

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2018

BcA. Marie Rotnáglová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Stereotypizace hudební hvězdy prostřednictvím
dokumentárního portrétu**

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Marie Rotnáglová

Studijní program: Mediální a komunikační studia

Vedoucí práce: prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rok obhajoby: 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

BcA. Marie Rotnáglová

Bibliografický záznam

ROTNÁGLOVÁ, Marie. *Stereotypizace hudební hvězdy prostřednictvím dokumentárního portrétu*. Praha, 2018. 80 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rozsah práce: 144 719 znaků (včetně mezer)

Abstrakt

Diplomová práce zkoumá problematiku stereotypizace na dokumentárních portrétech vykreslujících ikony populární hudby. V teoretické části práce je nastíněna problematika stereotypizace jako součásti mediální reprezentace reality, formulován je pojem „celebrita“ i jeho specifika v rámci hudebního průmyslu. Teoreticky uchopen je také pojem „dokumentární portrét“. V praktické části práce jsou představeny zkoumané dokumentární filmy. Popsána je rovněž metodika výzkumu a jeho design. Závěrečnou část práce tvoří výzkumná zpráva shrnující výsledky získané kvalitativním zkoumáním na základě zakotvené teorie.

Abstract

This diploma thesis focuses on matters of stereotyping of documentary portraits depicting pop music icons. The theoretical part of the thesis deals with issues such as stereotyping as part of media representation of reality, and the definition of term “celebrity” and its specifics in the context of music industry. The term “documentary portrait” is also grasped theoretically. The practical part of the thesis introduces the documentary films which were examined. The methodology of the research and its design are described as well. The final part of the thesis consists of a research report, which includes results acquired by a qualitative survey on the basis of a grounded theory method.

Klíčová slova

stereotypizace, dokumentární portrét, hudební hvězda, metoda zakotvené teorie

Keywords

stereotyping, documentary portrait, pop star, grounded theory method

Title/název práce

Stereotyping of a music star through a documentary portrait

Stereotypizace hudební hvězdy prostřednictvím dokumentárního portrétu

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. MgA. Martinu Štollovi, Ph.D. za jeho laskavý a milý přístup při vedení mé práce. PhDr. Lence Vochocové, Ph.D. taktéž děkuji za ochotu a cenné rady při konzultacích. Za podporu v časech dobrých i zlých děkuji své rodině.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK

Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Rotnáglová Marie

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2015/2016

E-mail diplomantky/diplomanta:

maja.rotnaglova@gmail.com

Studijní obor/forma studia:

Mediální studia/prezenční

Předpokládaný název práce v češtině:

Stereotypizace hudební hvězdy prostřednictvím dokumentu

Předpokládaný název práce v angličtině:

Stereotypization of a music star through a documentary

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013)

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

LS 2017/2018

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

Hudební dokumenty se v rámci dokumentární tvorby těší vysoké divácké oblibě. Tuto popularitu můžeme přisoudit nejen atraktivitě protagonistů snímků, ale i hudebního prostředí a showbyznysu samotného, podporovanou hojně vlivem masových médií. Zachytit hudební svět a osudy jeho reprezentantů do podoby dokumentárního filmu se proto jeví být vděčnou disciplínou, která má potenciál přitáhnout i diváckou obec, která za normálních okolností dokumentární tvorbu cíleně nesleduje.

Masová média jsou budovatelem image a zprostředkovatelem obrazu hudebních hvězd a hudebního prostředí, v němž se ovšem postupem času mohou opakovat určitá témata a stereotypní představy, se kterými se autoři hudebních dokumentárních snímků většinou snaží bojovat svým vlastním osobitým přístupem a úhlem pohledu, často překračujícím běžnou prezentaci hudební hvězdy v mediálním prostoru. Ačkoliv je dokumentární film subjektivním pohledem autora na problematiku, můžeme předpokládat, že i v rámci hudebního dokumentu bude docházet k jisté stereotypizaci a opakování témat, která spojují naše všeobecné vnímání hudebních hvězd,

showbyznysu a hudebního prostředí.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Cílem práce je zjistit odpověď na otázku, jakým způsobem a v jakých situacích je v dokumentárním filmu zobrazena hudební hvězda a hudební průmysl a zda v rámci rozličných druhů hudebních dokumentů dochází ke stereotypizaci zobrazení hudebních ikon i celého hudebního světa? Opakují se v hudebních dokumentárních filmech, navzdory jejich odlišnému pojetí, stejná témata a společné prvky?

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

I. Úvod

II. TEORETICKÁ ČÁST

1. Stereotypizace

2. Hudební průmysl

3. Dokument

4. Hudební dokument (typy metod a přístupů ke zpracování tématu)

III. PRAKTICKÁ ČÁST

1. Kvalitativní obsahová analýza

2. Analyzované hudební dokumenty (obecná charakteristika a představení jednotlivých snímků, jejich tvůrců a zobrazovaných hudebníků)

3. Design výzkumu

4. Výsledky výzkumu

IV. Závěr

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Dokumentární filmy

Nebe peklo Lucie (2017, režie: Tereza Kopáčová – Vrábellová)

Richard Müller: Nepoznaný (2016, režie: Miro Remo)

Amy (2015, režie: Asif Kapadia)

Elton John: Portrét (2013, režie: Julia Knowles)

Nick Cave: 20 000 dní na Zemi (2014, režie: Iain Forsyth, Jane Pollard)

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Kvalitativní obsahová analýza

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

GAUTHIER, Guy: *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2004.

Kniha francouzského historika filmu a dlouholetého univerzitního pedagoga je současně historickou i teoretickou prací věnovanou dokumentárnímu filmu. Dějiny zde nejsou odtrženy od teoretického průzkumu, který zpětně, v prolínání s konkrétním materiálem, dovoluje analytičtější výklad, a to jak v rozkrývání jednotlivých děl, tak v pojetí celého obrazu utvářeného dějepisu.

HENDEL, Jan: *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.

Kniha ukazuje, z jakých zdrojů metody kvalitativního výzkumu vycházejí, a představuje hlavní výzkumné plány užívané v této oblasti. Popisuje kvalitativní metody sběru dat, jejich kódování, vyhodnocování a interpretaci. Pozornost věnuje i počítačovým nástrojům sloužícím kvalitativnímu výzkumu, psaní zprávy o výzkumu a hodnocení jeho kvality.

BERGER, Peter L.-LUCKMANN, Thomas: *Sociální konstrukce reality*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999.

Autoři objasňují svůj přístup k sociologii vědění a svou publikací osvětlují svoje základní chápání problematiky. Zároveň se pokoušejí o jeho aplikaci na úrovni subjektivního vědomí, tedy na budování teoretického mostu k problémům sociální psychologie.

KUČERA, Jan: *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, 2002.

Ideální literatura pro odborníky i laiky umožňující plné pochopení praktických tvůrčích postupů při vytváření významu a smyslu audiovizuálního sdělení. Přestože kniha poprvé vyšla už v 60. letech, stále se jedná o stěžejní literaturu pro osvojení praktických postupů střihové skladby. Obsahuje navíc řadu obecnějších úvah z oblasti

estetiky, filozofie a psychologie vnímání.

NAVRÁTIL, Antonín: *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2002.

Kritické a zevrubné posouzení všech etap vývoje tohoto filmového žánru a popis celé jedny etapy sedmdesáti let dokumentární tvorby.

NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění, 2010.

Kniha je sestavena na základě odpovědí na osm otázek, například – jak se dokumentární filmy liší od ostatních druhů filmu a jaké žánry dokumentu známe. Definuje základní pojmy a zároveň zavádí jednoznačné kategorie, které pomáhají v orientaci různorodé dokumentární kinematografii.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

Adamec, Vitězslav: *Vizuální analýza dokumentárních filmů o soudobé Praze*. Praha, 2016. Diplomová práce. UK PřF, Geografie.

BRHLÁČOVÁ, Monika: *Mediální stereotypizace a nálepkování zdravotně postižených v českých médiích a jejich dopad na publikum*. Praha, 2016. Diplomová práce.

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzují, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému

oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

23. 5. 2017

.....

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

OBSAH

ÚVOD.....	14
Změny oproti tezím.....	16
A) ČÁST TEORETICKÁ.....	17
1. Mediální reprezentace reality.....	17
1.1 Stereotyp.....	18
2. Celebrita.....	21
2.1 Historický vývoj.....	22
2.2 Status celebrity.....	24
2.3 Popová hvězda.....	26
3. Dokumentární portrét.....	29
3.1 Specifika dokumentárního přístupu k filmové tvorbě.....	29
3.2 Přístupy k dokumentární tvorbě.....	30
B) ČÁST PRAKTICKÁ.....	33
4. Metodika výzkumu.....	33
4.1 Zakotvená teorie.....	33
4.2 Postup analýzy zakotvené teorie.....	34
5. Design výzkumu.....	36
5.1 Analyzované hudební dokumenty.....	37
5.1.1 No direction home: Bob Dylan (2005).....	38
5.1.2 Nick Cave: 20 000 dní na Zemi (2014).....	41
5.1.3 Amy (2015).....	43
5.1.4 Richard Müller: Nepoznaný (2016).....	48

5.1.5 Nebe peklo Lucie (2017).....	51
6. Výsledky výzkumu.....	56
6.1 Výsledky zkoumání na základě zakotvené teorie.....	56
6.2 Komparace výsledků analýzy a stanovených stereotypních představ.....	70
ZÁVĚR.....	71
Summary.....	74
Použité zdroje.....	75
Seznam zmíněných snímků.....	80
Seznam tabulek a grafů.....	80

ÚVOD

Hudební průmysl a osoby, které jej představují, jsou atraktivním artiklem nejen pro dramaturgy hudebních festivalů nebo rozhlasových stanic. O hvězdách populární hudby se vydávají knihy, lidé si jejich podobiznami zdobí své pokoje, překládají si texty jimi zpívaných písní, sledují jejich osobní příběhy. Popularita slavných muzikantů se promítá do osobních rozhovorů obyčejných lidí, kteří si ztotožněním s určitým hudebním stylem budují svou vlastní identitu. Hudební celebrity a jejich život jsou i díky tomu často zpodobňovány v biografických snímcích, a to jak v rámci hraného filmu, tak dokumentu. Autorka práce svůj výzkum věnovala zobrazení hudebních celebrit v rámci kategorie dokumentárního filmu.

Prvotním impulzem pro vznik této diplomové práce byl autorčin předpoklad, že ačkoliv má dokumentární film za cíl prezentovat divákovi autentický a pravdivý pohled na svět (byť samozřejmě vždy autorsky pojatý), nevyhne se ani režisér tohoto filmového žánru ve svém díle prezentaci určitých stereotypních představ a myšlenek, které ve společnosti v souvislosti s populárními celebritami, kterými hvězdy hudebního průmyslu jsou, rezonují.

Tato skutečnost je podpořena i faktem, že byť se dokumentarista svým snímkem může pokoušet vnášet nový a neotřelý přístup k prezentaci dané hudební celebrity, pravděpodobně se nevyhne konfrontaci s tématy, která danou osobu charakterizují v očích široké veřejnosti, která celebritu vnímá skrze hromadné sdělovací prostředky, nejvýrazněji mnohdy skrze bulvární sdělení přinášející zjednodušený a typizovaný obraz dané osoby.

Primárním cílem autorky práce tedy bylo zjistit, jakým způsobem a v jakých situacích je v dokumentárních portrétech zachycena hudební hvězda a zda i mezi rozličnými druhy dokumentárních filmů najdeme navzdory jejich odlišnému pojetí stejná témata? A souvisí tato témata s obecnými stereotypními představami, která ve společnosti v souvislosti s hudebními ikonami a hudebním průmyslem obecně, rezonují?

Pro potřeby zkoumání byla autorkou zvolena kvalitativní obsahová analýza na základě zakotvené teorie. Vybráno bylo 5 dokumentárních portrétů

věnovaných hudebním celebritám. Dva snímky jsou profilem česko-slovenských hudebníků, tři se věnují zahraničním hudebním celebritám. Předvýběr vzorku kladl důraz na žánrovou rozmanitost zkoumaných dokumentárních portrétů. Jejich analyzováním autorka dospěla k sestavení modelu, kterým demonstruje přístup dokumentaristů k prezentování hudební celebrity. Model zachycuje ústřední jev, promítající se ve všech zkoumaných snímcích, jeho příčiny i následky. Kategorie vzešlé z kvalitativního zkoumání autorka navíc podrobila komparaci se stanovenými stereotypy o hudebních hvězdách.

Změny oproti tezím

Oproti tezím diplomové práce došlo v průběhu analýzy snímků ke změně jednoho ze zkoumaných dokumentů. Místo původně plánovaného filmu *Elton John: Portrét* (2013) se autorka práce rozhodla zkoumat dokument věnující se Bobu Dylanovi s názvem *No direction home: Bob Dylan* (2005). Byť byly již v průběhu definování tezí filmy autorkou předvybrány tak, aby i v omezeném množství obsáhly široké spektrum přístupů k vyprávění příběhu sledované celebrity a aby autorka takto zabránila vzniku stereotypizací na základě jednotného dokumentárního stylu vyprávění, rozhodla se autorka film o Eltonu Johnovi ze zkoumání vyřadit, a to vzhledem k jeho formě, která příliš neodpovídá dokumentaristickému stylu práce, ale spíše nekritickému zhodnocení kariéry zpěváka v průběhu koncertu u příležitosti předávání hudebního ocenění. Namísto tohoto snímku pak vybrala ke zkoumání dokument, který na osudu hudebníka Boba Dylana sleduje nejen osobnostní vývoj hudební celebrity, ale i populární hudby a politické situace 50. a 60. let minulého století. Autorka práce oproti tezím také ustoupila ze zkoumání stereotypizací celého hudebního průmyslu a to vzhledem k zúžení tematického zaměření práce pouze na dokumentární portréty. Tato změna je rovněž patrná v názvu diplomové práce.

Na základě výše vypsanych změn se lehce proměnila předem stanovená struktura práce tak, aby odpovídala potřebám pozměněného zadání.

A) ČÁST TEORETICKÁ

1. Mediální reprezentace reality

McQuail ve svém Úvodu do teorie masové komunikace upozorňuje na fakt, za jak běžně již v dnešní době vnímáme předpověď počasí, na základě které se oblékáme, recenze na filmy, které následně navštívíme, reklamy, na základě kterých následně konzumujeme. (McQuail 2009: 469) Média mají moc formovat naši každodenní realitu a jejich účinky se samozřejmě promítají do našich životů. Vliv médií na lidské chování lze již v dnešní době konvergentních médií asi jen těžko rozporovat. Média jsou schopna měnit nálady jednotlivců i společnosti, nastolovat témata, reflektovat aktuální společenskou situaci i hodnoty ve společnosti. Jejich působení je plánované i neplánované, s krátkodobým i dlouhodobým účinkem. (McQuail 2009: 482)

Realita kolem nás je svým reprezentováním v médiích znovuzpřítomněna pomocí zakódovaného sdělení, které je následně příjemcem tohoto sdělení dekodováno a interpretováno. Právě aktivně konzumované sdělení u příjemce následně nabývá na významu, který je mu „prisuzován“. Některé významy mohou být příjemci sdělení naznačeny už formou, jakou je jejich autor do mediálního výstupu zakódoval, nelze ovšem rozporovat fakt, že velký význam hraje samotná interpretace příjemce. (Burton, Jirák, 2001: 54) Vztah mezi konceptem, tedy mentálním otiskem tohoto sdělení, a znakem je zejména z hlediska sémiotiky v procesu reprezentování reality velice důležitý:

„Pomocí kódu lze potom o skutečnosti mluvit s jinými lidmi. (Nikoliv ovšem o univerzální skutečnosti předpojmové, ale pouze o té verzi skutečnosti, kterou dovoluje definovat daný kód.)“ (Reifová 2004: 212)

Každé mediované sdělení je zakódováno, a právě forma jeho sestavení (u dokumentárního filmu například řazení scén za sebe, ale i hudební podkres jednotlivých scén) mu dává význam a nepopíratelně ovlivňuje to, jakým způsobem bude příjemcem přečten. Ani příjemce však v procesu nelze opomenout, jelikož právě ten celé sdělení dekoduje na základě vlastních zkušeností, představ a předsudků. Právě proto bývá mnohdy mediované sdělení

strukturováno tak, aby svého příjemce přivedlo k porozumění textu, které je pro komunikátory vysílající daný mediovaný obsah žádoucí. (Burton, Jiráček, 2001: 56-57)

Mediální reprezentace reality má vzhledem k současnému globálnímu dosahu médií obrovský vliv na formování veřejného mínění, které můžeme definovat jako soubor názorů, postojů a hodnocení sdílených členy veřejnosti na základě shody vzešlé ze společenské diskuze. (Urban, Dubský, Murdza 2011: 120) Veřejné mínění jakožto většinový názor je tedy taktéž pod vlivem stereotypů vzniklých na základě mediální reprezentace reality, jelikož široká veřejnost je v současnosti především ovlivněna médii a to dokonce ve větší míře, než osobním kontaktem (Mutz, Goldman, 2010: 248). Reprezentovaná realita v sobě nese soubor hodnotových soudů - tvůrci mediovaných sdělení jsou totiž mnohdy sami ve vleku názorových stereotypů. To je hlavním důvodem, proč reprezentace reality nese stereotypní významy, které se k příjemcům dostávají skrze média. Jejich častým opakováním pak posilují věrohodnost těchto stereotypních představ v očích veřejnosti. (Burton, Jiráček, 2001: 193)

1.1 Stereotyp

V běžné řeči vyvolá vyslovení slova stereotyp představu rutinně se opakující situace nebo činnosti, mezi mladou generací hledající silné emoce a prožitky se slovo stereotyp ve spojení se situacemi, partnerskými vztahy anebo prací obvykle pojí s představou něčeho nudného, již zavedeného a tudíž nezajímavého. V oblasti mediálních studií se pojem stereotyp spojuje s žánrovými vzorci, užívanými pro reprezentaci lidí a je důsledkem procesu sociálního konstruování reality. Mediální reprezentace reality je pak součástí celkové sociální konstrukce reality. V rámci konceptu reprezentace je důležité si uvědomit, že se jedná pouze o znázornění pohledu na určité sociální skupiny, nikoliv zpřítomnění dané společenské skupiny v médiích. Častým opakovaným jednotného pohledu na skupinu vzniká dojem, že daná společenská skupina je právě taková, jaké je její mediální zobrazení. Pohledy, které jsou odlišné od pohledu preferovaného v dané společnosti jsou pak vnímány jako abnormální a neobvyklé. (Burton, Jiráček, 2001: 187) Tuto mediální reprezentaci můžeme rozdělit do 3 kategorií na **typy**, **stereotypy** a **archetypy**.

Typy se příliš často neopakují nebo jejich rysy nebývají běžně zobrazovány v takové míře, aby se jejich opakováním posilovalo zobecňování základních představ o těchto postavách. (Burton, Jiráček, 2001: 188) Typ tedy může být svým způsobem unikátní, byť jsme schopni nalézt odkazy na podobné postavy. Typem může být například mladá, krásná a naivní květinářka nebo starší protivný muž žijící se psem. **Archetypy** jsou potom typy silně rezonující s představami, hodnotami, ale i předsudky celé společnosti. Objevují se napříč žánry od zpravodajství po sci-fi a dle Junga se člověku vyvolání jejich obrazu automaticky spojuje s pocity. (Burton, Jiráček, 2001: 191)

Stereotypy byly poprvé označeny Lippmannem jako „obrazy v naší mysli“. S touto definicí polemizuje Allport, když předkládá, že Lippmann zaměňuje stereotyp s kategorií. Kategorie totiž v naší mysli může být neutrálním pojmem, ale stereotyp nikoliv, protože kategorii rozšiřuje o obrazy a názory. Allport uvádí příklad kategorie „černoši“, která pro nás může být čistě neutrální. Stereotyp se pak z kategorického zařazení vytváří dodáním hodnotících stanovisek. Stereotypem tedy můžeme dle Allporta označit větu „Černoši jsou muzikální“.

