

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2022

Marie Jůzková

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Filmy Víta Klusáka – manipulace nebo autorský rukopis?

Diplomová práce

Autor práce: Marie Jůzková

Studijní program: Mediální studia

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

Rok obhajoby: 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 2. 8. 2022

Marie Jůzková

Bibliografický záznam

JŮZKOVÁ, Marie. *Filmy Víta Klusáka – manipulace nebo autorský rukopis?*. Praha, 2022. 61 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: 108 111

Abstrakt

Tato práce se zabývá dokumentární tvorbou Víta Klusáka. Klusák se v současné době jedním z nejvýraznějších českých dokumentaristů a zároveň je pedagogem na nejprestižnější české filmové škole, FAMU. Několik jeho hlavních postav se vůči filmům ohradilo s tím, že byli do určitého jednání či situace vmanipulováni samotným autorem. Na otázku práce se sociálním hercem se ptají také novináři a často na ni narazíme v komentářích v online databázi filmů ČSFD či v diskusích přímo na webu iVysílání České televize. Cílem této práce je postihnout to, v čem je Klusákova tvorba specifická a jestli skutečně můžeme tvrdit, že se sociálními herci manipuluje, nebo jestli se jedná o jeho jedinečný autorský rukopis. Tyto dvě možnosti se nevyklučují. K popsání specifík Klusákovy tvorby provedu kvalitativní obsahovou analýzu šesti filmů, které režíroval či spolurežíroval (s Filipem Remundou). Zaměřím se na výběr tématu, režisérovu práci se sociálními herci, práci se situací, práci s kamerou, střihovou skladbu a práci se zvukem. Z analýzy vyplyne to, jaké shodné rysy je možné napříč filmy sledovat a jestli některý z nich můžeme nazvat manipulací.

Abstract

The thesis deals with Vít Klusák's documentary movies. Klusák is currently among the most prominent documentarists in the Czech Republic and is also a pedagogue at the most prestigious Czech film school, FAMU. Several main characters of his documentaries, social actors, accused him of manipulating them into talking or acting in a way they would not normally perform. In the past, several journalists opened the topic of manipulation of social actors. Moreover, it is also a topic of the commentary section in the Czech and Slovak online movie database (ČSFD) and in Czech Television iVysílání (online streaming platform) discussions. The aim of this thesis is to find out what makes Klusák's work this specific and whether we can claim that he manipulates social actors, or if it is the author's original and unique approach to documentary movies. To describe the specifics of Klusák's work, I will make a qualitative content analysis of six films that he directed or co-directed (Klusák usually co-directs with Filip Remunda). The focus will be on the director's work with social actors as well as theme inspiration, sound work, and others. The analysis will show what features are typical for Vít Klusák and whether any of them can be called manipulation.

Klíčová slova

Vít Klusák, dokumentární filmy, autorský dokument, autorská tvorba, manipulace, sociální herec, česká dokumentární tvorba

Keywords

Vít Klusák, documentary film, author document, author production, manipulation, social actor, Czech documentary movies

Title

Vít Klusák's films – manipulation or author's originality?

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. MgA Martinu Štollovi, PhD. za vedení mé práce a konzultaci tématu. Také bych ráda poděkovala své rodině a partnerovi za podporu po celou dobu mého studia.

Obsah

ÚVOD	2
1 TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST	4
1.1 DOKUMENTÁRNÍ FILM	4
1.1.1 Možnosti kategorizace dokumentárních filmů.....	5
1.1.2 Autor a autorský dokumentární film.....	10
1.1.3 Práce se sociálním hercem.....	11
1.2 MANIPULACE.....	12
1.3 METODOLOGIE	13
2 VÍT KLUSÁK V RÁMCI ČESKÉ DOKUMENTÁRNÍ TVORBY	14
2.1 VÝVOJ ČESKÉ DOKUMENTÁRNÍ TVORBY OD 60. LET 20. STOLETÍ.....	14
2.2 VÍT KLUSÁK	16
2.3 FILIP REMUNDA.....	17
3 ANALÝZA VYBRANÝCH DOKUMENTŮ	19
3.1 VYBRANÉ DOKUMENTÁRNÍ FILMY	19
3.2 VÝBĚR TÉMATU.....	23
3.3 ZAPOJENÍ DOKUMENTARISTY	26
3.4 PRÁCE SE SOCIÁLNÍMI HERCI	30
3.5 PRÁCE SE SITUACÍ.....	34
3.6 PRÁCE S KAMEROU.....	38
3.7 STŘIHOVÁ SKLADBA.....	39
3.8 PRÁCE SE ZVUKEM.....	40
3.9 SHRNUTÍ ANALYTICKÉ ČÁSTI.....	41
ZÁVĚR	46
SUMMARY	48
SEZNAM ZDROJŮ	49
TEZE DIPLOMOVÉ PRÁCE	52

