, ale nebude vás nikdo v ničem omezovat. Evropa, Amerika, to nehovoří o našem českém prostoru, všichni jsme pod velkým dohledem, ale Latinská Amerika je to poslední svobodný prostor, co znám.

### **Proč má jedinec vyrůstající v jiné kultuře potřebu pátrat po kořenech své rodiny?**

Je to logické. Není v tom rozdíl, jestli se přestěhujete do jiného města nebo do Latinské Ameriky.

### **Jaký může mít význam pro Eduardovy potomky navštívit Českou republiku?**

Ta cesta za kořeny u druhé generace, ale ještě více u třetí generace se stává určitým apelem. To vidíme u těch Čechoameričanů, myslím teď Spojené státy americké, kteří v první generaci ještě uměli česky, ve druhé už nemuseli umět česky, ve třetí generaci už neumí česky. Najednou se u nich objevuje touha navštívit určité místo, protože jim o něm někdo vyprávěl.

### **Může být pro potomka Evropanů obecně i v případě jedince žijícího v Kostarice důležitý kontakt s rodnou zemí rodičů, případně udržení vzdálených rodinných vztahů? Proč ano, nebo proč ne?**

To, proč ten člověk odešel, hraje roli, ale každý kontakt je pro něj vždy přínosem. Pro mě jste zajímavá, že ten zájem po kontaktu nevychází z Kostariky, vy to obracíte a ze střední Evropy zkoumáte, kdo je ve světě spojen s vašimi předky, kteří žili dávno před vámi. Ačkoliv o sobě navzájem nevíte, máte nějaké genetické spojení, jež vás spojuje. Takže to je opačný pohled.

## **S čím se musí potomek Evropanů žijících v Kostarice celý život vyrovnávat či srovnávat?**

Když přijmete tu civilizaci, tak je to vyřešeno. My Evropané pořád přemítáme, co jsme udělali špatně nebo jak to uděláme. Ale žije se tady a teď, to je rozhodující, ne abyste to hodnotila, a ne abyste uvažovala o tom, co bude. Latinská Amerika je tady a teď, to je jejich velký bonus, dlouhý čas tady a teď, to my neumíme.

## **Má nějakou výhodu či nevýhodu potomek Evropanů oproti lidem pocházejícím z dané země?**

Ano, má velkou výhodu. Vaše prarabota ji měla také, když opustila střední Evropu. Uměla číst a psát, prošla vzdělávacím systémem, který existoval od dob Marie Terezie, takže každý měl základní dovednosti v počítání a psaní. To je obrovská výhoda, protože v Latinské Americe to není samozřejmostí. Byla vzdělaná, a tudíž bylo obtížné ji podvést, protože uměla číst a znala jízdní řád. Musela se také seznámit s potřebnými informacemi a být autentická.

Pocházela z určitého, i když omezeného, prostředí střední Evropy a vstupovala do nové situace, kde musela být konkurenceschopná. Kdyby se necítila jako konkurentka, nikdy by neodešla. Musela být odvážná a rozhodná, věřit si, že překoná případné zdravotní problémy, porodí děti a uspořádá si život podle svých představ. Vzdělání, které mají Středoevropané, je obrovskou výhodou. Tím, že umějí číst noviny a komunikovat s ostatními, se dostávají do jiného společenského postavení. Oproti nim Latinoameričané často nevědí, co udělali špatně, a žijí spíše tady a teď. Evropané mají tendenci zamýšlet se nad minulostí a co mohou udělat do budoucnosti, což je něco, co Latinoameričané většinou nemají. Ti žijí v přítomném okamžiku a vnímají život tak, jak přichází. Podnikatelské elity v USA a Latinské Americe většinou vznikly z evropských přistěhovalců, kteří měli podnikatelské plány. Například si otevřeli malou dílnu nebo začali hospodařit na půdě, s vizí, že za rok se jim to vrátí, založí rodinu a posílí se. Konkurenceschopnost a vzdělanost hrají klíčovou roli. I mezi původními obyvateli, jako jsou indiáni, často nacházíme šťastnější život, který není tak spojený s honbou za materiálním bohatstvím. Nepotřebují mít obrazy a podobné věci, protože se soustředí na základní úrodu a určitým způsobem chápou, že život plyne, i když se vyhýbají neustálému shromažďování kapitálu.