„Stereotyp tedy není kategorie, často se však vyskytuje jako skvrna, která na kategorii pevně lpí.“ (Allport, 2004: 216)

Dle Burtona s Jiráčkem se jedná o zjednodušenou představu o skupině spojovanou se specifickými rysy nebo stanovisky, které bývají reprezentovány po řadu let stejným způsobem. K této reprezentaci bývá zpravidla připojen i mnohdy nevyřčený soud nebo hodnotící stanovisko. (Burton, Jiráček, 2001: 189) Byť bývají tytéž stereotypy po delší časový úsek zobrazovány obdobně, je možné vyzorovat, že se s časem ve společnosti mění či slábnou. Jako důkaz pro toto tvrzení uvádí Allport výzkum Katze a Bralyho ve srovnání s výzkumem G. M. Gilberta na Princeton College. Gilbert o 18 let později navazuje na Katzův a Bralyho výzkum z roku 1932 komparativní studií sledující charakteristiky přisuzované etnickým menšinám. Ze studie vyplynulo, že stereotypy přisuzované těmto etnikům u mladší generace slábnou. Stereotypní představy dle Allporta nabývají na síle a slábnou v závislosti na intenzitě a nasměrování společenských předsudků. (Allport, 2004: 229)

Stereotypy nám umožňují snadnější orientaci ve světě kolem nás tím, že třídí a kategorizují naše poznání. Lippmann uvedl jejich 4 funkce, které nám v každodenním životě pomáhají konstruovat představy o světě – jedná se o **proces uspořádávání** reality do zjednodušeně pochopitelné podoby, „**zkratky**“, které vznikají v návaznosti na proces uspořádávání a pomáhají rychlejší orientaci ve významech. Sociálním sdílením a předáváním stereotypů mezi generacemi vzniká **způsob odkazování se ke „světu“** a v neposlední řadě stereotypy slouží k **vyjadřování našich hodnot a postojů**. (Lippmann in Burton, Jiráček, 2001: 190)

Pickering uvádí, že za pomoci stereotypních představ určujeme naše vlastní hranice užitím označení *Jiný* nebo *Druhý* jako hodnotícího stanoviska pro skupinu, vůči které se vymezujeme (Pickering, 2001: 48). Toto hodnotící stanovisko ohledně objektu (*Druhého*) však dle Pickeringa přináší současně důležité informace o subjektu, který hodnocení vynáší (tedy o nás), protože přináší informaci o tom, co pro nás samotné znamená normalita. Naše já je definováno v kontrastu vůči objektu, který se této normalitě vymyká. Samotné hodnocení tak přispívá k sjednocování společné identity subjektu a jeho skupiny v rámci privilegované ideologie.

„Pojmenování a definování *Druhých* jako těch *Druhých* má za následek popření jejich práv na definici a pojmenování sebe sama.“ (Pickering, 2001: 73)

Dle Allporta stojí v oblasti stereotypů za pozornost fakt, že námi vnímané stereotypní představy si v některých případech protirečí, jsou však natolik zakořeněny, že nám tento protipól není patrný. Celý tento proces Allport prezentuje na příkladech přísloví, která používáme ke komentování běžných situací:

„Na nápravu není nikdy pozdě.“

„Nemá cenu plakat nad rozlitym mlékem“ (Allport, 2004: 220)

V případě námi analyzované umělecké sféry je možné také nalézt protichůdné stereotypní představy o múzicky založených jedincích. Například tvrzení, že umělci jsou empatičtí a citliví v kontrastu s představou, že se jedná o na sebe zaměřené egoisty.

2. Celebrita

Stejně jako média reprezentují realitu, tak i ona sama musí být reprezentována. K tomu média mnohdy využívají princip personifikace, na jejímž základě si lidé s jednotlivými médii spojí konkrétní osoby, například moderátory jednotlivých pořadů, šéfredaktory tištěných periodik, filmové herce. (Burton, Jirák, 2001: 200)

Před nástupem internetu byly právě tyto osobnosti důležitým kanálem, skrze který se dostávala média k divákům, popřípadě čtenářům či posluchačům, blíž. Ona personifikace danému médiu pomohla k navázání důvěrnějšího vztahu. Lidé, kteří reprezentují např. rozhlasovou či televizní stanici o ní něco vypovídají. Jak svým zevnějškem, tak stylem vystupování, oslovením publika. Dle Burtona a Jiráka jsou však i tyto osobnosti konstrukcí, reprezentací, stereotypem. Podstatou jejich existence je vytváření iluze, jakýsi fiktivní lidský kontakt daného média s jeho publikem. Při současné popularitě internetu se známými osobnostmi ovšem mohou stát i osobnosti z ulice, mladí využívající kanál YouTube k natáčení vlastních videí, sociální síť Instagram, veřejně známou osobností se může stát i člověk s velkým objemem sledujících na sociální síti Facebook.

I v rámci hudebního průmyslu jsou interpreti, kteří jsou mediálně známí určitým konstruktem. Rozdílně bude v médiích prezentován interpret žánru pop a interpret žánru punk, stejně, jako bude jinak prezentována moderátorka zpravodajství veřejnoprávní televize a moderátorka hudební hitparády pro mladé. Jaký je však rozdíl mezi mediálně známou osobností a celebritou?

Celebrity jsou narativem, vyskytují se napříč odvětvími a jsou podstatnou součástí mediálního zobrazení reality. Média pomocí celebrit vytváří figury, které mají a zobrazují kvality hodné naší pozornosti a následování, vyjádřeného úctou, obdivem, napodobováním nebo přejímáním stylu. (Ward in Cashmore, 2014: 310) Gabler podotýká, že sledování celebrit se stalo jednou z forem zábavy – stejně jako sledování filmů, televize či čtení knih. Ve své práci (2001) dokonce označuje celebritu jako formu uměleckého vyjádření. Polemizuje však s Boorstinovou definicí, že „celebrita je známá pro svůj věhlas“. Dle Gablera být známý nebo slavný není hlavní devízou celebrity. Celebritu dělá ze slavné osobnosti až narativ. To je důvod, proč podle Gablera můžeme například královnu Alžbětu označit

za slavnou osobu, ale Lady Dianu za celebritu. Známa osobnost se však dle něj stane celebritou snáze, protože se častěji ocitá v centru dění. (Gabler, 2001: 7) Pro celebritu je důležitá publicita, protože ve chvíli, kdy narativ, který je s ní spojený není vyložen publiku, pak ztrácí v rámci jejího mediálního obrazu na významu. Celebrity si spojujeme s jejich příběhem a tento příběh pro nás osobně může mít mnoho významů, můžeme jej hodnotit, interpretovat, napodobovat. (Gabler, 2001: 11) Dle Gablera se slavný člověk stává celebritou ve chvíli, když řekne, anebo udělá něco, co podnítl pozornost veřejnosti. Dle Burtona a Jiráka v sobě mediální konstrukce celebrit a jejich prezentace nese hodnoty, které korespondují s hodnotami společnosti dané doby. (Burton, Jiráček; 2001: 202)

2.1 Historický vývoj

Vývoj celebrit či hvězd lze rozdělit do několika fází. Dle autora knihy *Celebrity Culture* Ellise Cashmorea byly celebrity součástí společnosti od nepaměti. První projevy kulturního mýtu celebrity byly pozorovatelné již v období antiky, v němž je možné za celebrity považovat například gladiátory, šampióny Olympijských her, básníky či filozofy. Dle historika Kleinberga, kterého Cashmore v knize cituje, je celebrita „výtvorem divákovy pohledu a symbolickým vyjádřením jeho potřeb“. Proto je možné, aby obdivovanou osobou byl jak muž zákona, tak psanec. Kleinberg taktéž upozorňuje, že celebritu dělá výjimečnou fakt, že je jim přisuzováno speciální postavení v rámci jejich komunity. (Kleinberg in Cashmore, 2014: 22)

Dalším obdobím důležitým pro vývoj celebrit byla první polovina 18. století až počátek 20. století a s ním spojený rozvoj tištěných médií. Pozornost tištěných médií se mnohdy upírala na osobnosti kulturního života. Vnímání celebrit bylo v té době však značně odlišné od toho dnešního. Například v tehdejší Londýně fungovala jiná sociální dynamika než v dnešním světě multimédií a bylo více pravděpodobné, že běžný občan potká celebritu na ulici a bude s ní konfrontován. (West in Cashmore, 2014: 24) Berlanstein definuje toto období jako čas, kdy „médiá podsouvala celebrity masám“. (Berlanstein in Cashmore, 2014: 26)

Začátkem 20. století dochází s rozvojem filmu k zájmu publika o osobní životy populárních osobností. Když herečka Clara Bow po uvedení snímku prohlásila, že dívka na plátně není jejím pravým, ale pouze filmovým já, začala se širší veřejnost pít po tom, jaká je Bow v reálném životě? Obdobné popularity byl vystaven například Howard Huges či Greta Garbo. V éře Hollywoodu posléze dochází k zajímavému fenoménu, který Cashmore nazývá pojmem „falešná velikost“ a spojuje jej s herci, kteří hráli postavy charakteristické pro své hrdinské činy. Paradoxem je, že mnozí herci, kteří tyto postavy ztvárňovali nikdy neviděli reálnou vojenskou akci, a přesto se staly „prototypem americké mužnosti“. (Cashmore, 2014: 35) Zájem o „reálné životy“ celebrit a odkrývání jejich soukromí začal narůstat. Praktikou, jak udržet okolo celebrit jistou hvězdnou auru byla dle Gamsona snaha potlačit povědomí o jejich přirozeném talentu, což z nich dělalo v očích veřejnosti na jednu stranu obyčejné lidi, ovšem obyčejné lidi obdařené něčím navíc – kouzlem osobnosti či charismatem. To vše stálo na schopnosti filmových studií utajit skutečnost, že filmové hvězdy jsou ve své podstatě jejich produktem. Pokud by došlo k odhalení tohoto faktu, celý narativ o obyčejných lidech by se zhroutil. V průběhu této éry si rovněž lidé začali uvědomovat postavení celebrity, které si spojovali s jejich majetkem – auty, domy, róbami. (Gamson in Cashmore, 2014: 38)

Milníkem je v případě vnímání celebrit období od 60. let do roku 2000. Cashmore jej označuje jako období konzumu. S rozvojem reklam a televizního vysílání se potřeba konzumu stala cestou, jak deklarovat své společenské postavení. Štěstí a materiální bohatství bylo v té době považováno za produkt, který si lze koupit. I z celebrit se stává součástí konzumu, zboží, které nabízí masová média. Náhled společnosti na hvězdy se změnil spolu s dobou a celebrity začaly představovat lidský ideál – strůjce vlastního štěstí, osoby, které mají svůj osud pevně ve svých rukou a jsou si vědomy svých kvalit. Vedle filmových herců se v 60. letech hvězdami stávají i hudebníci. Pouze hudební průmysl jim ovšem ke slávě a věhlasu nestačí a film je stále hlavním prostředkem, jak se proslavit. Patrné je to na příkladu Franka Sinatry či Elvise Presleyho. (Cashmore, 2014: 41-42)

Ve 21. století se už z celebrit stává dle Gamsona materiál, který je před uvedením na trh nutné „zušlechtit, rozvinout a zabalit“ předtím, než je předveden

publiku. Publikum ovšem nad celebritou získává i moc. Může rozvíjet i reorganizovat její kariéru, dokonce ji i ukončit či zničit. (Gamson in Cashmore, 2014: 44) Kult celebrity byl vytvořen na základě dychtivosti publika. Ta je ovšem ze strany médií, ale i cíleného marketingu dále podněcována. Konzumenti se tak v této éře stávají sami tvůrci, ale i výtvořem celebrit. (Cashmore, 2014: 49)

2.2 Status celebrity

Kurzman a kol. (2007) přirovnávají současné postavení celebrit ve světě k Weberově teorii o sociálním statusu. Podstatný rozdíl mezi sociálním statusem ve Weberově pojetí a současným statusem celebrity vidí v rozdílné dynamice a uzurpování úcty. Zatímco dle Webera je sociální status neměnný po generace, status celebrity se i kvůli rozvoji masmédií proměňuje mnohem intenzivněji. (Kurzman a kol., 2007: 347)

V rámci sociální hierarchie je status definován jako specifický stav, který je, ať už negativně či pozitivně, spojovaný s uznáním, společenským oceněním, úctou. Toto uznání dle Webera osoby s vyšším statusem uzurpují osobám společensky níže. Dosáhnout společensky významnějšího statusu je o to těžší, že čím vyšší je sociální status skupiny, tím méně bývá skupina přístupná okolí. (Weber in Kurzman a kol., 2007: 349) V rámci statusu celebrity však o toto společenské ocenění neusilují celebrity samy, za jejich veřejnou prezentaci stojí skupina profesionálů, kteří toto společenské uznání budují pro ně a za ně. (Kurzman a kol., 2007: 353)

Fakt, že je možné celebrity označovat za součást uskupení osob se stejným společenským statusem, a ne pouze za charismatické jedince a že skupiny s nižším statusem uznávají nadřazenost skupiny, způsobenou jak výraznou ekonomickou odlišností příslušníků tohoto statusu, tak jejich slávou, Kurzman a kol. označují jako zásadní aspekty, na základě kterých můžeme celebrity vztahovat k Weberově teorii. Tyto aspekty byly označeny jako **interpersonální výsady**, které poukazují na chování jedinců mimo status celebrit ve chvíli, kdy se s celebritou setkají, **normativní výsady**, které určují, nakolik se celebritám příslušníci jiných skupin chtějí podobat, **ekonomické výsady**, určující lukrativitu celebrit a **zákonné výsady**, které poukazují na uplatňování speciálních práv příslušníků skupiny. (Kurzman a kol., 2007: 354 – 355)

Interpersonální výsadou celebrit je především přitahování pozornosti okolí. V případě navázání kontaktu s celebritou se lidé cítí poctěni, a i když se jedná o nepříjemný zážitek, jeho další interpretace se stává součástí konverzačního repertoáru dané osoby, a mnohdy i jejich přátel či rodiny, na delší dobu. V souvislosti s interpersonální výsadou lze zmínit také skupiny „groupies“, které touží po navázání intimního vztahu s celebritou, či výhody, které celebritám nabízejí provozovatelé restaurací, hotelů či obchodů ve snaze přitáhnout ke svému podniku, ve spojení se slavnou osobností, pozornost. Přitahování pozornosti však v případě celebrit vede k větší izolaci od okolního světa. Celebrity se potkávají s osobami stejného statusu a také navazují romantické vztahy v rámci svého statusu. Získat pozornost jiné celebrity jim umožňuje právě stejné sociální postavení. (Kurzman a kol., 2007: 356 – 357)

Snahu přiblížit se celebritám napodobováním jejich stylu či přejímáním jejich životních či politických názorů označují Kurzman a kol. normativními výsadami. Jako extrémní příklad uvádí například reality show *I Want a Famous Face*, ve které její účastníci podstupují plastické operace a zákroky směřující k dosažení větší fyzické podobnosti s jimi obdivovanou hvězdou. (Kurzman a kol., 2007: 358)

Sláva je lukrativním produktem celebrit, který osoby s tímto statutem mohou snadno přetvářet ve finanční benefit. Například populární herečka Elizabeth Taylor obdržela jako první žena za roli v jediném snímku více než milion dolarů. Taktéž kontrakty celebrit s firmami a konkrétními značkami mohou v současnosti generovat celebritám značný kapitál a také posílit postavení dané značky na trhu. Celebrity v rámci svého statusu navštěvují lékaře, advokáty nebo obchodníky známé pro jejich exkluzivní služby, ale také právě pro spolupráci s celebritami, kterou na základě výše zmíněných interpersonálních a normativních výsad, které zvyšují jejich atraktivitu, mohou v souvislosti s celebritami generovat v ekonomický kapitál. (Kurzman, 2007: 360)

Speciální výsady ze zákona přísluší celebritám na základě jejich specifického společenského postavení, v USA byla tato osobnostní práva celebrit poprvé uznána v roce 1953 v New Yorku a postupně se rozšířila do většiny států USA. V evropském kontextu můžeme zmínit právo na soukromí (v českém právním řádu se jedná o právo na ochranu osobnosti zakotvené v Listině

základních práv a svobod), které je celebritami využíváno v rámci jejich boje s bulvárem, byť toto může být potlačeno právem veřejnosti na informace. (Markesinis a kol. in Kurzman, 2007: 362) Může se však jednat i o další zákonné normy vztahující se k ochraně např. uměleckých děl či výkonů celebrit.

2.3 Popová hvězda

S rozvojem masmédií a nových technologií se hudba stává přístupnější pro stále širší vrstvy publika. Zatímco v minulosti byla profesionální hudební produkce spíše elitní záležitostí, od 20. let 20. století se tato elita začala rozrůstat o posluchače rádiových stanic, později o posluchače nahrávek a diváky televizního vysílání. V současnosti k rozvoji hudebního byznysu dopomáhají i digitální kanály. (Baskerville, Baskerville, 2017: 8)

„Masmédia tak navždy změnila složení a velikost hudebního publika a obchodníci museli rychle reagovat na miliony nově platících zákazníků.“ (Baskerville, Baskerville, 2017: 8)

Populární hudba, s níž především spojujeme celebrity, bude pro potřeby práce používána ve smyslu hudby produkované pro široké publikum napříč žánry. Tedy hudba, která se historicky „vyvinula z a pomocí masových médií“. (Toynbee in Edwards, 2010: 296)

Důvodem pro silnou pozici populární hudby v našich životech je, že hudba je součástí lidského společenství – každá komunita má svou vlastní hudební historii, ke které se odkazuje a hudba samotná má vliv na lidskou náladu, což je podmíněno biologicky, chemicky i antropologicky. (Fitterman Radbill, 2017: 4)

Dearn ve své studii (2013) zaměřené na britskou dospívající mládež zjistila, že hudba a její poslech mají své místo v každodenní rutině mladistvých a oproti dřívějšímu mají rodiče s příchodem digitalizace a online kanálů typu YouTube minimální vliv na kontrolu dětmi sledované hudební produkce, protože většina dospívajících vlastní svůj vlastní digitální hudební přehrávač. (Dearn, 2013: 26) Teenageři v hudbě nacházejí aspekty života, které neznají ze své rodiny a skrze hudbu se identifikují s dalšími komunitami, právě z tohoto důvodu se lidé silně ztotožňují s hudbou, kterou poslouchali v období dospívání. Lidský mozek také vysílá na základě hudebních podnětů emocionální reakce na zážitky

z minulosti, propojuje a spojuje nás s minulostí. (Levitin in Fitterman Radbill, 2017: 4) Dolfsma (2004) uvádí, že popová anebo rocková hudba je podstatnou součástí života jedince, protože slouží jak k vymezení mladé generace od generací předchozích, tak k vymezení jedince v rámci skupiny vrstevníků.

„Jinými slovy, hudba je mocný a určující prvek jak naší individuální, tak skupinové identity.“ (Ibid in Fitterman Radbill, 2017: 4)

Pokud celebrity, dle výše zmíněné definice (Gabler), charakterizuje narativ, předávaný publiku skrze masová média, pak v rámci hudebního průmyslu je tento narativ ještě posílen o texty písní hudebníků nebo hudební videa k vydaným singlům. Nakonec je to právě hudební hvězda, kterou je možné označit „nejvíce fascinující komoditou, kterou hudební průmysl vytváří“ (Edwards a kol., 2010: 307) a její osobní příběh má v této fascinaci své vlastní nezastupitelné místo.