Úvod

Tato diplomová práce se zabývá otázkou hranice autorského přístupu a manipulace při práci se sociálními herci v dokumentárních filmech Víta Klusáka. Podobně jako při výběru tématu dokumentárního filmu stála na začátku mé diplomové práce fascinace. Fascinace z troufalosti a hravosti ve filmu *Český sen* (2004), nedůvěry a pocitu zmanipulování lehce zasažitelného jedince ve filmu *Svět podle Daliborka* (2017). Jednalo se o první Klusákovy filmy, které jsem viděla. Jak bude popsáno níže, jejich témata jsou si na první pohled vzdálená, po zhlédnutí několika dalších filmů stejného autora jsou ale vidět určité shodné prvky. S každým dalším Klusákovým filmem jsem si začala pohrávat s otázkou, zda se jedná o originální a průkopnické postupy spadající pod pojem dokument, nebo jestli bychom jeho dílo mohli nazvat pouhou manipulací postavami, která je za hranou etiky v dokumentárním filmu.

Když opominu komentáře v online databázi filmů ČSFD a diskuse na webu České televize, je Klusák nazýván „manipulátorem“ přímo některými z účinkujících v jeho filmech a dotazy o jeho způsobu práce s postavami zpravidla nechybí ani v otázkách novinářů. Cílem mé práce je popsat to, čím je Klusákova tvorba specifická a jestli napříč jeho filmy můžeme sledovat autorský rukopis. Dále bych chtěla zodpovědět otázku, zda jeho filmové postavy jednají na základě vlastního přesvědčení nebo jestli jsou do určitého chování vmanipulovány. Hlavním zkoumaným materiálem jsou filmy, nikoliv rozhovory s postavami či štábem. V práci také nebudu posuzovat dopad filmů na diváka.

Vzhledem k tomu, že Vít Klusák je jedním z nejvýraznějších českých dokumentaristů, a zároveň pedagogem na nejprestižnější české filmové škole, považuji toto téma za zpracování hodné.

První část práce je teoreticko-metodologická. Skládá se ze tří podkapitol, v nichž jsou postupně vysvětleny základní pojmy, se kterými budu pracovat – dokumentární film, autorství (ve smyslu autorského stylu) a manipulace. Podkapitola o dokumentárním filmu se věnuje kategorizaci metod, postupů a prvků v dokumentární tvorbě dle známých teoretiků Billa Nicholse, Guyho Gauthiera a Michaela Renova. Pojetí autorského dokumentárního filmu a sociálního herce potom vychází z textu Rudolfa Adlera. Na základě těchto textů je vymezena metodika analyzování jednotlivých filmů. V druhé kapitole je nastíněn vývoj české dokumentární tvorby od 60. let 20. století. Následně je představen Vít Klusák v kontextu české dokumentární tvorby. Zařadila jsem také stručné představení Filipa Remundy, jelikož

je polovina analyzovaných filmů výsledkem jejich společné práce. Třetí kapitolu lze považovat za jádro práce. Představuje analýzu metod a postupů v Klusákových filmech. Vybranými filmy jsou *Český sen* (2004), *Český mír* (2010), *Vše pro dobro světa a Nošovic* (2010), *Dobrý řidič Smetana* (2013), *Dělníci bulváru* (2014) a *Svět podle Daliborka* (2017). V závěru třetí kapitoly jsou shrnuta specifika Klusákovy tvorby a ta jsou porovnána s mody vytvořenými Billem Nicholsem.

V předkládaném textu pracuji se stejným cílem a postupem, které jsem stanovila v odevzdané tezi. Struktura se ale v řadě míst liší. Původně jsem chtěla zevrubněji představit téma dokumentární film a podrobně se věnovat jednotlivým postupům, složkám ve filmu a ty následně sledovat v každém filmu zvlášť. Vzhledem k cíli práce jsem se ale rozhodla zredukovat teoretickou část a věnovat se především jednotlivým prvkům Klusákovy tvorby a to vždy jednomu prvku napříč všemi filmy. Kromě žánrů dokumentárního filmu a manipulace diváka jsou v teoretické části všechny původní pojmy popsány. Navíc jsem zařadila kapitolu o vývoji české dokumentární tvorby a medailonek Víta Klusáka. Moje původní myšlenka byla představit Klusáka jako tvůrce se stylem, který bude vycházet z analýzy. Tedy věnovat se mu až ke konci práce. Kontext jeho tvorby mi ovšem připadá důležitý k pochopení jeho přístupu a věřím, že tato kapitola by v práci neměla chybět.