## **Člověk, který emigruje nebo žije dlouhodobě v zemi partnera, často neví, kde je doma, je stále cizincem, nemá prožitý společný kus historie s lidmi ve svém okolí, třeba i ve veřejném prostoru. Jak je na tom Kostaričan, který se v Kostarice narodí českým rodičům?**

Je to dvojdomost, máte dva domovy, to znamená tam, kde jste ekonomicky ukotvena. Je to v naprostém pořádku. Ten druhý si s sebou nesete nepřenositelně.



## **Existují z hlediska antropologie univerzální lidské vlastnosti?**

Určitě jsou tady univerza, ale na to se musíte zeptat antropologů.

### **Existují antropologické studie zabývající se cestopisným filmem, případně cestopisným filmem osobního charakteru?**

Pokud jsou antropologické studie, tak o nich nevím, nicméně ten cestopis ve vašem případě pokládám za velmi produktivní, protože jsem se s tím nesetkal, kromě těch realizovaných cestopisů, které jsou na různých filmových soutěžích nebo přehlídkách. Že by to však někdo uchopil jako žánr cestopisů a podíval se na něj, co nám zanechal, to jsem neviděl. Máme například zpracovanou fotografii nebo jinak máme cestopis jako tištěný dokument, to jsou stovky titulů, kde ve vztahu k Latinské Americe ze střední Evropy dominuje německý cestopis. Ten česky psaný cestopis, to bude tak možná setina ve srovnání s německy psaným cestopisem, ale hovořím o střední Evropě. Stejně tak to budou cestopisy psané francouzsky, španělsky, portugalsky, logicky, je to španělský a portugalský prostor. Anglického cestopisu už bude méně a bude to až 20. století, může to být až po americké občanské válce, až po šedesátých letech 19. století. A když jsme u českého cestopisu, kupodivu ten česky psaný cestopis tištěný je konkurenceschopný. To už je doloženo jinými studii, protože ti cestovatelé se všichni nemohou dostat ve stejném čase na jedno místo, to ani nejde. Každý cestopisec zanechá v tuto chvíli jedinečné svědectví. Jen se to musí z češtiny přeložit, třeba teď do němčiny či angličtiny, aby se o tom vědělo. Čeština se zrovna nepřekládá. Zmínil bych Enriqua Stanka Vráze, který procestoval Orinoko, to je nejdokonalejší cestopis zeměmi, jako je Kolumbie, Venezuela, Ekvádor. Jenomže nikdy nevyšel jinak než česky. On popsal ten prostor dokonale a taky fotil, zanechal fotografické svědectví, které už je replikováno. Jeho fotografie jsou k dispozici v Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur. Geografický prostor nafotil po nějakých 150 letech, což je nesmírně zajímavé a cenné. Když řeknu Domin a Daneš, zachovali nám svědectví o Střední Americe. Takže máme cestopisný text, fotografický text, máme i filmový od Hanzelky a Zikmunda. Výjimkou je ve třicátých letech Vlastimil Kybal, který během svých cest něco natáčel. Ingrid natáčel dokonce už v barvě, což bylo mimořádné. Máme tam i Havlasu a to jsou velmi kvalitní věci. To všechno je možné vidět v archivu Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně. A pořád říkám, že Hanzelka a Zikmund jsou pro mě jedničkou, to ostatní už je jenom cestopis, není tam nic navíc, není tam žádné poselství, není tam žádná hloubka.

Přepis rozhovoru s doc. Mgr. Martinou Cichou, Ph.D., 4. 1. 2023, videohovor přes platformu MS Teams

Docentka Cichá je vedoucí katedry antropologie a zdravotní Univerzity Palackého v Olomouci. Rozhovor s ní se vztahoval k tomu, co se můžeme prostřednictvím osobního cestopisu dozvědět o člověku a o české identitě.

### **Jak může člověka ovlivnit odchod z Československa v době světové hospodářské krize?**

Zcela jistě jej to ovlivní, ale konečný výsledek závisí na konkrétní osobě. Podstatná je také situace, za které k odchodu došlo. Jestliže někdo odchází například z politických důvodů nebo utíká před válkou, anebo naopak usiluje o lepší život zcela záměrně, to vše hraje důležitou roli. Také věk je v tomto ohledu velmi významný. Jsou to velmi složité věci pro lidskou psychiku a potom i pro adaptabilitu, pro socializaci a každý to má trochu jinak, nerada to říkám takto populisticky.