Dle Rojeka média v souvislosti s populární hudbou celosvětově pokrývají informace spojené s hedonistickým způsobem života hudebních hvězd a jeho následky. (Rojek in Bellis a kol., 2012: 2) Současné výzkumy věnující se problematice hudebních celebrit zkoumají například souvislosti mezi úmrtím celebrity v mladém věku a komplikovaným dětstvím (Bellis a kol., 2012), ale i dopad medializované rakoviny prsu u hudebních celebrit na reálnou návštěvnost preventivních mamárních vyšetření (Chapman, 2005). Zmíněné výzkumy podávají Buxtonovo tvrzení (1983) v němž označuje za krucifiální vlastnost deklarovanou hudebními hvězdami jejich „upřímnost“ a „oprávdivost“, kterými se snaží bojovat s narůstající komercializací a stylistickou manipulací. A tak například hudební uskupení *The Doors* nebo *Velvet Underground* oslavovala svou tvorbou dekadenci a John Lennon vyzdvihoval lásku po vzoru romantiků z 19. století. (Buxton in Edwards a kol., 2010: 307)

Argumentem pro fakt, že „upřímnost“ a „otevřenost“, na základě kterých se s hudební celebritou identifikuje publikum, je jedním ze zásadních atributů hvězdné aury celebrity v populární hudbě může být vznik a velká popularita pořadů, ve kterých dochází k „hledání superstar“. Participanti těchto soutěží se i na základě upřímnosti a otevřeného chování, mohou stát hudební celebritou. V pořadech typu *Pop Idol* nebo *X Factor* má divák možnost sledovat cestu zprvu

„obyčejných lidí“ k „neobyčejnému životu“ a svým hlasováním může vlastnímu favoritovi dopřát sen stát se profesionálním hudebníkem. Zároveň je svědkem přerodu „člověka z lidu“ v hudební hvězdu, součást elity.

Principu identifikace s hvězdou zdatně využila i popová skupina *Spice Girls*, jejíž management v průběhu propagace skupiny cíleně zdůrazňoval rozdílnost jednotlivých členek uskupení, s cílem navodit dojem, že „ve skupinovém prostředí lze dosáhnout nikoliv prázdné konformity, ale neomalené individuality“. (Whiteley in Edwards a kol., 2010: 310) Za úspěchem skupiny však možná stojí i fakt, že svou propagací podpořila fenomén „girl power“ a tedy i otevřené ženské sexuality. (Miles in Edwards a kol., 2010: 310)

Skrze gender nahlíží na lidské vnímání hudebního průmyslu Frith a McRobbie. Hudební celebritu a populární hudbu vidí složitěji než jako produkt. Významy a konstrukce, které si posluchač do hudby, a i do hudební celebrity projektuje, vychází i z jeho sexuality. Svou teorii orientovali na mladé posluchače populární hudby. Proto vymezují dva hlavní proudy popu: „cock rock“ a „teenybop“. Zatímco „cock rock“ je určen mladým chlapcům, kteří se jeho poslechem identifikují s „agresivní mužskou sexualitou“ a na základě poslechu oblíbené hudby často zakládají vlastní hudební uskupení či navštěvují koncerty, „teenybop“ je určen dívkám, pasivnějším posluchačkám, které do hudby projektují vlastní romantické představy. (Edwards a kol., 2010: 309)

Hudební profesionál ve 21. století je charakteristický svou proměnlivostí. Musí být schopen reagovat na změny, objevovat nové tvůrčí přístupy, být působivý. (Fitterman Radbill, 2017: 64) Spojení umění a obchodu, kterým pop music je, je poměrně komplikovanou disciplínou. Zatímco hudebníci často touží po kreativě a volnosti ve vlastní tvorbě, lidé zodpovědní za její prodej mají větší zájem na tom, aby kreativní tvorba umělců vedla spíše než k hudebnímu experimentu k navýšení zisku. (Baskerville, Baskerville, 2017: 5) Celá konstrukce, která je v současnosti s hudební celebritou spojená v sobě pak nese významy, které hudební hvězdu samotnou přesahují, a proto není možné u nahrávky číst pouze sdělení vzniklá spojením hudby a textu. Je nutné na ni nahlížet v kontextu významů osoby – hudební hvězdy, která ji prezentuje. (Longhurst in Edwards a kol., 2010: 307)

3. Dokumentární portrét

Dokumentární portrét je jedním z modelů dokumentárního filmu. Pro bližší pochopení jeho specifik autorka práce v následující kapitole definuje dokumentární film v celé jeho šíři a následně se bude věnovat jeho jednotlivým žánrům, mezi které je možné dokumentární portrét zařadit. Stejně jako přístup každého jednoho filmového tvůrce je autentický, i formy dokumentárního portréru se proměňují a čerpají z forem ostatních, inspirují se jimi a využívají jejich prvků. V následující kapitole budou rozebrány pro následné snazší pochopení specifických rozdílů v přístupu jednotlivých tvůrců k autorkou analyzovaným dokumentárním filmům.

3.1 Specifika dokumentárního přístupu k filmové tvorbě

Podle Nicholse se definice dokumentárního filmu sestává ze tří podstatných částí, na základě kterých jsme schopni odlišit dokumentární filmovou tvorbu od filmové tvorby fiktivní. V první řadě dokumentární filmy vyprávějí reálné příběhy a situace způsobem, který „ctí známá fakta“. Dokumentární filmy nepracují s postavami, které alegoricky představují reálné lidi tak, jak tomu bývá u fikčních filmů. Poskytují ověřitelné informace a týkají se „přímo žitého světa“. (Nichols, 2010: 27 – 28)

Zadruhé dokumentární film definuje fakt, že představuje reálné lidi reprezentující sebe sama. Tím se odlišuje od fikčního filmu, který taktéž mnohdy reprezentuje skutečné osoby, avšak představované herci, kteří za účelem odprezentování co nejvěrnějšího obrazu ztvárňované osobnosti potlačují své vlastní osobnostní atributy. (Nichols, 2010: 28 – 29)

Poslední podstatnou součástí Nicholsovy definice pojednává o skutečnosti, že dokumentární film přináší svědectví o světě kolem tak, aby jej věrohodně reprezentoval, nikoliv aby jej obrazně interpretoval. Nichols neopomíjí dodat, že rozdíl mezi dokumentárním filmem a filmem fiktivním je obdobný rozdíl mezi dějepiscem a fikcí. Rozdíl mezi oběma disciplínami je v množství filmařem užitých invencí. I dokumentární film je filmařovým osobitým pohledem na problematiku a „tvůrce jej zprostředkovává svým hlasem a ze svého úhlu pohledu“. Toto rozlišení není černobílé, je nutné však odlišit, nakolik se který film posouvá k jednomu nebo druhému pólu filmové tvorby. (Nichols, 2010: 30 – 32)

Představy veřejnosti o tom, co skutečně je dokumentární film se vyvíjí a proměňují. „Příležitosti i omezení ze strany institucí, technologická zlepšení, tvůrčí inspirace a vyvíjející se divácká očekávání neustále mění podobu toho, co je považováno za dokument a co tvoří horizont jeho možností.“ (Nichols, 2010: 158)

Nichols představuje vztah mezi dokumentárním filmem a fikcí na obrázku dvou překrývajících se kruhů. Jeden představuje čistě dokumentární a druhý zcela fikční film. Jejich průnikem vzniká prostor, kam je možné zařadit žánry na pomezí – zpravodajství, filmové týdeníky, ale i mockumenty, dokudramata či neorealistické filmy.

3.2 Přístupy k dokumentární tvorbě

Výslednou podobu filmu určuje filmový tvůrce. I ten však může být ovlivněn mnoha faktory. Jedním z nich je například příslušnost k určitému filmovému hnutí. Tato hnutí vznikají za účelem sdružovat filmaře s obdobnými tvůrčími přístupy a názory na tvorbu, v některých případech podpořené i manifesty. (Nichols, 2010: 48)

Dalším faktorem, který může výrazně ovlivnit výsledný filmový tvar je období vzniku filmu.

„Období určuje specifický časový úsek, během něhož filmy vykazují společné rysy, pomáhá popsat historii dokumentárního filmu a odlišit jej od dalších typů filmů souvisejících s jinými hnutími a etapami.“ (Nichols, 2010: 49)

Dokumenty tedy je možné odlišit odhalením specifického filmařského přístupu charakteristického pro určité období. Například léta šedesátá, specifická používáním lehké ruční kamery a pohotovou reakcí filmařů v terénu rozeznáme od let sedmdesátých a osmdesátých, vracejících se ve svých tématech do minulosti a ve velké míře využívajících archivní materiály v kontrastu se současnými rozhovory. (Nichols, 2010: 49)

Pro kategorizování dokumentárních filmů, jejich charakteristiku a snazší rozlišení Nichols nabízí dvě varianty dělení – na základě dokumentárních modů a již existujících nonfikčních modelů uplatňovaných v jiných disciplínách.

Užití rozličných modů dokumentární tvorby divákovi umožňuje zhlédnuté dílo charakterizovat. Každý **modus** zdůrazňuje specifickou metodu a přístup k filmové tvorbě. Jednotlivé mody se mohou kombinovat, jejich kombinací dochází k vytváření tzv. hybridních dokumentů. Jejich popularita mezi tvůrci se také odvíjí od období tvorby. Rozlišujeme 6 základních modů dokumentárního filmu:

- **poetický** – blízký avantgardní a experimentální filmové tvorbě (vizuální asociace, výrazná hudba)
- **výkladový** – nejčastěji spojovaný s dokumentárním filmem (slovní komentář, argumentativní logika)
- **observační** – zachycení každodenní rutiny, přítomnost štábu je nenápadná
- **participační** – přímá konfrontace filmaře a natáčeného subjektu (rozhovory, provokace)
- **reflexivní** – nechává diváka uvědomit si vykonstruovanou filmovou realitu v jejímž rámci subjekt prezentuje
- **performativní** – tvůrce kladu důraz na vlastní vztah k natáčenému subjektu a osobní stanovisko k problematice – klade důraz na emocionální vliv na diváka, užití prvků avantgardního a experimentálního filmu

(Nichols, 2010: 50 – 51)

Nonfikční modely přejímají již existující kategorie, na základě kterých lze dokumentární filmy jednoduše zařadit. Níže je vypsáno 12 hlavních kategorií:

- **investigace / reportáž** – pracuje s důkazy, argumentací, předkládá stanoviska
- **obhajoba / podpora případu** – snaha o předložení pádných argumentů a působivost s cílem přesvědčit publikum k zaujetí jistého postoje

- **dějepis** – výklad skutečnosti, interpretace vlastních stanovisek
- **výzkum / cestopis** – zprostředkování neznámého, exotických míst
- **svědectví** – shromažďování záznamů a výpovědí osobních zkušeností protagonistů
- **sociologie** – studium subkultur, spojeno s terénní prací, pozorováním, popisem, interpretací
- **vizuální antropologie / etnografie** – obdobné jako sociologie, přístup ke kultuře skrze zprostředkovatele
- **esej v ich – formě** – osobní líčení autorova prožitku
- **poezie** – důraz na formu díla a jeho uspořádání
- **deník / zápisník** – každodenní popisy osobních a subjektivních dojmů
- **profil / biografie jednotlivce nebo skupiny** – příběh vývoje a popis typických znaků
- **autobiografie** – zachycení osobního vývoje autora a jeho přístupu k životu

(Nichols, 2010: 164 – 167)

Dokumentární filmy, a tedy i dokumentární portréty, lze tedy klasifikovat dvěma výše zmíněnými způsoby. Oba způsoby klasifikace se nevylučují, a naopak zařazením filmu na základě modů i modelů získáme bližší charakteristiku snímku a lepší představu o jeho struktuře. Mnohé snímky lze vztáhnout paralelně k více modelům a modům.

„K prolínání modů dochází u mnoha filmů. Neznamená to, že by byly kategorie nedostatečné nebo nepřesné, spíše se zde odráží skutečnost, že filmaři často k svému materiálu přistupují proměnlivě a pragmaticky, aby dosáhli konkrétního záměru, proto různé modely a mody mezi sebou mísí.“ (Nichols, 2010: 170)

V praktické části práce autorka k modelům a modům zařadí analyzované dokumentární filmy. Na jejich příkladu budou patrné odlišné přístupy tvůrců k zachycení biografie popových hvězd.

B) ČÁST PRAKTICKÁ

4. Metodika výzkumu

Ve výzkumné části práce byla užitá metoda kvalitativní obsahové analýzy. Kvalitativní zkoumání umožňuje výzkumníkovi, na základě pozorování vybraného vzorku, použití takových analytických či interpretačních postupů, které jej dovedou k teoriím a závěrům, které v ideálním případě následně formuluje ve výzkumné zprávě – v našem případě se jedná o tuto diplomovou práci. (Strauss, Corbinová, 1999 : 14)

K výzkumu problematiky stereotypizace v mediálním obsahu byla pro účel práce zvolena metoda kvalitativního zkoumání na základě zakotvené teorie.

4.1 Zakotvená teorie

Zakotvená teorie (Grounded theory method – zkratka: GTM) je jedním z hojně užívaných přístupů kvalitativního zkoumání obsahů. Vychází a navazuje na teorie pozitivismu, pragmatismu a symbolického interakcionismu. Formována byla v roce 1967 v sociologických kruzích Barneyem Glaserem a Anselmem Straussem. Postupem času však pronikla i do dalších společenskovedních disciplín. V současné době existuje několik přístupů, jak metodu uchopit – mezi ty významné patří verze Glasera, Strausse a Corbinové a Charmazové (Řiháček, Čermák, Hytych, 2013: 44).

Název této metody je odvozen od jejího cíle, tedy vytváření teorií pevně ukotvených v nasbíraných datech a jedním z jejích hlavních specifik je princip tzv. teoretického vzorkování. Teoretické vzorkování v praxi znamená to, že výzkumník vybírá další výzkumný vzorek až na základě konceptů v průběhu aplikace GTM. (Řiháček, Čermák, Hytych, 2013: 44) Toho je v rámci této diplomové práce nemožné dosáhnout, neboť výzkumný vzorek bylo nutné definovat v předem odevzdaných tezích, vzorek je ovšem možné v průběhu analýzy na základě potřeb plynoucích z konceptu korigovat. Výsledným produktem GTM je potom jistý pracovní model organizovaný okolo ústředního konceptu. (Řiháček, Čermák, Hytych, 2013: 45)

Výzkumník si v procesu zakotvené teorie nejdříve položí výzkumnou otázku. Otázka by měla být položena tak, aby nám ponechala dostatek volnosti

k dalšímu zkoumání dané problematiky, daného jevu. Měla by být položena tak široce, aby nám v průběhu výzkumu nevykloučila možnosti dalšího objevu a aby se zároveň dala ještě zužovat a zostřovat. (Strauss, Corbinová, 1999: 24) Nejčastější metodou využívanou v zakotvené teorii je strukturovaný rozhovor, v rámci naší analýzy však byla užita metoda analýzy již vzniklého produktu – hudebního dokumentárního portréty.

Pro potřeby diplomové práce byla výzkumnou otázkou zvolena tato:

Jakým způsobem pracují zkoumané dokumentární portréty se stereotypními představami o hudebních celebritách?

Metoda zakotvené teorie dále pokračuje několika fázemi, z nichž bývají mnohdy pro potřeby zkoumání využity jen některé. V našem případě však bude využit kompletní postup zkoumání na základě GTM ve všech fázích kódování, včetně vytvoření paradigmatického modelu, na základě kterého autorka práce odvypráví výsledky svého zkoumání.

4.2 Postup analýzy zakotvené teorie

Postup celé analýzy GTM je nelineární, její jednotlivé fáze se často překrývají, je třeba se vracet k původním zjištěním a revidovat je – buď z důvodu doplnění dat či hledání nových kategorií. Tento proces může být svým způsobem nekonečný, neboť k již zanalyzovanému vzorku je možno se nepočítatelně často vracet, vzorek rozšiřovat, doplňovat o další případy, podotázky a kategorie. (Řiháček, Čermák, Hytych, 2013: 47)

„Kódování představuje operace, pomocí nichž jsou údaje rozebrány, konceptualizovány a opět složeny novými způsoby. Je to ústřední proces tvorby teorie z údajů.“ (Strauss, Corbinová, 1999: 39)

Zakotvenou teorii dělíme na 3 základní fáze:

1. tvorba konceptů / otevřené kódování
2. hledání teoretických vztahů mezi koncepty / axiální kódování
3. volba ústředního konceptu a formulace teorie / selektivní kódování

Otevřené kódování slouží k vytvoření základních jednotek, pojmů, které slouží jako významové jednotky nesoucí informaci vzhledem k výzkumné otázce.

Tato významová jednotka je následně pojmenována, tedy okódována. Tento kód nese podstatu celé jednotky zrovna tak, jak jí rozumí sám výzkumník. V rámci otevřeného kódování může být jednotka pojmenována vlastním názvem výzkumníka anebo tzv. in vivo kódem, což znamená, že výzkumník pro pojmenování jednotky použil slov samotných participantů (v našem případě aktérů filmu). Pro pojmenovávání jednotek se mnohdy používá tzv. ztělesněného kategorizování (Rennie, Fergus in Řiháček, Čermák, Hytych, 2013: 48) – tento způsob kategorizování pracuje s vnitřním „tělesným pocitem“, který při pojmenovávání kategorií máme – jedná se zjednodušeně řečeno o příjemný pocit, který se dostaví, když kategorii vhodně pojmenujeme, a tedy s tímto pojmenováním rezonujeme (Řiháček, Čermák, Hytych, 2013: 48).

Ve chvíli, kdy máme významových jednotek více, začíná jejich řazení do kategorií / konceptů. Takto by bylo možné pokračovat a sytit výzkum stále dál, výzkumník však v tomto momentě hledá ty nejvíce relevantní kategorie, které zpřesňují výzkumnou otázku.

Následuje **axiální kódování**, tedy hledání teoretických vztahů mezi jednotlivými koncepty. V průběhu otevřeného kódování již začínají být patrné vazby mezi jednotlivými koncepty. Některé kategorie jsou nadřazeny jiným, jindy je jeden koncept příčinou či následkem jiného. Při axiálním kódování sestavuje výzkumník dle Strausse a Corbinové tzv. paradigmatický model, kde jsou tyto vazby patrné. V případě, že výzkumník postupuje přesně podle zásad zakotvené teorie ještě stále i v průběhu axiálního kódování zpřesňuje svůj vzorek, doplňuje jej na základě teoretického vzorkování tak, aby byly zastoupeny různé varianty zkoumaného jevu, dokud nedojde k teoretickému nasycení vzorku.

Selektivní kódování je poté volbou ústředního konceptu a formulace celé teorie na základě tohoto hlavního tématu. (Řiháček, Čermák, Hytych, 2013: 51) Zjednodušeně řečeno se výzkumník v průběhu selektivního kódování zaměří na výsledky svého výzkumu, ze kterých na základě vztahů určených v průběhu axiálního kódování odvypráví příběh. Určí si centrální kategorii a jednotlivé další kategorie k ní dále systematicky vztahuje a tyto vztahy nadále ověřuje a rozvíjí. Dle Strausse a Corbinové si určí tzv. kostru příběhu, tedy jev, který pojmenuje, analyticky se mu věnuje. (Strauss, Corbinová, 1999: 89) Tato kostra příběhu pak drží všechny kategorie pohromadě.

5. Design výzkumu

Autorka práce předpokládala již při formulaci tezí na základě vlastní divácké zkušenosti existenci jisté pravděpodobnosti, že se autoři dokumentárních snímků mohou výše definované stereotypizace hudebníků, případně celého hudebního průmyslu, dopouštět. Kódováním obsahu předem vybraného vzorku hudebních dokumentárních filmů se snažila dojít k zjištění, zda vysledované jevy odpovídají projevům opakování určitých stereotypních představ ve společnosti obecně spojovaných s pojmem hudební celebrita.

Aby autorka práce mohla určit, zda se jednotlivé jevy a kategorie zobrazené v dokumentárních filmech shodují se stereotypními představami, bylo nezbytné definovat si základní stereotypní představy o hudebních celebritách a následně je s danými koncepty pozorovanými v dokumentárních filmech porovnat.

Tyto představy jsou hluboce zakořeněné, každý jedinec by tedy měl být schopen určitým způsobem definovat hudební ikonu a základní premisy, které se mu s tímto souslovím v mysli spojují. Autorka práce pro potřeby výzkumu definovala níže vypsané stereotypní představy spojované s hudebníky, které pro potřeby práce stanovila na základě charakteristik, plynoucích z výše definovaného statusu celebrity, a specifík definovaných u hvězd hudebního průmyslu. Tyto stereotypní představy následně porovnávala s vlastními zjištěními plynoucími z obsahové analýzy níže představených hudebních dokumentárních portrétů.