1 Teoreticko-metodologická část

1.1 Dokumentární film

Většina odborné literatury zabývající se dokumentární tvorbou začíná upozorněním, že definovat dokumentární film je velmi nesnadné, že je označení nešťastné a nevýstižné, a že mezi fikčním a non-fikčním filmem nelze stanovit ostrou dělicí čáru. Téměř všechny filmy, ačkoliv nejsou zamýšleny jako dokumentární a jsou natočeny v kulisách ateliéru s najatými herci, získávají s odstupem času dokumentační hodnotu (Adler 2001, s. 16). Znamená to, že podle filmu můžeme určit, co lidé v dané době nosili na sobě, co jedli, jak vypadalo město a podobně (Štoll 2015). Za filmy s dokumentační hodnotou můžeme považovat například krátké filmy bratří Lumièrů z raného období kinematografie. Jako dokumentární byl ve 20. letech minulého století prvně označen film *Moana* (1926) od Roberta Flahertyho¹. Za autora pojmu „dokumentární film“ je považován skotský režisér John Grierson² (Gauthier 2004, s. 17). K jeho vlastní definici se dostaneme později. Nyní si pojdme představit definice jiných odborníků na dokumentární film i film obecně.

Bordwell a Thompsonová (2018, s. 449-450) tvrdí, že dokumentárním filmem je ten, který je tak označen – svým názvem, tématem či způsobem, jak o něm mluví média a veřejnost. Na základě tohoto označení potom předpokládáme, že lidé, místa a události v něm jsou skutečné a věrohodné. Dokumentární film tedy prezentuje skutečné informace o světě, které, podobně jako u fikčního filmu, mohou být zpracovány různými způsoby a v podobě různorodých žánrů. Může využívat metodu inscenace, může se prokázat jako nedůvěryhodný, může vyslovit autorův názor. V základu ale vždy zůstane dokumentárním filmem.

Dále si vypůjčím citaci Roberta Flahertyho, který tvrdí, že: „*Předmětem dokumentárního filmu, tak jak jej chápu já – je život ve tvaru, v jakém skutečně existuje. To ovšem neznamená, jak se mnozí často domnívají, že úkolem režiséra dokumentárního filmu je natáčet bez výběru sérii šedých, monotónních obrazů.*“ (Adler 2001, s. 17). Opět se zde setkáváme se zobrazením reality v jejím opravdovém tvaru. Navíc je zapojen i tvůrce – režisér. Ten realitu zaznamenává,

¹ Robert Flaherty byl americký režisér, autor slavného dokumentárního filmu *Nanuk, člověk primitivní* (1922). Flaherty je všeobecně považován za otce dokumentární tvorby (Gauthier 2004, s.61).

² John Grierson byl britský teoretik dokumentární tvorby a současně byl jedním z čelních tvůrců britské dokumentaristické školy (Adler 2001, s. 15).

ale dle Flahertyho si následně vybírá záběry, při natáčení pracuje se světlem a stínem, dramatičností či komičností scén a celou řadu dalších prvků. Adler pomocí této citace stanovuje jako skutečný a hlavní rozdíl fikční a non-fikční tvorby osobu autora, který obraz reality formuje bezprostředně kamerou a následným výběrem, tříděním a kompozicí vyjadřuje svou tvůrčí imaginaci. Právě v tom podle Nicholse³ (2010, s. 26-27) tkví přitažlivost dokumentu, který je založen na realitě zobrazení očima tvůrce. Podobnou myšlenku nalezneme také v definici Johna Griersona, a sice že dokumentární film je „tvůrčím zpracováním skutečnosti“.

Nichols (2010, s. 27), podobně jako Bordwell a Thompsónová, při snaze definovat dokumentární film vychází z výroků laiků:

- dokumenty vypovídají o realitě a o tom, co se ve skutečnosti stalo,
- dokumenty vyprávějí o skutečných lidech a
- dokumenty vyprávějí příběhy o tom, co se děje ve skutečném světě.

Jednotlivé představy na několika stránkách podrobněji popisuje, upřesňuje a ve výsledku formuluje definici, která v sobě obsahuje i výše zmíněné výroky. Dokument je dle Nicholse:

„filmová forma, která nám vypráví o skutečných situacích a událostech. Týká se konkrétních lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích vyjadřujících věrohodný názor či perspektivu na zobrazované životy, situace a události. Příběhy jsou formovány názorem či pohledem na žitý svět přímo prostřednictvím jasného stanoviska filmaře, jenž se místo vytváření fikční alegorie raději drží známých faktů.“ (Nichols, 2010, s. 34).

Nicholsovu definici považuji pro účely této práce jako dostatečnou. Hlubší popis je vzhledem k rychle se měnící povaze dokumentární tvorby v podstatě nemožný a není ani žádoucí.