### **Jak ovlivňuje syna Eduarda fakt, že jeho rodina žije v cizím prostředí, tedy v Kostarice, kde se hovoří španělsky a on byl vychováván v německém jazyce. Podotýkám, že oba rodiče byli Češi. Jak se projevuje přechod do jiného jazyka, v tomto případě španělštiny, v kostarickém kontextu?**

To je velmi častý případ, že dítě to absorbuje, prostě buď je to bilingvní, anebo je tam těch jazyků i víc. Dítě je v určitém věku velmi plastické, takže je schopno pasivně i aktivně, prostě velmi dobře absorbovat. Otázkou je, proč se s ním doma programově nemluví česky. Pokud se ten chlapec narodil na Kostarice, zase je to trochu jiná situace, než kdyby přišel třeba pětiletý nebo desetiletý z jiné země jako do té cílové země. A jak říkám, velmi záleží na jazykové výchově.

### **Jak působí na potomka Evropanů jiná kultura, ve které žije, vyrůstá, vzdělává se, navazuje osobní i veřejné vztahy, pracuje?**

Samozřejmě že tam vliv je, ale jeho míra, kvalita budou zase různé. Dítě může vyrůst v relativní sociální izolaci, což nemusí být úplně špatná věc, i když slovo izolace samozřejmě spíš zní negativisticky. Nemusí to však být úplně nějaké zlo v tom slova smyslu, že si prostě chtějí udržet svoji kulturu a svůj jazyk. Pokud jde o výslednou míru a kvalitu socializace, inkulturalizace v novém prostředí, to může probíhat velmi plynule, relativně snadno, ale taky do určité míry problematicky, komplikovaně nebo, jak říkám, lidé se uzavřou ve svém světě a ani nevnímají. Z toho, co jsem načetla, jsou to lidé asi velmi přátelští, velmi vstřícní, nic není problém. Žije se teď a tady. Myslím si, že tam to bude vstřícné prostředí, a tím pádem adaptabilita či adaptace bude rychlá, asi bych se nebála, že by byli nějak hostilní. Kostarika je specifická tím, že je tam dominance původně evropských obyvatel – Španělé tam měli silný vliv, je tam převaha bílého obyvatelstva a mystického obyvatelstva, pořád tam jsou velmi silné evropské kořeny, prapůvodních obyvatel, indiánů, je tam málo.

Bude hrát roli, do jaké míry se vystavovali sociálním kontaktům s místními obyvateli, do jaké míry se potkávali s kostarickými rodinami, jestli se Eduardo socializoval v komunitě místních kostarických dětí, anebo právě byl spíše uzavřenější, izolovanější, a jestli je tam přirozený vliv kostarické kultury, zda byl podporován. On studoval medicínu a pracoval potom 40 let, tak v pracovním kontaktu s Kostaričany byl, splynul s většinovou kostarickou společností. Vždycky ta majorita má silnější vliv na minoritu. Ať už je to po jazykové stránce nebo po jiné stránce, to je jedno. Jsou to obecně platné věci a záleží na tom, do jaké míry oni byli otevření nechci říct asimilaci, ale minimálně adaptaci. Musíme si však uvědomit, že někteří mají asimilaci jako svůj programový cíl. A výsledná identita je nějaký proces, nějaká cesta, není to tak jednoduché, každý zjednodušuje identitu na jednu větu, ale to je něco dynamického, co se vyvíjí s věkem zcela přirozeně, ale taky tam jsou různé situace, třeba emigrace nebo útek ze země. To je podle mého soudu dramatický zásah do identity.

### **Jak působí na Eduarda evropská kultura rodičů, ve které žije, vyrůstá a k níž se vztahuje?**

Asi to souvisí s tím, co jsem řekla teď, že určitě působí. Není to černobílá záležitost, metaforicky řečeno, je to něco pestrobarevného, něco, co se utváří v průběhu času. Takže to jsou proměny identity jak v jazykovém slova smyslu, tak třeba v národním. Člověk je v nějakém vakuu, hledá se, fáze uvědomění může trvat nějakou dobu, než to uzavře, v určitém slova smyslu jde o krizi identity. V případě Eduarda to byl jiný příběh právě proto, že on už se tam narodil, ale taky to ovlivnilo jeho identitu.