1. Hudební celebrity užívají návykové látky (drogy, alkohol a jiné) ve větší míře, než je obvyklé.
2. Hudební hvězdy jsou bohaté, mají velký majetek.
3. Hudební celebrity mají velké nadání, talent nebo charisma, a proto se jim daří v oboru.
4. Hudební hvězdy vedou bohatý a nevázaný sexuální život a často střídají partnery.
5. Populární muzikanti mají kvůli slávě narušené vztahy a soukromý život.
6. Slavní muzikanti jsou velice citliví a mívají psychické problémy.

Porovnáním a komparací výsledků kvalitativní analýzy dokumentů se stereotypními představami získává diplomová práce odpověď na otázku, zda a jakým způsobem reflektují zkoumané dokumentární filmy stereotypní představy společnosti o hudebních celebritách?

Každý dokumentární film projde v rámci výzkumu pro diplomovou práci otevřeným kódováním, z něhož vzejdou jednotlivé koncepty. Tyto budou následně pomocí axiálního kódování sdružovány do kategorií a bude vytvořen systém vztahu jednotlivých kategorií. Selektivním kódováním autorka určí ústřední koncept všech zkoumaných dokumentárních filmů a zjistí, zda je možné najít souvislosti mezi všemi zkoumanými snímky. Jednotlivé koncepty a kategorie vzešlé ze zkoumání na základě GTM budou porovnány s výše jmenovanými obecnými stereotypními představami, abychom následně získali odpověď na výše zmíněnou otázku, položenou autorkou při koncipování výzkumu diplomové práce.

5.1 Analyzované hudební dokumenty

Výběr vzorku pro vlastní výzkum byl poměrně zásadním momentem v procesu jeho designování. Protože se autorka práce rozhodla analyzovat dokumenty kvalitativní metodou, bylo od začátku patrné, že vzorek nebude, vzhledem k plánovanému rozsahu magisterské práce, příliš objemný. Autorka se proto rozhodla udělat předvýběr vzorku takovým způsobem, aby analyzované filmy nabídly rozličné dokumentaristické režijní přístupy a odlišná témata.

Analyzováno je pět snímků, z nichž dva reprezentují ženy – hudebnice a tři muže – hudebníky. Dvě zastoupené celebrity jsou pak zástupci domácího česko-slovenského prostředí a tři ze zahraničí. Autorka se v analýze cíleně vyhnula snímkům věnujícím se celým hudebním uskupením, aby v rámci filmu mohla sledovat stereotypizace na jediné osobě, jediném protagonistovi reprezentujícím na základě definované teze hudební hvězdu. Vycházela z předpokladu, že snímky, věnující se hudební skupině by mohly analýzu zkreslit o výsledky mediální reprezentace uskupení, nikoliv jednotlivce, byť by například řešily osudy každého jejího člena zvlášť. Proto se rozhodla pro analýzu dokumentárních portrétů.

Vybranými hudebními dokumenty jsou, v pořadí podle roku uvedení: *No Direction Home: Bob Dylan* (2005, režie: Martin Scorsese), *Nick Cave: 20 000 dní na Zemi* (2014, režie: Iain Forsyth, Jane Pollard), *Amy* (2015, režie: Asif

Kapadia), *Richard Müller: Nepoznaný* (2016, režie: Miro Remo), *Nebe peklo Lucie* (2017, režie: Tereza Kopáčová – Vrábelová).

V následujících kapitolách budou představeny jednotlivé snímky podrobené analýze. Popisem jejich děje a přístupu režie k odvyprávění příběhu si čtenář práce bude moci udělat představu o každém jednom snímku a jeho charakteristických rysech.

5.1.1 No direction home: Bob Dylan (2005)

Režisér Martin Scorsese zachycuje muzikanta ve dvoudílném televizním dokumentu o společné stopáži 208 minut. Tento přes tři hodiny trvající projekt vznikl v koprodukcí americké televizní stanice PBS a britské BBC. (csfd.cz, 2018)

Scorseseho režijní kariéra není orientována primárně na dokumentární tvorbu, je známým hollywoodským režisérem snímků oceněných Cenami Akademie a jeho filmografie čítá nejen hrané a dokumentární snímky, ale i televizní seriály¹ či hudební videoklip k písni Michaela Jacksona Bad. Vlastní dokumentární tvorbu pak Scorsese mnohdy spojuje se známými osobnostmi. V rámci žánru dokumentu vytvořil například portrét kontroverzního režiséra Kazana nebo spisovatelky Fran Lebowitz. Prostředí hudebního průmyslu se Scorsese v dokumentární tvorbě věnuje nejen u analyzovaného filmu o Bobu Dylanovi, ale také u snímků věnujících se Georgi Harrisonovi (*George Harrison: Living in the Material World*, 2011), Rolling Stones (*Rolling Stones*, 2008), kapele The Band (*The Last Waltz*, 1978), Ericu Claptonovi (*Eric Clapton: Nothing But the Blues: An 'In the Spotlight Special'*, 1995) nebo historii žánru blues (seriál *Blues*, 2003).

Ve snímku *No Direction Home: Bob Dylan* zachycuje Scorsese dětství a hudební začátky Dylana až po jeho turné v roce 1966, které bylo na mnoho let posledním, mapuje Dylanovu osobnost a jeho vztah k hudbě na pozadí vývoje hudebního průmyslu, ale i politické situace USA na konci padesátých let

¹Martin Scorsese režíroval pilotní díl seriálu *Vinyl* z produkce HBO ve kterém je mapována historie hudebního průmyslu USA v 70. letech a na jehož scénáři se podílel mimo jiné frontman skupiny Rolling Stones, Mick Jagger. Scorsese a Jagger jsou pod seriálem taktéž podepsáni jako výkonní producenti. (csfd.cz)

a v průběhu let šedesátých. V premiéře byl uveden na obou televizních stanicích v roce 2005.

Film vytvořil režisér Martin Scorsese z dokumentů, rozhovorů a dat dostupných z archívu Boba Dylana, který mu pro tyto účely zpřístupnil Dylanův manažer. Celá příprava filmu trvala 4 roky. Film režiséra Scorseseho má stejný název, jako Dylanova biografie vydaná v roce 1986 hudebním kritikem Robertem Sheltonem. Název filmu a knihy odkazuje k zřejmě nejslavnější Dylanově písni *Like a Rolling Stone* (1965). V rámci kategorizování dokumentární tvorby tento dokumentární portrét kombinuje modely investigace a svědectví, kvůli zachycení dějinných událostí a kulturních proudů 50. a 60. let jej však můžeme označit i za sociologický a dějepisný model dokumentárního filmu. Scorsese použil pro odvyprávění Dylanova příběhu výkladový modus hraničící v některých pasážích filmu s módem poetickým.

Snímek získal v roce 2006 cenu Grammy a Emmy a v souvislosti s hodnocením diváků filmu na serverech csfd.cz, imdb.com nebo Rotten Tomatoes je možné tvrdit, že se těší divácké oblibě. Na serveru csfd.cz² získal film v hodnocení uživatelů k dnešnímu datu (20.4. 2018) 90 % a na serveru imdb.com³ 8 a půl hvězdičky. Server Rotten Tomatoes⁴ označuje film hodnocením 95 %. Z námi analyzovaných hudebních dokumentů má nejvyšší dosažené divácké ohodnocení.

Ačkoliv se film dělí na dva díly, autorka práce jej považuje v rámci analýzy za jeden celek zkoumající jednoho interpreta v průběhu času. Kódovány proto byly obě jeho části. V prvním úseku Scorsese sleduje Dylanovo dětství a úplné začátky hry na kytaru v provinčním městě, kde vyrůstal. Dylan popisuje město a krajinu okolo a zmiňuje hudební uskupení a písně, které ho ovlivnily v jeho cestě za úspěchem. Režie divákovi tyto písně reprodukuje a tím mu nabízí

²ČSFD.CZ: Česko-Slovenská filmová databáze je největší lokální filmovou databází provozovanou společností POMO Media Group s.r.o. Svým uživatelům umožňuje hodnocení filmů a seriálů, ale i vytvoření vlastní filmotéky nebo žebříčku oblíbených.

³imdb.com: Internet Movie Database je celosvětový server určený k hodnocení snímků. Jeho vlastníkem je společnost Amazon.

⁴Rotten Tomatoes je americký webový server určený k hodnocení filmů a TV produkce vlastněný společností Fandago media.

pohled do hudební historie. Dylan pak nadále mluví o vlivech country, které poslouchal a jeho dětství a vůbec celé filmem sledované období hodnotí i další osoby: Dylanův tehdejší učitel, kamarád z gymnázia, přátelé z hudební branže. Probírána je i Dylanova touha být slavným, kvůli které se už v pubertálním věku označoval pseudonymem Bobby Vee. První část dále sleduje Dylanovu cestu na univerzitu v Minnesotě, kde se přestal věnovat studiu, ale naplno se rozhodl věnovat hudbě. Scorsese diváka seznamuje se všemi muzikanty, jejichž tvorba byla pro Dylana zásadní. Jako moment zlomu v Dylanově kariéře je akcentován přesun do New Yorku, kde se Bob Dylan pokoušel prorazit hraním v klubovém prostředí. Režie diváka také seznamuje s důvody vzniku Dylanova pseudonymu (Bob Dylan je narozen jako Robert Zimmerman).

Dylanovy hudební začátky jsou nastíněny spolu s vývojem hudebního byznysu. Režie nechává promlouvat Dylanovy kolegy, taktéž folkové zpěváky, kteří byli zaskočeni úderností Dylanova managementu. V této pasáži filmu je Dylan dokonce označován za oportunistu jdoucího si tvrdě za svým. Poslední výraznou pasáží první části Scorseseho filmu je seznámení, spolupráce a vztah s tehdy populární zpěvačkou Joan Baez. Sama Baez o vztahu s Dylanem na kameru promlouvá.

Ve druhé části Scorsese stále sleduje Dylana ve vztahu k Baez, ovšem jejich pozice se proměňují, a zatímco na počátku byla Baez tou populárnější z dvojice, posléze lidé více zpívají a obdivují písně Dylana, který je tu dobou považován za výrazného protestního písničkáře. Poté, co dostane ocenění od Mimořádné unie lidských práv a svobod za svůj aktivismus, Dylan ostatní politické aktivity na rozdíl od Baez odmítá a jejich cesty se kompletně rozdělují. Zisk ceny výrazně ovlivní i Dylanovu tvorbu, která se následně přestává odkazovat k tehdejším politickým změnám v USA a Dylan toto spojení vlastní tvorby a politiky pak nadále odmítá.

Následuje líčení Dylanovy popularity, záběry fanoušků čekajících na Dylana před koncertem, popis jeho osobnosti a charismatu:

Bobby Neuwirth: „Dylan se stal sloupem vzduchu, dá – li se to tak říct, kdy se psychicky a fyzicky zaměřil na jediný výdech vycházející z jeho těla. Našel způsob, jak působit na veřejnosti téměř jako šaman. Se vši svou inteligencí a vědomím se zaměřil na svůj dech.“ (No Direction Home: Bob Dylan, 2005)

Film neopomíjí ani komplikovaný vztah Dylana k novinářům a zklamání publika z jeho odklonu od angažovaného folku směrem k popovějšímu pojetí písní, za které byl na jednom z koncertů téměř vypískán publikem a označován za Jidáše. Celý snímek končí s mapováním Dylanovy kariéry v roce 1966, kdy Dylan po návratu z turné po Evropě havaroval na motorce a následně 8 let na turné neodjel, ačkoliv v nahrávání písní pokračoval i nadále.

Režisér ve filmu pracuje s materiály vzniklými speciálně pro film, ale také s filmy natočenými v minulosti a rovněž dokumentujícími život Boba Dylana – konkrétně se záběry z filmu D.A. Pennebaker *Don't look back* (1967)⁵, Murraye Lerner *Festival* (1967)⁶ nebo se záběry zpěváka pořízenými umělcem Andy Warholem. Obraz Boba Dylana je ve filmu seskládán z promluv jemu blízkých osob a je kompilací těchto promluv, hudebních videí ze sledovaného období a záznamů samotného Dylana. Dylan sám ve filmu některé momenty taktéž komentuje. Jeho promluvy však nejsou hlavní dějovou linkou filmu, ale spíše glosou dokreslující jeho charakter a myšlení.

5.1.2 Nick Cave: 20 000 dní na Zemi (2014)

Film *Nick Cave: 20 000 dní na Zemi* je dokumentárním portrétem hudebníka Nicka Cavea, který zachycuje jeden den života excentrického muzikanta. Sám Cave v úvodu filmu prohlašuje „toto je můj dvacátý tisící den na Zemi“. Režijní dvojice Iain Forsyth a Jane Pollard následně diváky tímto stylizovaným dnem hudebníka provázejí. Film měl světovou premiéru v roce 2014, do české distribuce jej uvedla Asociace českých filmových klubů 9.10.2014. Snímek byl ovšem v předpremiéře promítán v červenci a srpnu 2014 na Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy Vary a také na Letní filmové škole Uherské Hradiště.

Dokument v hodnocení na webu csfd.cz získal 80 %. Na imdb.com se s hodnocením drží na 7 a půl hvězdičkách z deseti a na serveru Rotten

⁵Don't look back (1967) je prvním dokumentárním filmem o osobě Boba Dylana zaznamenaném v průběhu jeho turné po Velké Británii v roce 1965 (zdroj: csfd.cz)

⁶Dokument Festival (1967) zachycuje po 3 roky atmosféru tehdy populárního festivalu v Newportu. Obsahuje záznamy vystoupení interpretů Boba Dylana, Joan Baez nebo tria Peter, Paul and Mary. (zdroj: csfd.cz)

Tomatoes získal hodnocení 95 % (obě hodnocení ke dni 20.4. 2018). Dokument byl nominován na ceny BAFTA Britské filmové akademie v kategorii Nejlepší dokument a získal dvě ceny na filmovém festivalu Sundance – cenu pro nejlepší střih a pro nejlepší režii dokumentárního filmu. Ceny snímek získal rovněž na festivalech v Athénách či Istanbulu, v rámci soutěžních i nesoutěžních sekcí byl pak promítán na filmových festivalech po celém světě.

Vznik filmu inicioval sám hudebník, když si k procesu vzniku nového alba přizval režisérskou dvojici Forsytha a Pollardovou, se kterými již v minulosti spolupracoval na krátkých dokumentárních projektech *Do you love me like I love you* (2009 - 2011) a které označuje za své přátele. Režisérská dvojice po zachycení pár zkušebních záběrů, které měly původně sloužit jako dokumentace procesu tvorby Caveovy kapely The Bad Seeds, přišla s nápadem na vznik celovečerního dokumentárního filmu, se kterým Cave původně nesouhlasil – nechtěl, aby byl film opakováním informací, které lze najít v jeho biografii či na internetu (Film4, 2014). Myšlenku se podvolil po konzultaci s režisérskou dvojicí:

„Nakonec jsem souhlasil, že je nechám na něčem pracovat, dokud to bude něco, co bude jiné. Něco, co ještě nikdo neviděl.“ (Cave in Film4, 2014)

Film je aranžovaným dokumentárním portrétem, který vznikl na základě předem daného scénáře, který mohl Cave připomínkovat a vyjadřovat se k němu. Tvůrci využili dokumentárního modelu deníku / zápisníku, ale i poezie. Modus snímku je rovněž poetický, v některých pasážích režie pracuje observační dokumentaristickou technikou. K uchopení Caveovy osobnosti a jeho tvorby použili tvůrci dva cykly, které do filmu zapracovali. Jedním z nich je cyklus jednoho dne, v průběhu kterého se divák má možnost seznámit s osobností zpěváka, vidět ho při rozličných denních činnostech a druhým cyklem je kreativní proces tvorby písní pro novou desku *Push the sky away* (2013). V rámci druhého cyklu je zobrazen vznik písní od prvotního zachycení Caveovy tvůrčí myšlenky, přes zkoušky u klavíru, nahrávání demo nahrávek či přezkušování písně, až k samotnému uvedení na koncertě v Sydney Opera House. (Pollard in Film4, 2014)

Tvůrci filmu připouští, že situace, které ve filmu Cave prožívá, jsou naaranžované. V průběhu jednoho zachyceného dne divák sleduje Cavea

probouzejícího se vedle manželky v jeho domě v Brightonu, jeho oblékání se, tvůrčí práci u psacího stroje v pracovně jeho domu, odkud Cave následně odchází na sezení u psychiatra Dariana, návštěvu u kolegy Warrena Ellise, nahrávání do studia či na návštěvu archívu. Na jednotlivá místa se Cave přesouvá autem, ve kterém se potkává s osobami ze své minulosti – zakládajícím členem kapely Blixou Bargeldem, který opustil skupinu ze dne na den a následně s Cavem už víc nebyl v kontaktu, a zpěvačkou Kylie Minogue, která nazpívala s muzikantem jeho pravděpodobně nejznámější píseň *Where the wild roses grow* (1995). Tyto situace byly pro film vytvořeny s cílem ukázat zpěváka ve více osobnostních rovinách, nikoliv pouze při kontaktu s novináři – psychiatr a archiváři pokládají otázky jinak a dostávají tak dle tvůrců muzikanta do jiných osobnostních poloh než novináři. Stejně tak setkání s bývalým členem kapely po letech ukazuje Cavea v neobvyklé situaci, jiné než je klasická komunikace se stávajícími členy hudebního uskupení. (HitFix, 2014)

Z hlediska vizuální stránky filmu je patrná inspirace nově vzniklým albem – ve filmu se názorně objeví scéna, která je součástí přebalu zpěvákovy desky – rozevírání okenních žaluzií jeho ložnice a prosvítání slunečních paprsků do pokoje. Stejně tak se ve filmu objevuje několik písní, ale pouze z nového alba, jehož vznik je zachycen a je součástí druhého, tvůrčího cyklu, který režie filmem sledovala.

Tvůrci se ve filmu dotýkají intimních momentů života zpěváka – od první sexuální zkušenosti, přes minulost drogově závislého člověka hledajícího víru. Portrét Cavea jako mladíka žijícího v podivném malém bytě obklopeného svými sbírkami bizarních předmětů (např. lidské vlasy, svaté obrázky, pornografické kresby) se přelívá v jeho vykreslení jakožto chlapce, který přišel v raném věku o otce nebo jako muže, který se osudově zamiloval. Cavevovo vyprávění osobních historek bývá vyvoláno interakcí s dalšími protagonisty filmu (archiváři, psychiatr, členové kapely). Kromě něj ovšem v pozadí dokumentu jako voice over zaznívá ještě Cavevův hlas formulující jeho osobní životní pravdy a filozofii na pozadí záběrů krajiny či příprav koncertu.

5.1.3 Amy (2015)

Britský dokumentární film *Amy* vzniknul v roce 2015 pod režijním vedením Asifa Kapadiy. Jedná se o portrét tragicky zesnulé jazzové zpěvačky Amy Winehouse, která byla nalezena v roce 2011 mrtvá ve svém domě ve věku 27 let.

V rámci analyzovaných dokumentů je *Amy* filmem s největší odezvou u divácké obce – na českém serveru csfd.cz získal 81 % v hodnocení 4541 uživatelů, na serverech imdb.com dosáhl na hodnocení 7,8 z 10 hvězd a na Rotten Tomatoes 94 % (hodnocení ke dni 20.4. 2018). Film byl uveden v premiéře dne 16. května 2015 na Filmovém festivalu v Cannes. Do britských kin byl uveden 3.7. 2015. Společnost Aerofilms distribuovala film v České republice od 6.8. 2015. V premiéře byl v České republice představen jako součást Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary.

Dokument *Amy* má stopáž 2 hodiny a 8 minut. Kapadia pro svůj portrét zvolil kombinaci nonfikčních modelů svědectví, investigace i obhajoby na pozadí výkladového dokumentárního modu. Celý film je seskládán jako koláž z audio nahrávek promluv jednotlivých osob, které Amy znaly, přátelily se s ní, anebo s ní pracovaly. Kapadia jejich promluvy doplnil o bulvární fotografie, titulky novin, televizní vystoupení Amy v talk shows, osobní videa a nahrávky zpěvačky. Pokud se nejedná o soukromá videa z archívu Winehouse či jejích přátel, žádná z osob nemluví na kameru. Kapadia se tak vyhnul fenoménu „mluvících hlav“. Svůj tvůrčí postup objasnil pro magazín *Variety*:

„Lidé, které jsem potkal byli obyčejní a prostí. Nikdy předtím nedělali s nikým rozhovor. Necítili se dobře před kamerou. Jejich vyprávění bylo často plné nervozity, hněvu a bolesti. Nejhorší věc, co bych mohl udělat by bylo namířit jim kameru přímo do tváře.“ (Kapadia in Chagollan, 2015)

Divák tedy v průběhu filmu vidí nesčetně snímků Winehouse, které korespondují (či jsou naopak v silném kontrastu) s promluvou osob uvedených v titulcích.