1.1.1 Možnosti kategorizace dokumentárních filmů

Jak již bylo zmíněno, dokumentární tvorbu nelze jednotně definovat ve všech jejích podobách. Z toho vychází také skutečnost, že jednotlivé dokumentární filmy lze jen těžko zařadit do vytvořených kategorií. Přesto se hned několik filmových teoretiků pokusilo

³ Bill Nichols je jedním z nejvýznamnějších teoretiků dokumentárního filmu. Jeho kniha *Úvod do dokumentárního filmu* (2001) je jednou z nepoužívanějších učebnic v oboru. V současné době působí jako profesor filmových studií na San Francisco State University, USA. (Bill Nichols)

o vymezení kritérií, které umožňují různé konfigurace dokumentárních filmů. Gauthier⁴ (2004, s. 335) upozorňuje na to, že i přes to budou vždy existovat dokumenty, které budou něčím jedinečné a nevejdou se do žádné kategorie. Pojdme se i tak podívat na to, jaká kritéria je možné v dokumentárních filmech sledovat a jakým způsobem v rámci té či oné kategorie autor zpracovává danou realitu.

Gauthier (2004, s. 335-336) vymezuje na základě formálních a obsahových aspektů 5 os či rysů, které je ve filmech možné různě kombinovat. První dvě osy se týkají autora a jeho námětu a jsou jimi:

- vzdálenost v prostoru (jsme blízko, například na jednom místě, nebo daleko, tedy na různých místech) a
- vzdálenost v čase (natáčíme současnost nebo zaznamenáváme svědectví).

Další dvě se týkají autora a jeho volby v:

- technickém postupu (převažuje význam natáčení nebo význam střihu),
- výběru verbální složky (autor pracuje s kontaktním zvukem nebo s komentářem) a
- struktura filmu (princip posloupnosti, tedy řazení záběrů tak, jak byly pořízeny nebo princip příbuznosti, který vyplývá z předem připraveného plánu a z konceptu filmu).

V podobném duchu se nese také Nicholsova klasifikace. Nichols (2010, s. 168) uvádí, že jakýkoliv dokument můžeme klasifikovat dvěma způsoby: podle modelu, který přejímá z jiného média (například model investigace/reportáž, svědectví, poezie, deník, autobiografie a další), anebo dle modu, ke kterému přispívá. Nichols hovoří o modu

- výkladovém,
- poetickém,
- observačním,
- participačním,
- reflexivním a
- performativním.

⁴ Guy Gauthier byl francouzským filmovým teoretikem a kritikem dokumentárního filmu. Jeho kniha *Dokumentární film, jiná kinematografie* (2004) je teoreticko-praktickou prací věnovanou dokumentárnímu filmu. (Guy Gauthier)

Modely existovaly ještě před vznikem kinematografie, mody naopak představují uspořádání zvuků a obrazů výhradně filmovými metodami a konvencemi. Představme si je jako kombinaci formálních a kinematografických vlastností, které si dokumentarista vybírá pro zobrazení reality a na základě toho film přispívá k jednomu z modů. Stejně jako jsem již zmiňovala u Gauthiera, také Nichols upozorňuje na to, že filmy lze na základě vlastností často klasifikovat do více modů. Tím potvrzuje Gauthierovu poznámku o tom, že žádná klasifikace dokumentárního filmu nemá skutečně pevné hranice.

U modů můžeme sledovat několik vlastností, které jsou v rámci každého z nich mírně odlišné. Mezi tyto vlastnosti patří:

- zvuk (expresivní zvuky, synchronní a nesynchronní zvuk, komunikace mezi filmařem a subjektem, komentář, hudba),
- čas a prostor (na jedné straně kontinuita spojující slova a jednání subjektů, na straně druhé diskontinuita, při které tvůrce nebere ohled na původní pořadí obrazů)
- etické ohledy (přístup ke zobrazování subjektů ve smyslu aktivní či pasivní, čestný či zkreslující až manipulativní)
- charakteristika hlasu film (informační, expresivní, trpělivý a pozorující, angažovaný) a další (Nichols 2010, s. 225-227).

Pojďme si alespoň stručně ukázat, jak se které vlastnosti projevují v jednotlivých modech. Výkladový a poetický modus zde nebudu podrobněji popisovat, neboť často zcela vynechávají sociálního herce a snaží se vyjádřit především emoce, náladu a atmosféru u modu poetického a jakési podmanivé hledisko u modu výkladového.