### **Proč má jedinec vyrůstající v jiné kultuře potřebu pátrat po kořenech své rodiny.**

V antropologii se mluví o dvou klíčových přístupech. Ten první je primordialistický, který víceméně staví na geneticko-vrozených dispozicích. Je to nějaká přirozená lidská tendence, něco instinktivního, co člověka pudí tady k tomu. Možná nějaký sociokulturní antropolog by se teď se mnou přel, protože někteří jsou takoví, že z genetiky a z vrozených mechanismů neuznávají vůbec nic. Zajímavé je, že i Ruth Benedict, slavná americká kulturní antropoložka, mluvila o mimogenetickém přenosu dědičnosti ve vztahu k etnocentrismu, což zní absurdně. Člověk se zcela instinktivně dívá na svět skrze vlastní kulturu. A ona toto označovala za něco, s čím se člověk v podstatě narodí. Řeknu vám to na příkladu xenofobie, což se hodí do našeho tématu. Troufám si říci, že v elementárních základech je to pudové, člověk zcela přirozeně, než to racionálně zpracuje, než si to uvědomí, zdůvodní, tak zcela přirozeně brání to svoje a má strach z toho cizího. To je jednoduše vidět v živočišné říši. Modernistický přístup staví na tom, že je to sociální konstrukt, člověk si to vytvoří ve své hlavě nebo to má ze školy, z médií. Nejsou tak sociální, kulturní vlivy. Moderní sociologie dokonce tvrdí, že rasa je taky sociální konstrukt, že to není nic, co by mělo nějakou

biologickou podstatu. Samozřejmě do značné míry je to iracionální. Klidně můžeme říct, že jedinec vyrůstající v jiné kultuře má potřebu pátrat po kořenech své rodiny, protože je to v podstatě jeho lidské existence.

### **S čím se musí potomek Evropanů žijících v Kostarice celý život vyrovnávat či srovnávat?**

To je na jednu stranu těžká otázka a na druhou stranu je to jednoduchá otázka. Odpověď by mohla být se vším, anebo taky s ničím. Tak si myslím, že to pro něho může jako hra, snadné se s něčím vyrovnávat či srovnávat, že to všechno bere tak, jak to život přináší, absorbuje všechno dobré, co v té kultuře, zemi společnosti vnímá. Všechno bere jako životní výzvu. Říkám, souvisí to i s osobností, s jeho motivací, proč v té zemi je, chce tam být, jak to má nastavené. V antropologii platí, že žádná kultura není úplně chráněná před cizími kulturními vlivy. Na jedné straně to někdo může vnímat jako riziko, že tam pronikají cizí prvky, to platí oboustranně, ale taky to můžeme vnímat naopak jako obohacení původní kultury.

### **Jaký může mít význam pro Eduardovy potomky navštívit Českou republiku?**

Asi pro drtivou většinu lidí je velmi důležité, a má to velký význam, potvrdit si vlastní kořeny, posílit si vlastní identitu, nějak si to srovnat v hlavě, uvědomit si to. Těžko se to vysvětluje, řekla bych, že je to instinktivní potřeba. Někdo to má jako sen, že třeba chce vidět zemi svých předků na vlastní oči. Ale jiný to tak necítí. Člověk si tu identitu nejvíce právě uvědomuje v komparaci s rozdílností. Čím více se setkávám s odlišností, tím víc si posiluji vlastní identitu. Je to stmelující prvek v rodinném životě.

### **Může být pro potomka Evropanů obecně i v případě jedince žijícího v Kostarice důležitý kontakt s rodnou zemí rodičů, případně udržení vzdálených rodinných vztahů? Proč ano, nebo proč ne.**

Jakýkoliv kontakt s rodnou zemí, s příbuznými, ať už jsou vzdálení méně nebo více z hlediska genealogických vztahů, je důležitý, ať už prostřednictvím písemné korespondence, dneska samozřejmě e-mailové korespondence, Skypu atd. Dopátrání se vlastní identity, potvrzení si některých věcí, klidně můžeme říct potvrzení sebe samého ve vztahu k identitě.