„Brzy mi bylo jasné, že na samotnou Amy se velice dobře dívá. Jen ji dát na plátno. Bylo mi jedno, jak vypadají ostatní. Chtěl jsem se dívat na ni, jak se stále proměňuje. A jak se na ni díváte a posloucháte ji, najednou vám to

všechno dojde. A to se pro mě přirozeně stává z filmařského hlediska významnějším.“ (Kapadia in Chagollan, 2015)

Film sleduje život Amy komplexně, nikoliv pouze některé fragmenty, nechává prostor k vyjádření jak samotné Amy (ze záznamu), tak lidem z jejího okolí, často s naprosto odlišnými názory na daný úsek Amyina života. Byť je příběh filmu souhrnem celého života Amy ve všech jeho fázích, jeho vyprávění neprobíhá kontinuálně od dětství k dospívání. Kapadia nechává promlouvat blízké přátele, jednotlivá témata se vynořují postupně. Divák se tedy například zpočátku dozvídá obecné charakteristiky osobnosti zpěvačky či její postoje k hudební branži, aby až zhruba v polovině filmu zjistil podstatná fakta o jejím dětství. Tvůrci vyzpovídali stovky lidí, aby poznali, která témata v životě Amy byla skutečně stěžejní a pouze ta, která se objevila ve svědectvích více osob byla do filmu zařazena jako skutečně relevantní.

Forma koláže z videí a audiozáznamů není náhodná a režie tak samotnou formou filmu ukazuje, jak významný vliv měla na život Amy (v té době) nově zdigitalizovaná média.

„Média se v té době digitalizovala, takže se stalo to, že všude okolo a za dveřmi bylo mnoho lidí s kamerami, protože v té době v Anglii probíhal boj mezi novinami a ta dvě vydavatelství chtěla každý den víc informací a měla mezi sebou každodenní souboje o to, kdo naplní víc svou webovou stránku. Lidé všechno viděli online, už si nemuseli kupovat noviny.“ (Kapadia in CBC, 2015)

Režie ve filmu pracuje i s texty písní, které rámuji jednotlivé situace ze zpěvaččina života a odhalují, nakolik jednotlivé písně Amy Winehouse korespondují s reáliemi jejího života.

„Každá písnička je jako jedna kapitola jejího života. Její první písně jsou z období, kdy jí bylo 16 a všechno to tam je. Jak kdyby už v tom věku věděla, kam se její život bude ubírat. (...) Amy věděla, o co tady jde, uměla to vyjádřit a proměnila to v písničky. A když se to stalo písničkou, stalo se to zároveň něčím dalším a my už tomu nevěnovali pozornost.“ (Kapadia in CBC, 2015)

Podle magazínu *Variety* vzniknul snímek Amy na základě požadavku nahrávací společnosti Universal Music U.K., která chtěla přispět k vytvoření

plastičtějšího portrétu zemřelé zpěvačky, než jaký nabízela po čas jejího života média:

„Nechci, aby to znělo příliš osudově, anebo romanticky, ale prostě jsem cítil, že je nutné náležitě odvyprávět ten příběh. Některé věci, které jsem viděl v televizi a tisku nebyly pravdivé.“ (David Joseph in Chagollan, 2015)

Společnost Universal se tedy následně spojila s producentem Jamesem Gayem-Reesem, který produkoval Kapadiův dokument *Senna* (2010) o brazilském automobilovém závodníkovi. Rees následně režii snímku nabídl právě Kapadiovi, se kterým za svůj předchozí společný film získali cenu diváků festivalu Sundance pro nejlepší dokument. Kapadia si zpočátku nebyl jistý, zda nabídku přijmout. Pro show Q na kanadské rádiové stanici CBC vysvětlil své finální rozhodnutí režirovat dokument Amy jako potřebu zodpovědět si otázky, které se okolo Winehouse tvořily. Kapadia v rozhovoru uvedl, že ho smrt zpěvačky nepřekvapila, jelikož ji čekal na základě jejího mediálního obrazu. Hlavní otázkou pro něj jako pro tvůrce bylo, proč její postupný pád nikdo nezastavil? V rozhovoru rovněž zdůraznil svůj vztah k severnímu Londýnu, kde se příběh Winehouse odehrává. Odvyprávění jejího příběhu pro něj bylo současně možností odvyprávět příběh jeho města na příběhu „obyčejné holky z Londýna“. (Kapadia in CBC, 2015)

Film se dočkal desítek ocenění a nominací a byl zařazen do programu mnoha filmových festivalů jak v soutěžních, tak nesoutěžních kategoriích. Dle serveru imdb.com se jedná o celkem 51 ocenění a dalších 44 nominací. Z těch nejvýznamnějších se jedná v roce 2016 získání Ceny Akademie v kategorii Celovečerní dokument a Britskou cenu filmové akademie BAFTA v téže kategorii. V rámci cen BAFTA byla Amy nominována rovněž v kategorii Výjimečný britský film. V roce 2015 Kapadia za Amy přebíral Evropskou filmovou cenu pro nejlepší dokument a Cenu Asociace filmových kritiků ve stejné kategorii.

Film získal ocenění pro nejlepší dokument rovněž v rámci hudebních cen Grammy Awards 2016 a za soundtrack k filmu Amy byla Winehouse posmrtně nominována na BRIT Awards v kategorii zpěvačka roku.

Ačkoliv společnost Universal konzultovala s rodinou výběr tvůrců filmu, po první projekci se od projektu v květnu 2015 distancoval otec zpěvačky, Mitch Winehouse, s tvrzením, že se jej filmaři snažili zobrazit „v tom nejhorším možném světle“, jak uvedl v rozhovoru pro Guardian s titulkem „Mitch Winehouse o filmu Amy: Řekl jsem jim, že jsou hanbou. Měli byste se za sebe stydět, řekl jsem.“ (Winehouse in Guardian, 2015). Tvůrci filmu následně reagovali prohlášením:

„Když se na nás obrátili se žádostí o film, měli jsme plnou podporu rodiny Amy Winehouse a k filmu jsme přistupovali s naprostou objektivitou, stejně jako u projektu Senna. Během produkce filmu jsme vedli rozhovory se zhruba 100 lidmi, kteří Amy Winehouse znali: přátelé, rodina, bývalí partneři a lidé z hudebního průmyslu, kteří s ní pracovali. Příběh, který film vypráví je odrazem zjištění, která vyplynula z těchto rozhovorů.“ (Kapadia a kol. in Guardian, 2015)

Kapadia posléze v rozhovoru pro CBC dodává:

„Co pro mě bylo důležité byl fakt, že jsem byl vybrán, abych dělal film o Amy. Jmenuje se Amy a není o nikom jiném. A to si myslím, že občas lidé považují za záludné, ale není to o nich, je to o ní.“ (Kapadia in CBC, 2015)

Dále dodává:

„Já a můj producent jsme si byli vědomi, že tento film může být trochu problematický. Chtěli jsme ho udělat pořádně a nejen povrchně, že se všichni milovali a tak. Všichni víme, jak ten příběh skončil, viděli jsme to. Takže když jsme začínali připravovat film, proběhlo mnoho soukromých konverzací, kde jsme říkali, že si musí být vědomi toho, že neděláme veselý příběh, všichni víme, jak to dopadlo. Takže mě museli nechat mluvit se všemi a v ničem mě nezastavovat. (...) Ten film jsme dělali, abychom byli upřímní k Amy. (...) Byl jsem připravený na kritiku, protože jsem si uvědomoval, že někteří lidé nebudou šťastní z některých věcí ve filmu. Ale jsou to věci, kterých se ti lidé reálně dopustili.“ (Kapadia in CBC, 2015)

V říjnu 2015 vyšlo v bulvárním deníku The Mirror prohlášení, že otec Amy připravuje film k uctění památky své dcery s názvem *A Letter to Amy*, ve kterém by jí přátelé, rodina a lidé z hudebního průmyslu napsali každý dopis. Film byl dle The Mirror zamýšlen jako „oslava života Amy Winehouse“. Poté, co

Kapadia za Amy obdržel Cenu Akademie pro nejlepší dokumentární film reagoval Mitch Winehouse na Twitteru statusem, ve kterém tvrdí, že Kapadia svým filmem všechny oklamal a jedná se o „negativní, zlomyslný a zavádějící portrét Amy“. Svůj status zakončil slovy „My to napravíme“, kterými zřejmě odkazoval k připravovanému filmu. Film ovšem dosud (2018) natočen nebyl.

5.1.4 Richard Müller: Nepoznaný (2016)

Film Richard Müller: Nepoznaný byl do kin uveden ve slovenské premiéře 17.11. 2016, do české distribuce jej pak uvedla 2.2. 2017 Asociace českých a slovenských filmových klubů. V mezinárodní premiéře jej uvedl karlovarský Mezinárodní filmový festival již v létě 2016. Film režiséra Mira Rema zachycuje výsek života zpěváka Richarda Müllera, známého z médií zejména kvůli dřívější drogové závislosti a následným veřejným excesům. Richard Müller je v dokumentu prezentován po čas jeho turné se skupinou Fragile. Současný portrét muzikanta je doplněn o archivní záběry a vzpomínky jemu blízkých osob. Režisér Remo pro vykreslení Müllera využil kombinaci observačního a výkladového modu a ve svém dokumentu pracuje se sociálním dokumentárním modelem.

Dokument na csfd.cz dosáhl hodnocení 68 % v hodnocení 1046 uživatelů, na imdb.com potom získal 7 hvězd z 10, byť je vzhledem ke své zemi původu (Slovensko) a jeho omezené distribuci do zahraničí hodnocen na mezinárodním portálu k dnešnímu datu pouze 44 uživateli (hodnocení ke dni 20.4. 2018).

Film má stopáž 90 minut. Zachycuje zejména okamžiky příprav turné Richarda Müllera s vokální skupinou Fragile a to od samotného vzniku hudebních aranžmá, přes jejich nahrávání ve studiu, promo v médiích až po následný první velký koncert v bratislavské hale, kterým snímek zároveň končí. Ve filmu účinkují kromě Richarda Müllera také členové jeho týmu, zejména jeho manažer Adnan Hamzić, zpěváci skupiny Fragile, novináři. Výrazné osobnosti hudebního průmyslu a také přátelé Richarda Müllera dostali na samém začátku filmu prostor k odvyprávění krátkých skečů z jeho života, případně k okomentování jeho kariéry či osobnosti. V úvodu tedy promlouvají na kameru se svými svědectvími o Müllerově kariéře, aby následně režisér v rychlém sledu do filmu zakomponoval archivní a často osobní záběry zpěváka z 80. a 90. let minulého století. Takto Remo pracuje s vyprávěním Müllerova příběhu v rámci celé stopáže filmu.

Aktuální záběry Müllera v období příprav turné dává režie do ostrého kontrastu s dostupným materiálem samotného Müllera (většinou videa na vlastní kameru) z let minulých. Vzhledem k faktu, že videa natočená Müllerem jsou většinou pořizena v období jeho drogové závislosti a reflektují tedy mnohdy i zpěvákovy viditelné psychické změny po požití drogy (excentrické chování na veřejnosti, sebevědomé vystupování či mnohdy extrémní situace při komunikaci s okolím) jsou pak v o to větším kontrastu Removy záběry z let 2013 – 2016, ze kterých je patrný zpěvákův boj s psychickou maniodepresivní poruchou a které tempo celého snímku zpomalují.

Výrazný prostor ve filmu dostaly 3 životní partnerky Richarda Müllera. Jeho bývalá manželka a moderátorka Soňa Müllerová, hudebnice Iva Bittová a současná partnerka, manažerka Vanda Wolfová. Remo nechal všechny promluvit o vztahu s Müllerem, přičemž u Müllerové se jednalo spíše o popis určitých fragmentů vztahu a pocity, které z něj měla a které Remo doplnil Müllerovými archivními záběry z jejich společné dovolené či z vánoční návštěvy u prarodičů. Bittová popisuje svůj vztah se zpěvákem a jeho vývoj od začátku do konce včetně situací, které odhalují závažnost zpěvákovy závislosti na tvrdých drogách a alkoholu. Jejich vztah je opět doplněn autentickými záběry z dané doby. Vanda Wolfová promlouvá výhradně o Müllerově nemoci, jejich projevech. O jejich seznámení ani vztahu ve filmu z jejich úst nic nezaznívá. Režisér odhaluje formu jejich vztahu pouze na záběrech, kdy společně s přáteli slaví zpěvákovy narozeniny, na Vandině komunikaci směrem k Müllerovi a jeho spolupracovníkům při koncertě v Bratislavě a také z Müllerova privátního rozhovoru o vztazích s kmotrou jeho desky Evou Herzigovou a její kamarádkou.

Byť se jedná o film o hudebníkovi, Müllerova hudba ve filmu zaznívá jen při záběrech ze zkoušení a koncertu. Výraznější roli získává pouze při dokreslení vztahu s manželkou Soňou a seznámení s Ivou Bittovou. Na rozdíl například od analyzovaného snímku *Amy*, kde režisér doplnil autentickými texty zpěvačky pasáže z jejího života, kterých se skutečně dotýkají, ve snímku *Mira Rema* k tomu nedošlo, byť tušíme, že i Müllerovy texty jsou věrným uměleckým zrcadlením situací z reálného života a v průběhu filmu to je divákům několikrát demonstrováno:

Zpěvačka skupiny Fragile k Müllerovi: „Já jsem se tě chtěla zeptat na jednu textovou věc, že jak myslíš to Si navždy moja žena, tažko prehratý boj?“

Richard Müller: „Že je navždy moje žena, že je to boj, který zbytečně se budu usilovat jakkoliv změnit. To znamená, že zbytečně se rozejdeme, ale prostě navždy bude moje žena. Ono samozřejmě je to v uvozovkách a takové polocynické, ale že zbytečně se budeme rozvádět a budeme sice na papíře rozvedení, ale jsi matkou mých dětí.“

Režisér Miro Remo se svým štábem strávili natáčením filmu celkem 3 roky. Mezi lety 2013 a 2016 natočili s Richardem Müllerem a jeho týmem přes 200 hodin materiálu (csfd.cz, 2018), který sestříhali do současné podoby. Na veřejné diskuzi po premiéře filmu v brněnském kině Art⁷ Remo uvedl, že hlavním impulzem pro natočení filmu o Müllerovi byl jeho vlastní soukromý zájem. Přiznává Müllerovi, že ovlivnil celou jednu generaci, která na jeho písních vyrostla, notoricky je znala. Chtěl natočit snímek o člověku, který pro jednu celou generaci byl symbolem svobody a který v současné chvíli není sám schopen vzdorovat vlastnímu managementu, který jej svazuje a nutí do dalšího vystupování, což je se svobodou rozhodování v přímém rozporu. Režisér toto ve filmu v několika pasážích demonstruje. Příkladem může být scéna, ve které se unavený Müller po svém bratislavském koncertu zcela vážně rozhodne ukončit svou kariéru. Zprvu zaskočený manažer mu následně se smíchem oponuje, že toto ukončení není možné, čemuž se Müller podvolí.

Jan Jílek, hlavní dramaturg Asociace českých filmových klubů, která byla zodpovědná za distribuci filmu, hodnotí snímek následovně:

„Remův film je nesmlouvavý, bolestně obnažující, ale zároveň chápavý a vtipný – v divákovi vyvolává množství emocí, které souvisejí s Richardem Müllerem i hodnotami a problémy, které reprezentuje. Divák se o zpěvákovi dozví některé nové informace, uslyší řadu ikonických songů, ale především bude konfrontován s ambivalencí Müllerova života, během kterého se extrovertní idol postupně změnil v unaveného a nemocného člověka. Nepoznaný je typickým hudebním dokumentem o vzestupu a pádu, u Müllera však hned několik vzestupů a pádů probíhá v rámci jediného dne.“ (Jílek in Richard Müller: Nepoznaný, 2016)

⁷Autorka práce se zúčastnila veřejné diskuze s tvůrci, která se konala po premiéře filmu v Kině Art v Brně dne 3.2. 2017, ze které v práci uvádí režisérovy postřehy.

Vznik filmu rovněž komplikovaly spory s managementem zpěváka o jeho výsledné podobě. Podle Rema vyžadoval umělcův management autorizaci snímku. Po shlédnutí první verze filmu chtěl jeho vstup do kin zastavit úplně, po vyjednávání mezi producenty filmu a managementem zpěváka však došlo ke konsenzu. Remo do svého snímku musel vložit úvodní pasáž, v níž významné osoby českého a slovenského showbyznysu hovoří o Müllerovi. Prezentují historiky s ním spojené, vlastní pocity z jeho osoby a hodnotí jeho kariéru. Mezi řečníky je Helena Vondráčková, Michal Horáček, Dan Bárta, Martin Dejdar, Ivan Tásler, Adéla Vinczeová nebo Michal Pavlíček. Bez této pasáže by management zpěváka film do distribuce nepustil, její zařazení bylo jednou z podmínek, byť podle Rema výsledné podobě filmu uškodilo. Po následném uvedení do kin se však management Müllera i samotný zpěvák od filmu stejně distancovali.

Richard Müller: Nepoznaný získal na Cenách české filmové kritiky 2017 cenu pro nejlepší dokument a v rámci slovenských cen Slnko v sieti⁸ získal Lukáš Kasprzyk ocenění pro nejlepší zvuk.

5.1.5 Nebe peklo Lucie (2017)

Televizní dokument *Nebe peklo Lucie* měl premiéru na obrazovce České televize 8.4. 2017. Dokumentární film nahlíží na jeden rok v životě české zpěvačky, která se roku 2016, kdy byl snímek natáčen, dožívá jubilea 50 let. Portrét české hudební hvězdy natočila režisérka Tereza Kopáčková – Vrábelová. Film dosáhl na csfd.cz hodnocení 55 % (ke dni 20.4. 2018) a jeho stopáž je 85 minut.

Film zachycuje podstatné momenty v roce zpěvačky a režisérka Vrábelová jej rozdělila do 4 kapitol pojmenovaných in vivo názvy, které Lucie Bílá v určité chvíli dané kapitoly pronese – *Strašně nahlas*, věnující se přípravě bratislavského koncertu a jeho následné kritice v médiích, *Vydrž, miláčku*, v níž zpěvačka řeší především koupi otvovického kulturního domu, *Nemít ten dům prázdněj*, ve které se vyrovnává s nemožností počít druhé dítě a taky se svým vztahem k publiku a lidem a *Správný milování*, kapitolu zaměřenou na průběh pražského koncertu a jeho zpětnou zpěvaččinu reflexi. Dokumentární portrét pracuje s modelem

⁸Ceny Slnko v sieti jsou slovenskou cenou filmové a televizní akademie pro nejlepší filmy Slovenska. Udělují se jednou za dva roky a jsou pojmenovány dle stejnojmenného filmu Štefana Uhera z roku 1962.

deníku, zpěvačka komentuje jednotlivé úseky vlastního života po dobu jednoho roku. Užít byl výkladový modus dokumentu, byť v některých pasážích s přesahem do modu participačního.

Režisérka sleduje zpěvačku a prakticky celou dobu snímku nechává promlouvat pouze a jen Lucii Bílou. Celý film je reflexí Bílé o Bílé a ostatní protagonisté snímku se ve filmu objevují pouze minimálně, a to většinou pouze v promluvách k Lucií Bílé či s Lucií Bílou. Divák tak vidí produkční tým Bílé, jejího kadeřníka, vizážistku, kamarádky i kněze pouze jako kulisu, jako součást mizanscény stejně tak, jako například obrazy na stěnách.