Již slovo observační nastiňuje autorův přístup při natáčení takového dokumentárního filmu. Autor pozoruje své subjekty, ale on sám zůstává za kamerou a do chování druhých nezasahuje. Často dochází i k tomu, že si subjekty například při krizové situaci dokážou od natáčení zcela oprostít. Film postupně odhaluje rysy jejich charakteru a nechává diváka, aby si sám určoval smysl dění. To se projevuje i na volbě zvuku, který je zde synchronní a převážně bez komentáře autora, a na obrazu, který je kontinuitní a propojuje slova a jednání subjektů v jednotlivých scénách. Jednání sociálních herců je zcela spontánní, což vyvolává mnoho etických otázek. Je v pořádku pozorovat lidi při intimních činnostech? Měl by tvůrce předávat dál to, co bude na první pohled pro potenciálního diváka považováno za úsměvné, hloupé či bizarní? Nehledá tvůrce záměrně takové sociální herce, kteří budou diváky

fascinovat? Měl by filmař zakročit ve chvíli, kdy by se sociální herec mohl poranit? Nesmíme opomenout ani otázku svobodně poskytnutého informovaného souhlasu a dostatečného a správného pochopení toho, co tento souhlas znamená. A v neposlední řadě je třeba si uvědomit, že jakkoliv nepřítomně může tvůrce působit, stejně tak může být právě on hlavním důvodem, proč se některé věci dějí tak či onak (Nichols 2010, s. 188-195).

Hlas participačního dokumentu je charakterizován angažovaností a intenzivní účastí. Ve filmu vidíme interakci filmaře a sociálního herce. Participace filmaře nám ukazuje, jak jeho přítomnost danou situaci mění či narušuje a jaké pocity to ve filmaři v tu chvíli vyvolává. Není pouhým pozorovatelem, situace skutečně prožívá. Když už bychom jej téměř mohli považovat za sociálního herce, je třeba si uvědomit, že má stále v ruce kameru a tím nad ostatními sociálními herci získává jistou převahu a možnost kontroly situace. Může vystupovat jako kritik, tazatel či provokatér. Zvuk v participačním modu zdůrazňuje mluvený projev mezi filmařem a sociálním hercem. Při rozhovorech spoléhá na synchronní zvuk, někdy využívá komentář. Do zvuku ale tvůrčím způsobem příliš nezasahuje. Z hlediska času a prostoru je kontinuitní, někdy propojuje současnost s minulostí. Opět zde narážíme na otázku etiky, manipulace a zkreslování. Autor může v rámci interakce sociální herce navádět k osobním výpovědím, kterých mohou potom litovat. Tvůrce proto nese silnou odpovědnost za respektování důstojnosti a práv subjektů (tamtéž, s. 195-208).

Reflexivní modus staví do popředí komunikaci mezi filmařem a divákem. Filmař nevěnuje na rozdíl od modu observačního a participačního pozornost sociálnímu herci, ale tomu, jak vybranou realitu zpracovává. Reflektuje možnost ztvárnění světa. Chce být viděn takový, jaký je, tedy jako konstrukt či reprezentace. Příkladem může být odhalení síly střihu a výzva k zamyšlení se, jaké dojmy v nás tato konstrukce zanechává. Pro zvuk může být charakteristická ústní reflexe toho, co již bylo řečeno. Z hlediska obrazu se jedná o upozornění na to, že časem i prostorem lze ve filmu jednoduše manipulovat. Filmař tak otevírá otázku autenticity a nabádá diváka, aby si uvědomil svůj vztah k dokumentu (tamtéž, s. 208-215).

Posledním modem je modus performativní. V performativním filmu klade autor důraz na subjektivní zkušenosti, vzpomínky a imaginace, které libovolně spojuje s realitou. Hlas se vyznačuje silnou touhou rétoricky zapůsobit, dojmout a intenzivně prožívat, nechce nutně předkládat fakt a přesvědčovat. Vyzývá nás, abychom přehodnotili svůj pohled na svět a vytvořili si nový. Zvuk se často spoléhá na vlastní hlas filmaře, čímž zdůrazňuje subjektivitu (tamtéž, s. 2015-2024).

Renov⁵ (1990) se zamýšlí nad principem skladby, funkce a účinků nonfikčních filmů a vytváří čtyři základní rétorické či estetické funkce. Ty jsou výsledkem či reakcí na touhu motivující dokumentaristu vytvořit dílo. Jedná se o funkce:

- zaznamenat, odhalit či zachovat,
- přesvědčit či propagovat,
- analyzovat či zkoumat a
- být expresivní.

Tou nejzákladnější funkcí je zaznamenat, odhalit, zachovat. Hlavní touhou je zde zastavit čas, obelstít smrt, upravit chyby. Tvůrce chce využít schopnost kamery odhalovat skutečnost, což ale není vždy reálně při opravdovém dění či situaci. Často je proto natočena situace zinscenovaná, která následně na filmovém plátně působí opravdově a autenticky. Do kategorie nejčastěji patří etnografické dokumenty a filmové dokumenty. Vhodnou ukázkou je zinscenovaný lov mrože ve Flahertyho filmu *Nanuk, člověk primitivní*.

Kategorie propagace a přesvědčování je rétorickou funkcí filmu, která je motivovaná především snahou prodat produkty, dosáhnout společenského postavení, vštěpovat hodnoty, získat podporu společnosti a dalšími.