### **Má nějakou výhodu či nevýhodu potomek Evropanů oproti lidem pocházejícím z dané země?**

Těžko se na to bude odpovídat, protože asi má. Pan profesor Barteček vám na to odpoví daleko podrobněji a lépe, protože to prostředí bude velmi důvěrně znát. Tam je velmi silný vliv evropské kultury, kolonizací počínaje a současnou situací konče, žije tam obrovské množství lidí s evropskými kořeny. Myslím si, že kromě scenerie, přírody tam těch kulturních rozdílů z hlediska obyvatelstva moc nebude.

Jsou to potomci původních Španělů z velké části. Možná že z hlediska pracovního nasazení, řekněme nějakého byznysu, oni žijí dneškem, teď a tady.

**Člověk, který emigruje nebo žije dlouhodobě v zemi partnera, často neví, kde je doma, je stále cizincem, nemá prožitý společný kus historie s lidmi ve svém okolí, třeba i ve veřejném prostoru. Jak je na tom Kostaričan, který se v Kostarice narodí českým rodičům?**

Kdyby migrovali, když Eduardovi bylo patnáct, dvacet let, tak by to byla dost jiná situace. Takhle si myslím, že on asi nějakou krizi identity úplně nezažil. Chtělo by to nějaký narativní hloubkový rozhovor s těmi lidmi. Když se vám člověk rozpovídá o pocitech, o prožitcích, tak vám tu identitu poodkryje.

**Existují z hlediska antropologie univerzální lidské vlastnosti?**

Elementární věc, kterou řada antropologů uznává, že všichni jsme lidé a tím to končí. Všichni máme nějaké životní potřeby, projevujeme nějaké emoce v určitých situacích, z tohoto hlediska to je univerzální. Člověk má určité biologické potřeby, má touhu ty potřeby saturovat a naplnit. Když cítí deficit, tak ho to pudí něco udělat, aby se to vybalancovalo, aby se to srovnalo, aby nebyl nějakým způsobem deprimován, případně frustrován, to je univerzální. Nebudu teď mluvit o potřebě se nadechnout a o potřebě se najíst, toto jsou univerzální věci. Kdybychom šli do emocí, touha po štěstí, po klidu, potřeba rodiny, potřeba ochránit rodinu, zažít lásku atd., jsou podle mého soudu také univerzální.

**Existují antropologické studie zabývající se cestopisným filmem, případně cestopisným filmem osobního charakteru?**

Asi vám neodpovím, není to něco, čemu bych se věnovala. Trochu blízko k tomu má antropologie turismu. Odbornicí na historii antropologie je Barbora Půtová. Pokud vám jde o film, tak by vás mohla zajímat vizuální antropologie a kolega Tomáš Petráň.

## Příloha 4: Životopis

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



### ŽIVOTOPIS

**Mgr. Eva Učňová**

#### Zaměstnání:

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

#### Vzdělání:

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

#### Jazykové znalosti:

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

**Odborná praxe:**

11/2023–12/2023

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

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

08/2021–09/2021

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

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

02/2016–05/2016

**Marketing tréninkové kavárny Café Naděje**

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

07/2013–03/2016

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

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

03/2015–08/2015

**Mentor Evropské dobrovolné služby**

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

07/2013–10/2013

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

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

07/2011 – současnost

**Průvodce cestovního ruchu**

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

01/2009 – současnost

**Členka Syndikátu novinářů České republiky**

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

04/2009–06/2009

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

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

### **Publikační činnost:**

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

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

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

pořadatel: Slezská univerzita v Opavě

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

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

### **Umělecká činnost:**

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

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

nominace: **Cena Magnesia za nejlepší studentský film 2022**

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

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

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

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

festival: Zlín Film Festival

### **Další aktivity:**

členka studentské komory AS UTB ve Zlíně

Ve Zlíně dne 29. 8. 2024





Mgr. Eva Učňová

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

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

Dizertační práce

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

Sazba: Eva Učňová  
Publikace neprošla jazykovou ani redakční úpravou.

Rok vydání 2024