Film je rozdělen do čtyř částí. První, pojmenovaná *Strašně nahlas*, podle chvíle, kdy Bílá při koncertě týmu sděluje, že její odposlech v uchu má až bolestivou hlasitost, začíná probuzením zpěvačky před koncertem v Bratislavě. Režie pak sleduje zpěvaččinu přípravu v šatně bratislavské arény, zkoušky před koncertem i jeho samotný průběh, včetně následné gratulace od syna v zákulisí. Kapitola rovněž zachycuje Bílou v reakci na záporné recenze českých periodik v souvislosti s koncertem. Okrajově je také zmíněna smrt matky zpěvačky. Závěr kapitoly je věnován záběrům ze křtu desky *Hana* (2016), kde Bílá promlouvá o nově vydaném albu.

Druhá kapitola filmu *Vydrž, miláčku* je pojmenovaná podle části telefonního rozhovoru zpěvačky. Začíná záběry Bílé v krajině Malé Skály, kde má zpěvačka chalupu. Bílá se v prostoru své venkovské usedlosti na kameru vyjadřuje k osobnímu rozporu mezi soukromým a veřejným životem, vyjmenovává vlastní úspěchy, které provází její kariéru, ale také promlouvá o osamělosti provázející mediálně známé osobnosti na příkladu dovolené, ze které se vrátila a na které byla sama. Stále znovu zde Bílá akcentuje téma oběti pro lidi. Významnou částí kapitoly je zde její nákup starého kulturního domu v Otvovicích, kde sama poprvé veřejně vystupovala. Bílá se schází se svými přáteli a nákup kulturního centra sama iniciuje.

Téma vlastní oběti zpěvačky režie akcentuje v kapitole *Nemít ten dům prázdněj*, kde připomíná touhu zpěvačky mít dítě na její rozpravě o zdravotních komplikacích v souvislosti s touhou počít, kvůli nimž začaly její další vleklé zdravotní komplikace. Dva větší úseky kapitoly pak zachycují plánované koncerty v pražské O2 aréně a jejich následné zrušení z důvodu hlasové

indispozice zpěvačky a účast Bílé na ceremoniálu Český slavík. V rámci koncertů v O2 režie nabízí záběry z tiskové konference, kamera je pak s Bílou ve chvílích její přípravy na cestu do O2 arény i vlastního zkoušení koncertu, kdy zpěvačka už tuší, že plánované koncerty bude nutné odvolat. Vrábelová zachycuje momenty její komunikace s týmem ohledně zdravotního stavu i její psychickou nevyrovnanost v průběhu rozhodování o dalším postupu v případě zrušení koncertů. Zde je ve filmu přítomen jediný moment, kdy přímo na kameru hovoří cíleně někdo jiný než Lucie Bílá – jedná se o manažera, který hodnotí ztráty nastalé zrušením koncertu z hodiny na hodinu a vyjmenovává kroky nutné k další nápravě vzniklé situace.

Druhou podstatnou pasáží kapitoly je přenos ankety Český slavík a záběry z jeho příprav v pražském Divadle Karlín. Režisérka v této části opět akcentuje zpěvaččinu životní oběť na oltář hudebního průmyslu a osamělost hudební hvězdy:

„Já jsem totiž strašně často zvyklá jít proti sobě a rozdávám i to, co nemám a žiju sama sobě na dluh. Kdybych mohla, tak teď rozpárám šaty, sednu do auta a utíkám do Bratislavy na Talenty.“ (citát Bílé zachycený těsně před začátkem přenosu Českého slavíka je pak v ostrém střihu dán do kontrastu se scénou, ve které Bílá chodí po předávání cen po divadle a ochotně pózuje na fotky a dává rozhovory novinářům)

...

„Najednou seš nemocná a seš tři neděle sama doma. Nikdo tam není. Nikdo ti neudělá čaj. (...) Zjistíš, že si pomalu ani nemáš s kým psát. Že si s tebou píšou většinou fanyanky. To není legrace. A mužskýho si nepřipustíš, protože já vidím chlapa a říkám si – jé, taky rozvod a ty dáš možná měsíc. Já jsem dneska ani neměla s kým jít na Slavíka. Já jsem v noci zoufale volala Zibimu⁹ a říkám – Zibi, vy jste můj kněz, vy prostě musíte!“ (Nebe peklo Lucie, 2017)

Bílá v kapitole následně promlouvá i o incidentu, který jí přinesl značnou mediální pozornost vzhledem k tomu, že dala rozhovor na téma konfliktu na ceremoniálu Českého slavíka v souvislosti s neonacistickou skupinou Ortel.

⁹Zbigniew Czendlik – římskokatolický kněz působící v Lanškrouně. Je mediálně známým kvůli svým přátelstvím s populárními osobnostmi a vlastní televizní talk show Uchem jehly.

Z jejího vysvětlení vyplývá, že situaci špatně zhodnotila a nevěděla na co se jí novinář reálně zeptal, zpěvačka komentuje vystoupení zpěváka Pekaře, který byl oceněn jako Skokan roku a jehož slova vnímala jakožto kritiku svojí osoby. Zde Vrábelová vkládá do dokumentu záběry na titulky bulvárních médií, ale i osobností a jejich sociálních profilů, na kterých byla Bílá pro svůj rozhovor kritizována. Toto Vrábelová dělá v dokumentu celkem třikrát a titulky s negativní kritikou Bílé tak rámuje tři výrazné mediální kauzy daného roku, které se ve spojitosti se zpěvačkou objevily – kromě zmíněného incidentu z Českého slavíka se jednalo ještě o zrušení koncertů v O2 a kritiku bratislavského vystoupení zpěvačky.

Poslední kapitola je pojmenována *Správný milování* – její název odkazuje k pocitům, které Bílá měla v souvislosti s vlastním koncertem v O2 aréně, který byl zorganizován jako náhrada za její původní zrušená vystoupení. Třetí kapitola zachycuje – obdobně jako ta první – průběh příprav koncertu, rychlé změny převleků zpěvačky a zobrazuje ji celkově v komunikaci s jejím týmem při práci na vystoupení. Dále opět odkazuje ke smrti matky zlehka naznačené již v úvodní části filmu. Nyní je ovšem Bílá zachycena v komunikaci s knězem, který s její maminkou před smrtí komunikoval. V jejich rozhovoru zpěvačka naznačuje průběh nemoci a umírání rodiče, také navštěvuje rodinnou hrobku. V úplném závěru filmu Vrábelová nechává Bílou shrnout vlastní životní poslání v pár větách, kterými se zpěvačka charakterizuje.

Snímek byl přijat s poměrně rozporuplnými kritikami. Kritici na jednu stranu oceňují fakt, že Bílá působí v dokumentu velice lidsky a dokument ji zachycuje i bez make – upu a v těžkých životních momentech (iDnes.cz, 2017), na druhou stranu je autorce snímku vytýkáno, že film prezentuje Bílou jako „superčlověka“ a ukazuje ji divákům „v samých bohulibých rolích“ (ireport.cz, 2017) tudíž není patrné, zda Bílá štáb pustila skutečně k sobě, tedy i do situací, ve kterých by natáčená být nechtěla a celý film tak není jen dalším střípkem dotvářející její image hvězdy, ve kterém divákům ukazuje své soukromí, aby naznačila svou otevřenost, ale pouze do té míry, kterou sama v rámci budování své vlastní značky připustí. Martin Svoboda z aktuálně.cz hodnotí tento aspekt filmu jako selhání režisérky Vrábelové – dle jeho názoru měla režie ambice Bílé

„ovládnout film“ krotit. Byť se dle Svobody film jeví jako intimní portrét zpěvačky, tak „její osobnost mimo veřejný prostor zůstává dokonale nedotčena“.

„V Nebe, peklo, Lucie zpěvačka „jakoby“ žije svůj život a „jakoby“ odkrývá soukromí v přímém přenosu, ale její kontrola nad děním je zjevná.“ (aktuálně.cz, 2017)

6. Výsledky výzkumu

Jednotlivé dokumenty byly autorkou práce vybírány tak, aby reflektovaly rozličné formy a způsoby režijních přístupů k prezentaci hudební hvězdy. Touto diverzifikací vzorku se autorka snažila zajistit co nejpestřejší varianty reprezentace umělců už při výběru filmů na samém začátku zkoumání problematiky – v průběhu vytváření tezí. Tímto se snažila vyhnout možným stereotypizacím, které by mohly plynout z obdobného režijního uchopení jednotlivých děl. V průběhu výzkumu byly zkoumány společné jevy všech 5 dokumentárních profilů hudebních celebrit. Autorkou byl pak nalezen jeden ústřední jev společný všem filmům. Tento jev, jeho příčiny a následky a společné souvislosti jsou popsány v následující kapitole práce.

6.1 Výsledky zkoumání na základě zakotvené teorie

Ústředním jevem všech pěti výše popsaných dokumentárních filmů jsou **ambivalence plynoucí z komplikované osobnosti umělce**.

Tato komplikovaná osobnost je v našem výzkumném vzorku charakterizována **duševní nerovnováhou** jednotlivých hudebních celebrit, projevující se rozličnými způsoby v závislosti na konkrétní osobnosti umělce – ať už se jedná o závislost na drogách, alkoholu, lidech či revoltu vůči autoritám, ve vykreslení osobností hudebního průmyslu se tento jev objevuje opakovaně. V rámci zkoumaných snímků bylo možné vyzorovat, že ona psychická nerovnováha hudebníků vyplývá většinou z **traumatického zážitku z minulosti** a vede hudební celebrity k dalším osobním dilematům, pocitům osamění a rozpadu jejich osobních vztahů. Společně s duševní nerovnováhou však zkoumané osobnosti spojuje výrazný **talent a charisma**, které jim přináší věhlas a popularitu v očích veřejnosti.

Tento ústřední jev se projevil u všech zkoumaných dokumentárních filmů, a byť se příčinné podmínky, kontext i následné strategie jednání jednotlivých aktérů proměňovaly v závislosti na jejich konkrétním zaznamenaném příběhu, některé kategorie a jejich vztahy mají zkoumané dokumenty společné.

Osobnostní atributy protagonistů snímků

V případě snímku *No direction home: Bob Dylan* je charakteristikou Dylanovy problematické osobnosti jeho **urputnost**, až sveřepost **v touze být hudebníkem** a fascinace konkrétním žánrem country. Příkladem může být jeho odjezd na univerzitu, kde se nevěnoval studiu, protože na něj kvůli hraní neměl žádný čas, jeho touha naučit se všechny myslitelné písně zahrát z paměti nebo jeho incident, kdy kradl hudební nahrávky, které byly v té době těžko k dostání. Velice silným projevem jeho problematické osobnosti je také jeho **umělecká neoblomnost** a neochota se v rámci tvorby podřídit škatulkám, do kterých byl vlastními posluchači zařazen na základě své předchozí tvorby. Obdobný jev je možné pozorovat i u snímků *Amy* a *Richard Müller: Nepoznaný*. Ve snímku o Winehouse se taktéž objevuje motiv hrdinčiny fascinace hudbou již v raném věku a velice vyhraněný názor na hudbu (zde se jedná o její konkrétní obdiv k jazzové hudbě). V rámci tvorby si silně stojí za svými uměleckými názory.

Amy v interview pro Toazted media: „Nikdy v životě bych nedala na svou nahrávku smyčce a ten člověk, co dělal mix té písničky, on nad tím prostě nepřemýšlel. Promiň, že jsem taková kyselá, fakt mě to naštválo, protože nenávidím toho týpka, co to udělal.“ (Amy, 2015)

Obdobná neoblomnost je charakteristickým prvkem osobnosti Richarda Müllera ve snímku Mira Rema. V jedné z pasáží, které retrospektivně sledují jeho život se Müller vyjadřuje k nově vznikajícímu CD:

„Já se nechci přizpůsobovat ničemu. Tahle deska nemůže mít hodinu. (...) Nemůžeš to mít a poslouchat jako kokot. (...) Ty když posloucháš album, tak si ho musíš poslechnout celé.“ (Richard Müller: Nepoznaný, 2016)

Závislost na alkoholu a drogách je společným prvkem téměř všech zkoumaných snímků s výjimkou dokumentu věnovaného Bílé. V případě Müllera a Winehouse se jedná o otevřené konstatování závislosti na alkoholu i drogách. Jejich závislost je ve filmech několikrát deklarována jak prostřednictvím video ukázek (u Winehouse se jedná dokonce o konkrétní záběry z jejího bytu na užitý alkohol i drogy, u Müllera se jedná pouze o ukázky, kde je viditelně pod vlivem návykových látek), tak i samotným doznáním muzikantů, podpořeném příběhy, vztahujícími se k jejich závislosti z úst jim blízkých osob. V případě Winehouse je její závislost ve filmu podpořena i textem a kontextem vzniku písně Rehab, věnující se konkrétní silné fázi závislosti na alkoholu. Müllerova závislost je

v dokumentu deklarována slovy bývalé partnerky Ivy Bittové, která se o ní otevřeně vyjadřuje v rámci líčení jejich partnerského vztahu:

„Já jsem před ním schovávala prostě neuvěřitelně demižon se slivovicí, kterou jsem vlastnoručně vytvářela a on měl neuvěřitelný smysl...Prostě i ten klíč našel a pak jsem tak dobrou slivovicí vyhodila ten zbytek do kanálu. Jsem to vylila, protože jsem se naštvála.“ (Richard Müller: Nepoznaný, 2016)

Motiv závislosti na drogách v kontextu osobnosti umělce je přítomen i ve filmu o Cavevovi. Ten se k závislosti doznává na svém sezení s psychologem, následně i v pasáži odehrávající se v archivu, kde přiznává, že si z 80. let kvůli závislosti nepamatuje téměř nic. Ve filmu o Dylanovi jsou drogy a alkohol zmíněny jen okrajově. Nejedná se zde konkrétně o závislost, tvůrce návykové látky ve filmu zmiňuje spíše jako esenci doby, kdy se příběh odehrává doplněnou poznámkou, že ani Dylan se návykovým látkám nevyhýbal.

Specifický **přístup k sexu** je ve filmu *Amy* prezentován prohlášením exmanžela Winehouse, že zpěvačka k sexu přistupovala „spíše jako muž“ a taktéž osobními nahrávkami Winehouse, ve kterých v průběhu pracovního focení svého muže v pauze otevřeně nabádá k sexuálnímu styku. Motivy sexuality jako podstatného prvku osobnosti dané hudební celebrity jsou ještě lehce patrné ze snímku Mira Rema o Müllerovi, kde si na retrospektivních videích Müller v průběhu koncertu otevírá poklopec nebo se nahý natáčí na kameru. Často je taktéž ve filmu Müller zobrazován v průběhu pochvalných komentářů na vzhled svých partnerek Bittové a Müllerové. Sexualitu jakožto podstatnou součást vlastní minulosti zmiňuje ve snímku i Cave, který popisuje konkrétně svou první sexuální zkušenost a její následky:

„Tahle holka a její kamarádka Janine. Julie, tak se jmenovala. Rády mě oblékaly do ženského oblečení. V té době bych udělal cokoliv. Pamatuju si jak jsem se téměř batolil z domu na vysokých podpatcích a v přiléhavých šortkách.“ (Nick Cave: 20 000 dní na Zemi, 2014)

Deprese jsou charakteristickým prvkem komplikované osobnosti protagonistů u filmů o Winehouse a Müllerovi. U obou se jedná o projevy klinické deprese, oba protagonisté ve filmech s depresemi silně bojují. U obou se deprese projevuje negativně ve vztahu k jejich umělecké kariéře a je spojená

s jejich nechtím do dalšího koncertování. A zatímco u Amy je zmíněno, že před koncertem cíleně nadměrně požila drogy a alkohol, aby nemusela odjet, v současnosti abstinující Müller jen svému managementu po koncertě sděluje, že víc už vystupovat nehodlá. V případě Winehouse je zmiňována taktéž její periodicky se vracející bulimie.

Revolta je jako charakteristický rys komplikované povahy patrný u Winehouse, jejíž výrazné projevy jsou ve snímku spojovány zejména s obdobím dospívání:

„Když se rodiče rozešli, začala jsem nosit, co mě napadlo. Můžu mít make-up a nadávat. To je skvělé. Měla jsem tetování, piercing, chodila jsem za školu. Měla jsem kluka. Moje máma chodila z práce domů na oběd a já ležela s klukem někde v baráku.“ (Amy, 2015)

Projevy revolty se u Amy však nepromítají jen v souvislosti s dětstvím, ale rovněž jako její reakce na pokyny managementu, se kterými nesouhlasí (viz. výše zmíněné koncertování kvůli kterému opět užila návykových látek po delším období abstinence). Dá se spojit i s její tvorbou a uměleckou neoblomností, která již byla zmíněná i v souvislosti s Bobem Dylanem a Richardem Müllerem. Revolta jako rys osobnosti je patrná i ve Scorseseho filmu. Dala by se označit za jistou esenci Dylanovy osobnosti. Revolta Dylana se nejdříve ukazuje na jeho odchodu z maloměsta za slávou, potom je patrná z jeho politicky angažovaného písničkářství a následně z odporu vůči organizaci, která ho za politickou angažovanost ocení prohlášením, že jeho písně politicky angažované nejsou:

„Všechny udivil a naštvál, že nebyl jako cvičená opička. Lidé od něj očekávali, že bude stále stejný, stejný styl, stejný názor. Ale začalo ho to děsit. Proč by se měl někdo nechat natlačit do role, která není jeho?“ (No Direction Home: Bob Dylan, 2005)

Dylan se vzpírá i následnou změnou svého uměleckého stylu, když začíná hrát s kapelou namísto svého klasického působení s akustickou kytarou. V jedné pasáži snímku na něj dokonce fanoušci rozezlení změnou volají „Jidáš!“ za zradu jeho starého hudebního stylu.

Revolta se v dokumentech projevuje i v povaze Cavea, Müllera a Bílé. A zatímco u Cavea s Müllerem se jedná o neotřelý styl vystupování, kterým šokovali tehdejší veřejnost – Cave hrající s kapelou The Birthday Party, která byla svého času označována jako „nejnásilnější živá kapela na světě“ nebo Müller svlékající se v průběhu koncertů na pódiu, u Bílé je revolta ve filmu pouhým konstatováním stavu skleslosti, který prožívá na základě špatných kritik na svoje vystoupení:

„Je mi vlastně strašně smutno. Je, co se dá dělat? Ono mě to přejde zase. Lucie Bílá, to je role, jako Johanka z Arku, jako Carmen, no a já se jim na tu roli jednou vyprdnu a bude to. Budu prostě za Haničku a budu tady třeba ve školce dělat uklízečku. To je jedno.“ (Nebe peklo Lucie, 2017)

Závislost na lidech se projevuje ve filmech kromě povahy Winehouse ještě u Bílé. Winehouse, která kvůli závislosti na otci nejdříve v dětství propadá depresím, následně ze závislosti na vlastním muži zkouší tvrdé drogy, aby společně prošli závislostí i odvykací kúrou. Z filmu je patrná i její silná fixace na kamarády, režie do filmu zakomponovala i telefonáty, ze kterých je cítit, nakolik řešila a záleželo jí na tom, aby si s přáteli vztahy udržela. U Bílé se jedná spíše o jistou závislost na pozornosti fanoušků a okolí a také závislost na kladné zpětné vazbě a ocenění jejího výkonu. Ve filmu několikrát opakuje, že svou práci dělá pro lidi a vnímá ji jako **obět'**.

Ona komplikovanost a rozporuplnost osobnosti umělce se ale neprojevuje pouze negativně a nese s sebou i pozitiva. U všech zkoumaných osobností byly režií nastíněny i důvody jejich velké popularity. U všech to byl **talent** a **charisma**, které přitahuje fanoušky. U Dylana to byl zejména jeho obrovský talent a dar napsat kvalitní písně prakticky kdekoliv:

„Psal jsem kdekoli jsem byl, můžeš je psát v metru, v kavárně nebo kdekoli. Můžeš je psát, když s někým mluvíš, a přitom si zapisovat písničku.“ (No Direction Home: Bob Dylan, 2005)

Jeho bývalá partnerka Joan Baez pro film popisovala, že jedna z jeho písní vznikla ve chvíli, kdy se na ni zlobil prakticky z hodiny na hodinu. Dylan byl taktéž schopný se trefit do vkusu obecnstva, věděl, co se bude líbit, je vykreslen

jako hudební vizionář. Film rovněž ukazuje Dylana jako idol tisíců fanoušků, kteří se ztotožňovali s jeho písněmi. Na mnoha záběrech filmu se na Dylana doslova tisíci davy anebo čekají ve velice dlouhých frontách.