Funkce analyzovat a zkoumat je motivována lidskou potřebou poznávat, uspořádat témata a vytvářet si schémata. Tvůrce se snaží dosáhnout podobného výsledku jako u funkce první, využívá k tomu ovšem výsledek. Ukazuje divákovi okolnosti, jak film vzniknul a podněcuje jej k reakci, zamyšlení. Tuto funkci můžeme sledovat například ve filmu *Muž s kinoaparátom*, který na diváka jasně působí jako kolektivní výsledek kameramana, střihače a řady dalších.

Poslední funkce expresivní představuje zároveň funkci estetickou. Ačkoliv byla tato funkce dlouhou dobu upozadována, můžeme si jí všimnout například ve filmech již zmiňovaného Flahertyho. Za expresivitu lze považovat například využití záběrů perfektně hladkých bílých plání beze stop.

⁵ Michael Renov působí na University of Southern California School of Cinematic Arts. Jeho hlavním oborem jsou kritická studia. Z oblasti dokumentární tvorby se zabývá především principem objektivitu a pravdy. (Michael Renov)

Funkce dokumentárního filmu se navzájem nevyklučují, a právě jejich přerývání a tření je důkazem bohatosti a rozmanitosti non-fikční tvorby.

Nichols a Gauthier představili možné vlastnosti a rysy, Renov dále funkce, které můžeme u dokumentárních filmů sledovat. Alespoň touto cestou podle nich můžeme dokumentární filmy zkoumat, nemůžeme je ale nikdy zcela zaškatulkovat.

Já si při analyzování filmů některé z jejich rysů a vlastností propůjčím a budu na základě nich hodnotit, jak autor vybraný úsek reality zpracoval a které postupy se v jeho tvorbě opakují. Ve všech vymezeních se setkáváme s pojmem „autor“, tedy tvůrce dokumentárního filmu. Autora a jeho roli v dokumentární tvorbě si představíme v další kapitole.

1.1.2 Autor a autorský dokumentární film

Za natáčením fikčního filmu stojí zpravidla početný štáb, ve kterém má každý svou jasně danou funkci. Režisér rozvíjí vizuální stránku filmu, vybírá si herce a určuje, jak celý film vyzní na diváka. Při natáčení dokumentárních filmů na sebe režisér může (a často to také dělá) přebírat funkci kameramana nebo třeba střiháče, je tak skutečně tvůrcem filmu ve všech ohledech. Může se také rozhodnout ke zpracovávanému tématu přistoupit autorsky, což mu dává prostor vyjádřit ve filmu svůj názor a vložit do něj osobitý styl (Kol. autorů 2012, s. 40). Tento styl potom postihuje všechny vlastnosti či rysy, které jsem popsala v předchozí kapitole. Ať už se jedná o zvukovou a střihovou skladbu, časoprostor či práci se subjekty, vše je založeno na stylu autora.

Adler (2001, s. 23) tento způsob považuje za zcela zásadní při tvorbě dokumentárního filmu. Pokud má dokument oslovit publikum, musí se jednat výhradně o tvůrčí autorský počín. Poutavý film je průsečíkem individuality autora, obsahu a formy, což mu zaručuje jedinečnost a originalitu. Naopak čistá deskripce, snaha o naprostou objektivitu, povrchnost a názorový eklekticismus nejsou dobrými stavebními kameny dokumentárního filmu a mohou znamenat jeho krizi a zánik individuálních rukopisů. Adler (2001, s. 28) dále tvrdí, že každá tvůrčí osobnost, každý autor si během času utváří generální téma, které následně zpracovává v různých modifikacích. Měl by vždy volit takovou metodu, aby jeho film přinesl jedinečný a objevitelský pohled na zpracovávanou skutečnost. Diváka totiž podle jeho názoru nejvíce zaujme nový, nezvyklý přístup.

Z výše uvedené definice je patrné, že autorský dokument v podstatě dává dokumentaristům zcela volnou ruku při práci. Nám dokazuje to, že dokumentární tvorba skutečně nemá hranice, jelikož pod nálepkou autorského dokumentu se dá schovat leccos.

Navíc si dovoluji přidat vymezení autorského dokumentu očima ředitele jihlavského dokumentárního festivalu Ji.hlava, Marka Hovorky. Na festivalu jsou pravidelně promítány filmy českých dokumentaristů a Hovorkova definice nám může umožnit lepší pochopení toho, jak je tento pojem vnímán v naší zemi. Hovorka autorský film definuje takto:

„Ta definice našťástí musí být co nejvolnější, protože ji každý další autorský dokument může přepsat. Pro mě je to film, jenž má svůj rukopis a u něhož není primárně důležité jeho téma, nýbrž i to, jak je natočen, kdo je jeho autorem. Když si otevřete knihu od Kafky a přečtete si pár odstavců, poznáte, že to musí být Kafka. Autorství je ale především postoj ke světu, způsob, jakým ho režisér nahlíží.“ (Rynda 2008)

1.1.3 Práce se sociálním hercem

Člověka vystupujícího v dokumentárním filmu nazýváme sociálním hercem. O herce se ale ve skutečnosti vůbec nejedná. Člověk v dokumentu by neměl nic hrát, měl by představovat pouze sebe samého v autentickém světě. Někteří dokumentaristé zastávají názor, že není možné režijně vést člověka tak, aby jeho vystupování působilo skutečně autenticky. V tom ovšem spočívá um dokumentaristů – ve správném režírování sociálních herců (Adler 2001, s. 67).

Sociální herec by měl být vybrán tak, aby pro diváky představoval zajímavý typ a charakter. Dokumentarista se proto snaží hledat takové osoby, které disponují výraznými a jedinečnými vlastnostmi. Zároveň by vybraná osoba měla v sobě kombinovat jakousi koncentraci zvyků, životních zkušeností a společenských vazeb typických pro společenskou skupinu, které je součástí.

Vztah dokumentaristy a sociálního herce by měl být založen na důvěře, na základě které je filmař pozván do autentického prostředí, ve kterém se sociální herec běžně vyskytuje. V tomto prostředí dokumentarista využívá impuls, aby vyvolal situaci, kterou může natáčet. Mělo by se ale skutečně jednat pouze o impuls k nějaké akci či jednání, konkrétní úkon by měl vždy přijít ze strany subjektu, spontánně. Úkolem autora je především správná aktivace sociálních herců, aby spolupracovali, udávali informace a vytvářeli před kamerou vlastní situace a snažili se je řešit (tamtéž, s. 76-77).

1.2 Manipulace

Od sociálního herce se přesuneme k vysvětlení pojmu manipulace a jak jí je potřeb v kontextu diplomové práce chápat. Slovo manipulace pochází z latiny a můžeme jej chápat ve dvou významech. Jedním z významů je pohyb rukou, či činnost rukama. V tomto významu slovo používáme jednoduše pro pohyb. Druhý význam slova bývá považován za negativní a vznikl na základě nepoctivého přesvědčování voličů (Wróbel, 2008, s. 22). Hovoříme o psychické manipulaci. Dle Pospíšila (2008, s. 49) je psychická manipulace zvláštní druh komunikace, za kterou se skrývá snaha o nepřímé řízení druhých za účelem sebeprosazení, zlepšení sebevědomí, zastrašení druhého, získání komfortu na úkor druhého, získání duchovních či materiálních hodnot nebo zesměšnění druhého. Celá definice zní:

„Manipulace je snaha ovládat druhé, obratně někoho využívat, řídit události ve vlastní prospěch, většinou nečestně a bezohledně. Manipulace do značné míry zbavují druhého člověka svobody rozhodování a vyjadřování, porušují morální normy a pravidla slušného chování.“ (Pospíšil, 2007, s. 24).

Vybíral (2000, s. 43-35) manipulaci přirovnává ke slovům jako mystifikace, provokace či komunikační manévrování. Poměrně trefně využívá přirovnání „jako kočka s myší“. Mystifikátor předstírá zájem, ale jde mu jen o to, aby si s námi pohrál, vychutnal si nás a uvedl nás do rozpaků.

Věřím, že předložené definice představují dostatečné vysvětlení toho, co ve filmech hledám.

1.3 Metodologie

V předchozích kapitolách jsem vytvořila teoretický základ, na kterém budu stavět rámec analýzy vybraných filmů. Cílem této analýzy je ve filmech najít charakteristické znaky (vlastnosti) autorovy tvorby, na základě kterých můžeme zobecnit jeho autorský styl a následně určit, zda v něm je využíváno manipulativních technik při práci se sociálními herci. Nichols, Renov i Gauthier vytvořili pohyblivé kategorie dokumentárních filmů na základě sledování několika vlastností či rysů.

Za účelem určení stylu a nalezení možných manipulačních technik jsem se rozhodla analyzovat ve filmech následující vlastnosti:

- výběr tématu.
- zapojení dokumentaristy,
- práci se sociálními herci,
- práci se situací,
- práci s kamerou,
- střihovou skladbu a
- práci se zvukem.

2 Vít Klusák v rámci české dokumentární tvorby

2.1 Vývoj české dokumentární tvorby od 60. let 20. století

Ústředním tématem diplomové práce je současný režisér dokumentárních filmů, není proto třeba věnovat se historii české dokumentární tvorby od jejího prvopočátku. Pro zasazení Víta Klusáka do českého dokumentárního rámce bude stačit začít v 60. letech 20. století.