Stejně tak Cave je prezentován jako charismatický tvůrce. Ve filmu je představen svět, který Cave vytváří, jako fantastické místo, které ovšem hudebník živí reáliemi z vlastního osobního života. Cave sám vnímá svoje charisma jako jistou katarzi, proměnu člověka pod vlivem uměleckého díla, jehož reprodukováním se dostává jako umělec na jinou úroveň. Režie do filmu vložila záběry, na kterých je Cave v obležení fanoušků, kteří koncentrovaně sledují jeho výkon. To, jakým způsobem Cave na koncertech působí, dokládají větou, kterou řekl Cavevovi jeho otec: „Byl jsi jako anděl.“

Talent Winehouse spočíval ve snímku *Amy* ve schopnosti vytěžit vlastní emoce a vytvořit z nich hitové písně. Její deska *Back to black* vznikla po jejím totálním kolapsu z rozchodu, po kterém se dostala až do stavu, kdy ji přátelé chtěli násilím odvézt na odvykací kúru. Ve chvíli, kdy byla psychicky ve velice špatném stavu, skládala, obdobně jako Dylan, písně z hodiny na hodinu. Její charismatická osobnost pak byla naznačena zejména na její komunikaci s nejbližšími přáteli, kteří ji označovali jako nesmírně zábavnou a vtípnou osobu, která si dokázala podmanit lidi okolo sebe. Její specifická ve filmu podtrhuje i image a vystupování, které v době jejího působení na populární hudební scéně nebylo úplně obvyklé a neotřelý jazzový projev, který byl ve filmu srovnáván s talentem Elly Fitzgeraldové.¹⁰

Talent Richarda Müllera je ve filmu akcentován zejména na jeho začátku, a to konstatováním a deklarováním výjimečnosti a talentu Müllera z úst známých slovenských a českých umělců. Zde je zmiňován zejména jeho talent přitáhnout si pozornost a obdiv lidí na základě své charismatické osobnosti. Později ve filmu je jeho talent zmiňován ve chvíli, kdy Müller sedí na zahrádce kavárny a kolemjdoucí muž ho oslovuje:

¹⁰Amy Winehouse vystupovala od vydání alba *Back to black* (2006) ve specifickém oblečení ve vintage a pin-up stylu a s jednotným líčením a účesem.

„Nikdo nevystihl život, tak jak je, vztahy, všechny vztahové věci, tak jako vy, pane Müllere. Pro mě Rišo Müller znamená něco úžasného.“ (Richard Müller: Nepoznaný, 2016)

V době největší závislosti byl taktéž Müller velice plodným tvůrcem a pro Show Jana Krause ve filmu přiznává, že když byl pod vlivem drog, byl schopen napsat celou desku za půl dne.

Tereza Kopáčová – Vrábelová ve svém dokumentu věnovaném Lucii Bílé nechává úspěchy shrnout samotnou Bílou, a to zejména v pasážích, kdy zpěvačka hodnotí negativně své kritiky na vlastní koncert v Bratislavě a konstatuje, že jí se povedlo něco, co na našem území nemá obdoby – vyprodala 3 koncerty ve velké hale a do koncertů investovala velký objem peněz. Toto konstatování Vrábelová ve filmu podpořila záběry z bratislavských koncertů, na kterých je skutečně patrné, že Bílá je charismatickou osobností, která má na koncertech velkou podporu fanoušků. Stejně jako Cave popisuje ve filmu svoje prožitky na pódiu, kdy se dostane do stavu určité katarze, kterou pociťují i diváci v hledišti:

„Ten závěr byl prostě božskej. To bylo něco, to byl pro mě zážitek, já jsem měla husí kůže a mám ji i teď, když si na to vzpomenu. A vím, že to prožívali i lidi, ale do toho se nedostaneš tak, že předvedeš řemeslo, ale dostaneš se do toho tak, že probudíš všechny smysly, který v sobě máš a donutíš ty lidi, aby byli takovej kousíček (ukazuje rukou malou vzdálenost).“ (Nebe peklo Lucie, 2017)

Příčiny osobnostního vývoje protagonistů snímků

Příčiny konkrétního osobnostního vývoje byla v případě aktérů sledovaných filmů konstatovány u všech, kromě Richarda Müllera, v jehož případě nelze ve filmu vysledovat přesnou linku, z čeho konkrétně pramení jeho komplikované osobnostní rysy - závislost a deprese. Je patrné, že deprese i závislost se navzájem ovlivňují. Zda ovšem závislost předcházela depresi anebo deprese závislosti a co bylo příčinnou podmínkou daných jevů ve filmu konkrétně zmíněno není.

Ve třech sledovaných případech je možné vysledovat **osobní tragédii** vedoucí k určitému charakteristickému chování a životnímu postoji. V případě

Cavea a Winehouse se tato osobní tragédie pojí s raným věkem protagonistů snímku. U Winehouse se jedná o nevěru a následný odchod otce od rodiny v jejím dětství, jako jehož následky jsou ve filmu zmíněny jak její deprese, revolta, tak závislost na lidech a z ní vyplývající další závislosti na alkoholu, sexu a drogách. Z této negativní osobní zkušenosti a jejích následků ovšem také vyplývá její emočně nabitá tvorba, která ji proslavila. U Cavea je onou osobní tragédií úmrtí otce v Caveově rané dospělosti, které formovalo jeho postoj k umění a katarzi skrze vlastní umělecký projev. Osobní tragédií Bílé, která má za následek její závislost na lidech a pocit oběti pro fanoušky, je nemožnost početí druhého dítěte. Zpěvačka se v jistém období života upnula k vidině mít druhé dítě, která se ovšem nenaplnila a Bílá namísto budování rodiny bojuje se samotou. Právě na jejím základě Bílá investuje svou energii směrem k lidem ve svém okolí a fanouškům.

V případě snímku o Bobu Dylanovi Scorsese jako příčinu jeho osobnosti nastiňuje jistý **pocit odcizení**, který muzikant prožíval ve svém rodném městě. Snaha nalézt svoje místo ve světě a pocit, že se možná nenarodil těm správným rodičům na tom správném místě pak motivovala jeho další kroky a posilovala jeho charakteristické osobnostní rysy jako urputnost v touze být hudebníkem a uměleckou neoblomnost.

Následky plynoucí z osobnostních atributů protagonistů snímků

U všech zkoumaných celebrit vedly jejich charakteristické osobnostní rysy - a to jak ty kladně vnímané (talent, charisma), tak i ty s možnou negativní konotací (závislosti, revolta, deprese a další) - k nabytí **popularity** a ke **slávě**, která je u všech zkoumaných snímků v souvislosti s danou hudební celebritou silně patrná. Ve všech zkoumaných snímcích jsou hudební celebrity opakovaně zobrazeny při koncertech a obklopené davem fanoušků a obdivovatelů jejich tvorby. Zachycené jsou vyprodané stadiony a haly v souvislosti s vystoupením hudebních celebrit. Ve všech případech, kromě stylizovaného dokumentu Nicka Cavea, je pak hudební celebrita zobrazena i v souvislosti s mediální pozorností, která se právě se slávou a popularitou pojí. Ať už se jedná o útoky bulváru či četná interview v případě Amy Winehouse, zobrazení konkrétního plánování mediální kampaně manažera Richarda Müllera, záběry na zákulisní přípravy show

Český slavík a s ní spojené mediální pozornosti v případě Lucie Bílé nebo fronty fanoušků čekající na vystoupení Boba Dylana. V případě Dylana a Bílé je dokonce patrné jejich znechucení novináři, kterým jsou zároveň z podstaty svého povolání nuceni vycházet vstříc. U Dylana je tento odmítavý postoj viditelný v průběhu tiskové konference, kdy na pro něj nepříjemnou otázku novináře reaguje osobním výpadem. U Bílé se jedná o zpětné konstatování negativních kritik na její vystoupení, ve kterých dokonce používá osobní invektiva na adresu novinářů, kteří tyto kritiky napsali:

„Šťourat do toho může jen pitomec, kterej dokázal úplný kulový anebo je nepřející. Anebo někdo kdo to neviděl, protože nezvedl tu prdel a nepřišel se podívat. Protože kdyby se přišel podívat, kdyby přišel, tak by si nikdy nic takovýho nedovolil. Anebo je to prostě vůl, ale to je jedno.“ (Nebe peklo Lucie, 2017)

Popularita a sláva celebritám také přináší jistý komfort v podobě infrastruktury, která je kolem nich vybudovaná, stará se jak o jejich komfort, tak časový harmonogram. V případě Amy je tato infrastruktura ve filmu zmiňována v souvislosti s její tak velkou slávou a mediální pozorností s ní spojenou, že dle jednoho ze svých přátel už ani nevedla „opravdový život“. Kompletní servis spojený se statusem hudební celebrity lze vysledovat také na ostatních sledovaných případech. O Müllera je v průběhu natáčení filmu pečováno jeho managementem i kolegy. Před vystoupením jej má na starost ošetřovatelka, která hlídá dávkování jeho léků anebo mu připravuje čaj, zatímco Müller v depresi čeká na svůj výstup. Taktéž v okolí Bílé je patrná skupina lidí pečující o její komfort a pohodlí. Ve svém domě zaměstnává jako osobní asistentky kamarádky, několikrát je filmaři natáčena v průběhu příprav na vystoupení, kdy se o ni stará kadeřník, vizážistka nebo je na ní upravována večerní róba. I před vystoupením má okolo sebe tým, který ji doslova doprovází na jeviště. Ve filmu Cavea je zmíněna osoba asistentky organizující zpěvákův denní program.

Ve filmech jsou zmíněny a nastíněny taktéž následky popularity a slávy, které mohou mít kladný i záporný dopad. Celebrity z nich v některých případech profitují. Konkrétně Müller v dobách své největší slávy, dle slov Michala

Horáčka, s popularitou značně kalkuloval, například když byl zastaven policejní hlídkou za rychlou jízdu v autě a místo zaplacení pokuty se policistům podepisoval. Taktéž Lucie Bílá se na základě vlastní slávy věnuje ještě vedlejší činnosti, a kromě veřejného vystupování vytváří vlastní růžence, které podepsané prodává. Výtěžek z těchto růženců vytvořených slavnou osobností pak věnuje na charitativní účely. Ve filmu je patrné, že i tuto svou vedlejší aktivitu propaguje na svých osobních vystoupeních a její osobní vklad jako celebrity do vytvoření růžence má svou hodnotu. U Winehouse a Dylana je patrná taktéž odvrácená strana popularity v případech, kdy jako muzikant předvedete výkon, na který fanoušci nebyli ze své pozice připraveni. U Winehouse v případě jejích velice špatných jevištních výkonů v souvislosti s její závislostí na drogách a u Dylana ve chvíli, kdy radikálně mění hudební styl a začíná vystupovat s kapelou. V obou situacích bylo ve filmech zřejmé rozladění fanouškovské základny, která komentovala vystoupení nevybíravým způsobem.

Za následek komplikované osobnosti jednotlivých celebrit, ale i popularity samotné, lze označit **osobní dilemata**, kterými si jednotliví protagonisté filmů procházejí. Tato dilemata by se dala označit jako rozpor mezi tím, kdo jsou a kým by chtěli být. V případě Boba Dylana se jedná o tvůrčí rozpolcenost. Jeho vizionářství v oblasti populární hudby mu přineslo schopnost zacílit a vystihnout určité trendy, které hýbaly tehdejší společností a vyprofilovat se jako zpěvák protestních písní, aby následně celou tuto svou životní kapitolu zavrhnul v jediném proslavu, ve kterém odmítá svou vlastní angažovanost a následně se začal věnovat tvorbě jiným způsobem, na svou dobu nevšedním. Tato změna stylu pro něj znamenala odrazení části fanoušků, která jej s vlastní nespokojeností konfrontuje pískáním v průběhu koncertu, což Dylan těžce nese, přestože jeho koncerty jsou stále vyprodané. Rozpolcenost je patrná rovněž v případě Amy Winehouse, která byt' touží být zpěvačkou žánru jazz, proslaví se nahrávkou popovějšího charakteru, která jí následně vyprodává stadiony. Winehouse ovšem sama upřednostňuje spíše komornější atmosféru svých koncertů. V závěru své kariéry dokonce odmítá vystupovat, ačkoliv je svým managementem k vystupování nucena. Jeden z incidentů, při kterém se Winehouse opije a požije drogy, aby nebyla schopná odjet na vystoupení poté vede k výraznému zhoršení jejího zdravotního stavu a i jeho následkem zpěvačka ve věku 27 let umírá.

Rozpolcenost velice obdobného charakteru jako u Amy Winehouse je ztvárněna ve filmu o Müllerovi. Zpěvák na základě svých depresivních stavů odmítá nadále vystupovat. K vystupování je ovšem nucen a manipulován ze strany svého managementu, ve filmu ztělesněném v postavě manažera Adnana Hamziće. Zpěvák, který v mnoha pasážích filmu projevuje ponejvíce netečnost ke světu, má dle vlastní dcery osobní přání s kariérou skončit, vzhledem k okolnostem ovšem k tomuto kroku nedochází:

„Já se ho vždycky tak zeptám, když si zavoláme, že co bys teď chtěl, jaký život bys chtěl mít? A odmysli si každého, kdo pro tebe dělá, odmysli si koncerty, odmysli si, že se musíš starat o rodinu a vydělávat. Tak mi vždycky odpoví, že by si koupil dům na pláži a tam by seděl ve velkém křesle na verandě, tam by si skládal texty a díval se na moře. On chce už pokoj, ale nemůže ho mít, protože je na něm hodně lidí závislých, s ním dohodnutých. Ale nechce se mu už do toho.“ (Richard Müller: Nepoznaný, 2016)

Lucie Bílá a Nick Cave toto osobní dilema ve svých filmech popisují jako rozpor mezi osobností, kterou jsou na scéně a vlastním já, které se projevuje v jejich soukromém životě. Bílá tento rozpor vysvětluje i v souvislosti s vlastním pseudonymem. Na scéně se cítí být Lucií Bílou, sebevědomou ženou, která ví, co má dělat a získala již mnohá ocenění a v osobním životě preferuje být Hanou¹¹. V jistou chvíli ovšem dochází ke spojení obou osobností zpěvačky. Bílá ve filmu podotýká, že v okamžiku, kdy se jako Lucie Bílá již vyčerpala, věnovala lidem i ten kus sebe, který zůstával jen jí samotné, Hanu.

„Co jsem udělala? Vrátila jsem se k Haně. Co jsem udělala? Vydala jsem CD Hana a teď prostě prodávám růžence pro kostely se singlem stejný písničky a na tu Hanu jsem natočila klip a zase jsem se vrátila prostě k sobě a k tomu samému, že vlastně místo, abych si ten kousíček sebe sama nechala, tak já jsem ho vzala a zase jsem ho dala těm lidem.“ (Nebe peklo Lucie, 2017)

Cave toto dilema popisuje jako rozpor mezi fantaskním světem svých písní a světem reálným, v nichž obou se pohybuje. Pro svůj fantaskní svět čerpá náměty ze svého osobního života, a tak Cave popisuje, jak „každý posvátný moment,

¹¹Lucie Bílá je vlastním jménem Hana Zaňáková.

který je mezi manželem a manželkou, rozemele a vyplivne na druhé straně ve formě písně, nafouknutý, zkreslený a obludný“. Rovněž přiznává, že všechny postavy jsou jen jistou pokroucenou verzí jeho samotného. Hlavním osobním rozporem v Cavevově filmu je pak zřejmá transformace hudebníka na pódiu. Cave silně vnímá, že se na jevišti stává jinou osobou, někým, kým by si přál být, ale není. K této transformaci ovšem dochází skrze jeho vlastní písně, k jejichž psaní čerpá inspiraci zase od sebe samého.

Vlivem specifických osobních atributů a také popularity jednotlivých osobností dochází ve všech zkoumaných filmech taktéž k **rozpadu osobních vztahů**, což u některých celebrit vede až k pocitům **osamělosti**. V případě Boba Dylana se toto narušení osobních vztahů týká jak vztahů přátelských, tak intimních. V průběhu své cesty za slávou a také vlivem vlastní houževnatosti narušil některé vztahy se svými blízkými – například s kolegou, jehož verzi písně *House of the rising sun* bez předchozího upozornění nahrál na svoji sólovou desku nebo s přítelkyní Joan Baez. Vystupování s Baez Dylana proslavilo tak, že se následně stal populárnějším, než samotná zpěvačka. Když ovšem vyrazil poprvé na vlastní turné, kam ji přizval jako hosta, rozmyslel se a nenechal ji vystupovat, což vedlo k rozvratu jejich vztahu. Vztahy se vlivem osobnosti hudebníka taktéž rozpadaly Richardu Müllerovi, který na jejich základě napsal mnoho vlastních písní. Jeho závislostí a neschopností vést zároveň veřejný a soukromý život utrpěl vztah s moderátorkou Soňou Müllerovou, ale i hudebnicí Ivou Bittovou.

V případě Nicka Cavea dochází ve filmu ke konstatování, že jeho osobní život je narušen jeho vlastním přičiněním, totiž jeho využíváním pro tvorbu písní.

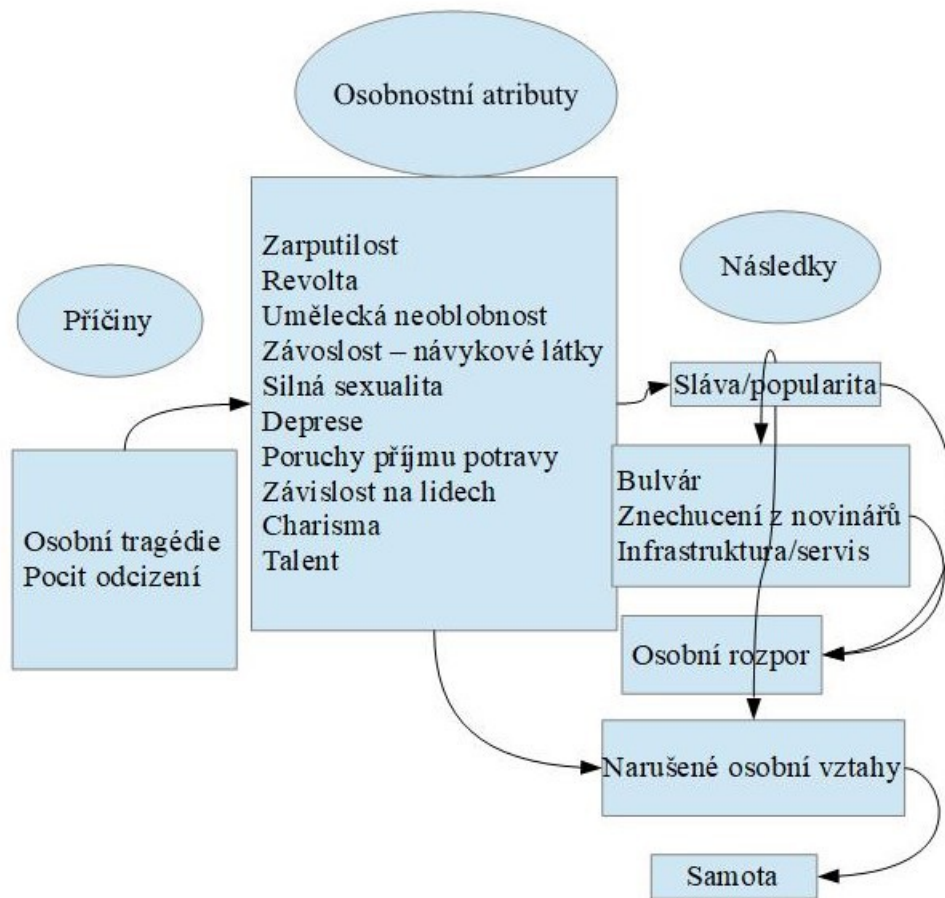
U obou zkoumaných žen, jak Amy Winehouse, tak Lucie Bílé, bylo ve filmech problematice osobního života a vztahů věnováno nejvíce prostoru. V případě Winehouse i Bílé je z filmů patrná silná potřeba vztahu, a zatímco film *Amy* dává prostor i retrospektivnímu hodnocení a ukázkám vztahů muzikantky, *Nebe peklo Lucie* se věnuje reflexi vztahů Bílé pouze v daný okamžik. Zatímco v případě Bílé je rozpad jejích vztahů (případně neschopnost navázání vztahu) prezentován jako následek popularity zpěvačky, v případě Amy Winehouse k navázání silného intimního vztahu paradoxně popularita zpěvačky přispěla, jeho

rozpad byl spíše následkem osobních atributů zpěvačky – závislosti na drogách a alkoholu obou manželů a sexuální nezávislost zpěvačky (Winehouse svého partnera podvedla ve chvíli, kdy seděl ve vězení za trestný čin spáchaný pod vlivem návykových látek). Bílá naopak hodnotí sama sebe jako neschopnou vztahu. Důvodem její samoty je dle ní fakt, že v životě mnoho dokázala a muži se úspěšných žen bojí, nemají jim co nabídnout. Oba filmy reflektují osamělost zpěvaček v důležitých momentech jejich života. Lucie Bílá nemá partnera ve chvíli, kdy si má přebrat hudební ocenění, režie často akcentuje její osamělost záběry samotné zpěvačky v jejím velkém domě, v přírodě či na chatě. Bílá sama uvádí několik případů, kdy osamělost pocítila – například v průběhu nemoci nebo na dovolené v zahraničí, kam odjela sama. Ve filmu *Amy* se osamělá muzikantka zase pár dní před smrtí snaží navázat kontakty se starými přáteli, jejichž osobní vztahy se vlivem jejího životního stylu silně narušily. I z tohoto filmu je patrná osamělost plynoucí ze specifík spojených se životem populární osobnosti.

Tabulka 1: Tabulka společných kategorií zkoumaných filmů, Autor: Marie Rotnágllová

PŘÍČINY	JEV = KOMLIKOVANÁ OSOBNOST UMĚLCE	NÁSLEDKY
pocit odcizení	duševní nerovnováha	sláva/popularita
osobní tragédie	silná sexualita	osobní dilema
	umělecká neblomnost	rozpad vztahů
	talent	
	charisma	

Graf 1: Schéma výsledků GTM a jejich vzájemných vazeb, Autor: Marie Rotnágllová



6.2 Komparace výsledků analýzy a stanovených stereotypních představ

Porovnáním výše vypsanych stereotypních představ o hudebních celebritách a výsledky vlastního výzkumu došla autorka práce k zjištění, že dokumentaristé podléhají v rámci své tvorby stereotypním představám společnosti o hudebních celebritách. Stanovené stereotypy se s výsledky výzkumu na základě GTM setkaly téměř ve všech bodech.

Na základě rozboru vybraných snímků tedy můžeme tvrdit, že hudební celebrity v dokumentárních filmech podléhají stereotypu o osobách závislých na drogách a alkoholu. Jsou prezentovány jako charismatické osoby s neobvyklým talentem, které jsou schopné podmanit si davy fanoušků. Kvůli slávě mívají ovšem citelně narušené vztahy a soukromý život, a to jak v rovině intimních, tak přátelských svazků. Jejich nadměrná citlivost se pak často promítá do psychických problémů, ať už v rovině duševních poruch či pocitů osamění nebo jisté osobní rozervanosti.

Výzkum na základě GTM částečně potvrdil i předem stanovený stereotyp, týkající se častého střídání partnerů a bohatého a nevázaného sexuálního života celebrit. V autorkou zkoumaných filmech byly ovšem spíše akcentovány silné projevy sexuality vůči jednomu partnerovi, osobitý přístup k sexu anebo demonstrování vlastní sexuality svému okolí. Tento předem stanovený stereotyp byl proto potvrzen jen zčásti, ze zkoumaných snímků je ovšem patrné, že sexualita hraje v životě hudebníků velkou roli.

Potvrzen nebyl jediný zkoumaný stereotyp, a to konkrétní tvrzení, že hudební celebrity jsou bohaté a mají velký majetek. V rámci analyzovaných filmů však autorka našla jiný společný prvek, kterým je demonstrována výjimečnost hudebních hvězd a to skutečnost, že okolo hudební hvězdy se obvykle vytvoří jistá infrastruktura, která celebritám poskytuje kompletní servis a stará se o jejich pohodlí a komfort. Tento fakt s bohatstvím a majetkem celebrit nepřímou souvisí, avšak konkrétní konstatování faktu, že daná celebrita má veliký majetek a je skutečně bohatá bylo autorkou vypořazováno pouze ve snímku *Amy*.

ZÁVĚR

Cílem této magisterské diplomové práce bylo zjistit, zda a jakým způsobem pracují dokumentární portréty se stereotypizací hudebních celebrit. Autorka práce zkoumala problematiku stereotypizace na 5 rozdílně uchopených dokumentárních filmech pomocí kvalitativní obsahové analýzy na základě zakotvené teorie.

V teoretické části práce autorka nastínila pojem stereotypizace jako součásti mediální konstrukce reality. Stereotypizace nám, spolu s typy a archetypy, umožňuje snáze se orientovat v okolním světě. Jedná se o mnoho let neměnnou reprezentaci reality, která se často pojí s názorovými soudy. Pojem celebrita je narativem, který je se stereotypními představami úzce propojen. Autorka v práci definovala celebritu, odkazovala se k její historii, sociálnímu statusu i specifickým znakům spojovaným s celebritou v rámci hudebního průmyslu. Teoretické ukotvení těchto pojmů bylo posléze užito v rámci praktické části práce. V poslední kapitole teoretické části diplomové práce autorka uvádí specifika dokumentární tvorby a definuje odlišné režijní přístupy. I na jejich základě došlo k předvýběru vzorků pro kvalitativní zkoumání problematiky stereotypizace v hudebních portrétech.

Praktická část práce představuje zkoumané dokumenty a design výzkumu. Nejdříve však nastiňuje užitou metodologii. Autorka práce postupovala při výzkumu skrze tři typy kódování vzorku na základě zakotvené teorie. Na samém počátku však byla položena výzkumná otázka: *Jakým způsobem pracují zkoumané dokumentární filmy se stereotypními představami o hudebních celebritách?*

Otevřeným kódováním autorka definovala základní jednotky všech filmů, které následně sdružila do společných kategorií. Axiálním kódováním hledala autorka vztahy mezi kategoriemi, v případě selektivního kódování pak byla vybrána ústřední kategorie nadřazená ostatním, autorka práce vytvořila tzv. kostru příběhu a na jejím základě spojila všechny kategorie do celku, který přehledně prezentuje výsledky zkoumání jako celek, jednotný příběh.

Metoda zakotvené teorie u zkoumaných dokumentárních portrétů odhalila společné schéma, na základě kterého jsou hudební celebrity ve filmech zpodobněny. Ústředním jevem, který postihují všechny zkoumané dokumentární portréty jsou ambivalence plynoucí z komplikované osobnosti umělce. Tato osobnost je ve filmech demonstrována buď samotným umělcem, který tuto skutečnost deklaruje (*Nebe peklo Lucie; Nick Cave: 20 000 dní na Zemi*), retrospektivními záběry z minulosti (*Nepoznaný: Richard Müller; Amy*) či prohlášením osob z blízkého okolí hudebníka (*Amy; No Direction Home: Bob Dylan*). Příčiny osobnostního vývoje umělců lze pak hledat v minulosti, kdy zkoumaní hudebníci prožili traumatický zážitek či pocit odcizení, jehož dopady vyústili až v jejich duševní nerovnováhu, která je reprezentována například revoltou, uměleckou neoblomností, závislostí na drogách, alkoholu a blízkých osobách, či silnými projevy sexuality. Komplikovanost jejich osobnosti se však projevuje i na faktu, že byť jsou zkoumaní umělci reprezentováni jako problematické a svéhlavé osobnosti s jasnou uměleckou vizí, nechybí jim talent a zejména charisma. Mnohdy k sobě doslova přitahují lidi okolo svou bezprostředností a upřímností. Následky jejich komplikované osobnosti v sobě však nesou rychlé rozpady navázaných vztahů, ať už přátelských či partnerských, které vedou k pocitu osamělosti. V případě zkoumaných filmů je možné pozorovat osobní dilemata hudebníků, vykreslených jako rozpor mezi tím, kým dané osobnosti reálně jsou a koho reprezentují.

Stereotypní představy stanovené autorkou na základě studie zkoumající sociální status celebrity v kombinaci se specifiky spojenými s pojmem *hudební celebrita*, podepřenými výše uvedenými výzkumy a teoriemi, autorka práce porovnála s výsledky svého kvalitativního zkoumání. Na jejich základě může konstatovat, že dokumentární portréty podléhají stereotypům o hudebních celebritách a podporují narativ spojený s pojmem *hudební celebrita*. Hudební celebrity jsou zde prezentovány jako osoby, které bojovaly se závislostí jak na drogách, tak alkoholu. Ve snímcích je kladen důraz na jejich osobní kouzlo, charisma a talent, které je činí výjimečnými a slavnými. Mívají citelně narušený osobní život, což vede k pocitu osamělosti a duševní nevyrovnanosti. Výzkum částečně potvrdil stereotyp o výrazné sexuální aktivitě. Ta je ovšem ve filmech směřována vůči jednomu partnerovi, celebrita zde nepodléhá fenoménu

„groupies“ a nedochází ani k častému střídání sexuálních partnerů. Dokumentární portréty o hudebnících neprezentují cíleně získané bohatství a majetek. Vyšší ekonomický status hudebních ikon je patrný pouze ze speciálního servisu, kterého se hudebním celebritám dostává.

Summary

The aim of this diploma thesis is to find out how documentary portraits of music icons deal with phenomenon of stereotyping. For this research, the author chose 5 documentaries which depict celebrity profiles of music industry. Each documentary is different in its interpretation and analyses just one music icon. *No Direction Home: Bob Dylan*; *Nick Cave: 20 000 Days on Earth*; *Amy*; *This Is Not Me*; *Nebe peklo Lucie*, were studied in the thesis.

The author used qualitative research based on grounded theory method which divided documentaries to categories and determined a main cause. The main cause helped to draw up a clearly arranged schema, where the author described issues of the diploma thesis. The categories as results from GTM are compared with stereotypies. They are based on previous studies of theoretical source which is presented in the first part of the thesis.

The results of the research, whose design and methodology are described in the practical part, show that the studied documentaries are focused on music icons stereotypies. Documentary portraits point out the fact that the music celebrities struggle with drugs and alcohol addiction. Moreover, they have noticeable talent and personal charm, but continual problems evinced in mental imbalance provoked by personal crises in the past. Documentaries emphasizes their sexuality and positive attitude to sex, mainly to one partner. Apparently, a personal life of celebrities is disturbed by their personality. They suffer from personal contradiction caused by their mental imbalance. Besides, the documentaries do not show the wealth of music icons directly, it is just represented by arranged services provided by their assistants and service available to them.

Použité zdroje

20,000 Days On Earth Interview Special | Interview | Film4. *Film4* [online]. Film4, 2014 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJq-OUawmOE&t=257s>

ALLPORT, Gordon Willard. *O povaze předsudků*. Přeložil Eduard GEISLER. Praha: Prostor, 2004. Obzor (Prostor). ISBN 80-7260-125-3.

Amy. *Csfd.cz: Česko-slovenská filmová databáze* [online]. Praha, c2001-2018 [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/410638-amy/prehled/>

"Amy" Director Asif Kapadia wants Winehouse doc to make you think. In: *CBC RADIO* [online]. Toronto, 2015 [cit. 2018-03-09]. Dostupné z: <http://www.cbc.ca/radio/q/schedule-for-friday-july-10-2015-1.3146129/amy-director-asif-kapadia-wants-winehouse-doc-to-make-you-think-1.3146148>

ASOCIACE ČESKÝCH FILMOVÝCH KLUBŮ. Richard Müller: Nepoznaný. *Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary* [online]. 2016 [cit. 2018-03-24]. Dostupné z: <http://www.kviff.com/cs/program/film/4822388-richard-muller-nepoznany/http://www.kviff.com/cs/program/film/4822388-richard-muller-nepoznany/>

BASKERVILLE, David a Tim BASKERVILLE. *Music business handbook and career guide*. 11th ed. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, c2017. ISBN 978-1-5063-0953-8.

BELLIS, Mark A, Karen HUGHES, Olivia SHARPLES, Tom HENNELL a Katherine A HARDCASTLE. Dying to be famous: retrospective cohort study of rock and pop star mortality and its association with adverse childhood experiences. *BMJ Open* [online]. 2012, 2(6), e002089- [cit. 2018-06-05]. DOI: 10.1136/bmjopen-2012-002089. ISSN 2044-6055. Dostupné z: <http://bmjopen.bmj.com/lookup/doi/10.1136/bmjopen-2012-002089>

Bob Dylan. *Csfd.cz: Česko-slovenská filmová databáze* [online]. Praha, c2001-2018 [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/134385-bob-dylan/prehled/>

BUKÁČKOVÁ, Hana. Lucie Bílá budí vášně v dokumentu Nebe, peklo, Lucie. *Ireport.cz* [online]. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <http://www.ireport.cz/clanky/recenze/recenze-lucie-bila-budi-vasne-v-dokumentu-nebe-peklo-lucie>

BURTON, Graeme, Jan JIRÁK. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal, 2001. Studium (Barrister & Principal). ISBN 80-85947-67-6.

CASHMORE, Ellis. *Celebrity culture*. Second edition. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2014. ISBN 978-0-415-63109-9.

CHAGOLLAN, Steve. Finding 'Amy': Director Asif Kapadia's Journey Into Amy Winehouse's Tragic Story. In: *Variety.com* [online]. 2015 [cit. 2018-03-09]. Dostupné z: <https://variety.com/2015/film/news/amy-winehouse-documentary-paints-intimate-portrait-of-singer-1201525287/>

CHAPMAN, Simon, Kim MCLEOD, Melanie WAKEFIELD a Simon HOLDING. Impact of news of celebrity illness on breast cancer screening: Kylie Minogue's breast cancer diagnosis. *Medical Journal of Australia* [online]. 2005, **183**(5), 247-250 [cit. 2018-06-05]. Dostupné z: https://www.mja.com.au/system/files/issues/183_05_050905/cha10589_fm.pdf

DEARN, Lucy Kathryn. *Young People and Popular Music Culture* [online]. University of York, 2013, 118 [cit. 2018-06-04]. Dostupné z: <http://theses.whiterose.ac.uk/5705/1/LDMResBlackandWhite.pdf>

DOLFSMA, Wilfred. Consuming pop music/constructing a life world. *International Journal of Cultural Studies* [online]. 2016, **7**(4), 421-440 [cit. 2018-06-04]. DOI: 10.1177/1367877904047862. ISSN 1367-8779. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367877904047862>

EDWARDS, Tim, ed. *Kulturální teorie: klasické a současné přístupy*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-685-8.

FITTERMAN RADBILL, Catherine. *Introduction to the music industry: an entrepreneurial approach*. Second edition. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017. ISBN 978-1-138-92480-2.

GABLER, Neal. *Toward a New Definition of Celebrity* [online]. 2001, 16 [cit. 2018-06-04]. Dostupné z: <https://learcenter.org/pdf/Gabler.pdf>

HNÁTEK, Václav. Nebe, peklo, Lucie. Bílá je v dokumentu neskutečně lidská. *Idnes.cz* [online]. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/dokument-nebe-peklo-lucie-bila-recenze-dxx-/filmvideo.aspx?c=A170407_213604_filmvideo_vha

KURZMAN, Charles, Chelise ANDERSON, Clinton KEY, Youn Ok LEE, Mairead MOLONEY, Alexis SILVER a Maria W. VAN RYN. Celebrity Status. *Sociological Theory* [online]. 2016, **25**(4), 347-367 [cit. 2018-05-28]. DOI: 10.1111/j.1467-9558.2007.00313.x. ISSN 0735-2751. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1111/j.1467-9558.2007.00313.x>

MUTZ, Diana C. a Seth K. GOLDMAN. Mass Media. *The SAGE Handbook of Prejudice, Stereotyping and Discrimination* [online]. 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom : SAGE Publications, 2010, s. 241-258 [cit. 2018-06-11]. DOI: 10.4135/9781446200919.n15. ISBN 9781412934534. Dostupné z: http://sk.sagepub.com/reference/hdbk_prejudicestereotypediscrim/n15.xml

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

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

Nick Cave: 20000 dní na Zemi. *Csfd.cz: Česko-slovenská filmová databáze* [online]. Praha, c2001-2018 [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/361536-nick-cave-20-000-dni-na-zemi/prehled/>

Nick Cave talks '20,000 Days on Earth' and trusting the filmmakers. *HitFix* [online]. UPROXX, 2014 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=9misnzD1MQ4&t=577s>

Nebe peklo Lucie. *Csfd.cz: Česko-slovenská filmová databáze* [online]. Praha, c2001-2018 [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/498771-nebe-peklo-lucie/prehled/>

PICKERING, Michael. *Stereotyping: the politics of representation*. New York: Palgrave, 2001. ISBN 0-333-77209-1.

Richard Müller: Nepoznaný. *Csfd.cz: Česko-slovenská filmová databáze* [online]. Praha, c2001-2018 [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/435393-richard-muller-nepoznany/prehled/>

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.

ŘIHÁČEK, Tomáš, Ivo ČERMÁK a Roman HYTYCH. *Kvalitativní analýza textů: čtyři přístupy*. Brno: Masarykova univerzita, 2013. ISBN 978-80-210-6382-2.

SANER, Emine. Interview Mitch Winehouse on Amy the film: 'I told them they were a disgrace. I said: You should be ashamed of yourselves'. *The Guardian* [online]. 2015 [cit. 2018-03-24]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2015/may/01/mitch-winehouse-interview-amy-documentary-film>

STRAUSS, Anselm L. a Juliet CORBIN. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999. SCAN. ISBN 808583460x.

SVOBODA, Martin. Dokument o Lucii Bílé mohl být fascinující. Jenže se bojí zpěvačce vzepřít. *Aktuálně.cz* [online]. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/televize/recenze-dokument-o-lucii-bile-mohl-byt-fascinujici-kdyby-se/r~9c7c775a1bf211e783780025900fea04/>

URBAN, Lukáš, Josef DUBSKÝ a Karol MURDZA. *Masová komunikace a veřejné mínění*. Praha: Grada, 2011. *Žurnalistika a komunikace*. ISBN 978-80-247-3563-4.

Vinyl. *Csfd.cz: Česko-slovenská filmová databáze* [online]. Praha, c2001-2018 [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/370818-vinyl/prehled/>

WATTS, Halina. New Amy Winehouse movie will be called Letter to Amy, reveals her dad. *Mirror* [online]. 2015 [cit. 2018-03-24]. Dostupné z:

<https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/new-amy-winehouse-movie-called-6648369>

Seznam zmíněných snímků

Amy (2015, režie: Asif Kapadia)

Blues (2003, režie: Martin Scorsese)

Do you love me like I love you (2009 – 2011, režie: Iain Forsyth, Jane Pollard)

Don't look back (1967, režie: D. A. Pennebaker)

Eric Clapton: Nothing But the Blues: An 'In the Spotlight Special' (1995, režie: Martin Scorsese)

Festival (1967, režie: Murray Lerner)

George Harrison: Living in the Material World (2011, režie: Martin Scorsese)

Nebe peklo Lucie (2017, režie: Tereza Kopáčová - Vrábelová)

Nick Cave: 20 000 dní na Zemi (2014, režie: Iain Forsyth, Jane Pollard)

No Direction Home: Bob Dylan (2005, režie: Martin Scorsese)

Richard Müller: Nepoznaný (2016, režie: Miro Remo)

Rolling Stones (2008, režie: Martin Scorsese)

Senna (2010, režie: Asif Kapadia)

The Last Waltz (1978, režie: Martin Scorsese)

Seznam tabulek a grafů

Tabulka 1: Tabulka společných kategorií zkoumaných filmů, Autor: Marie Rotnáglová

Graf 1: Schéma výsledků GTM a jejich vzájemných vazeb, Autor: Marie Rotnáglová