60. léta jsou pro českou dokumentární tvorbu významná z několika důvodů. Jedná se o příchod tak zvané nové vlny, která se týkala všech sfér kultury (včetně filmu dokumentárního i hraného). Dokumentární tvorba v této době již není pouze zakázková, hledačská a osvětová jako v letech předchozích. Přichází období autenticity, otevřenosti a hloubky (Štoll 2015). Tato tendence je založena jednak na inspiraci francouzskou novou vlnou, ke které měli studenti a studentky FAMU v období liberalizace socialistického režimu snazší přístup. Dále souvisí také s technickým pokrokem v natáčení – s nástupem lehkých kamer s možností synchronního zvuku. Tvůrci vyrážejí do terénu a kamera je aktivně přítomná, hlavními postavami se stávají neprofesionálové – sociální herci, upouští se od rekonstrukce (neboli zinscenování scén). Nové podmínky přímo nahrávají vzniku reportáží a skutečných a autentických záběrů. Je natáčeno velké množství materiálu a těžištěm tvorby se stává strážna. Vzniká film, který nám předává názor tvůrce, nutí nás o předkládaných informacích přemýšlet a analyzovat je (Navrátil 2002, s. 241-245)

V roce 1961 došlo k samostatnému vydělení Katedry dokumentární tvorby, která byla dříve součástí katedry režie. Od svého vzniku zde působili významné osobnosti, kteří vytvářeli podobu české dokumentární filmové a televizní tvorby a pedagogiky (Katedra dokumentární tvorby 2021).

Mezi nejvýraznější dokumentaristy této doby řadíme Kurta Goldbergera (*Děti bez lásky*), Evalda Schorma (*Proč?, Zrcadlení, Žít svůj život*), Jana Špátu (*Respice finem, Mezi světlem a tmou*), Jiřího Papouška, Václava Táborského (*Zablácené město*), či Karla Vachka (Navrátil 2002, s. 241-245). Jedná se o tvůrce s rozmanitým přístupem z hlediska témat i metod. Ze jmenovaných bychom měli věnovat zvláštní pozornost právě Karlu Vachkovi. Vachek absolvoval FAMU v roce 1963 filmem *Moravská Hellas*. V době svého vzniku byl lid a jeho tradiční zvyky nedotknutelným tématem. Vachek formou reportáže podává ironické až absurdní svědectví z folklórních slavností v moravských Strážnicích. Reportéři bratři Saudkové vyzpovídají místní obyvatele, kteří se snaží za účelem zisku udržet při životě lidové

tradice, jako jsou například lidové písně, architektura či kroje. Rozhovory jsou prokládány záběry skryté kamery, stylizovanými pasážemi a vtipnými mezititulky. Film tehdy přinesl svěží a kontroverzní pohled na folklór. To se ovšem nezamlouvalo komunistickému parlamentu a Vachek po jeho uvedení nesměl několik let natáčet. Jeho dalším (a na několik let posledním) významným dílem je film *Spříznění volbou* (1968). Jedná se o jakousi mozaiku událostí z března 1968, záznam ze čtrnácti dnů mezi abdikací prezidenta Antonína Novotného a volbou nového prezidenta Československa. Záznam je natočen na 16mm kameru s kontaktním zvukem. Vachek se dostává do bezprostřední blízkosti politiků a autenticky zachycuje bouřlivou atmosféru pražského jara. V přibližně 120 minutách vidíme soukromé rozhovory politiků, diskuse, schůze a zasedání, které jsou za sebe poskládány autorem, ale ten do nich nevstupuje a situace nechává volně plynout. Na svou dobu byl film skutečnou sondou do zákulisí vrcholné politiky ve svém přerodu. Po událostech v srpnu 1968 byl film zařazen mezi trezorová díla a Vachek byl na nějakou dobu odstaven (Štoll 2009, s. 597).

S nástupem normalizace převzala péči o dokumentární film společnost Krátký film Praha. Ta byla na rozdíl od barrandovských či zlínských ateliérů méně centralizovaná a nepřitahovala tolik pozornosti. Ačkoliv byla tvorba ideově omezená, podařilo se některým dokumentaristům vytvořit velmi kvalitní filmy. Výraznou osobností byl například Jan Špáta, který se metodou observace věnuje každodenním tématům jako je smrt či krása. Můžeme také hovořit o generaci žen dokumentaristek. K dokumentární tvorbě se obrací Věra Chytilová, sociální témata později zachycují Olga Sommerová a Helena Třeštíková. Kromě nich bychom mezi další výraznější tvůrce mohli zařadit například Pavla Kouteckého, Vladislava Kvasničku či Fera Feniče (Štoll 2000, s. 24-28).

Po roce 1989 zažívá Česká republika jednak vlnu svobody, s ní přichází také příliv celé řady západních institucí. Všudypřítomná komercializace se týká také televize, dochází ke vzniku komerčních televizí Prima, Nova a dalších. Dokumentární tvorba si tak své útočiště hledá v České televizi. Ta uvádí například projekt o zajímavých českých osobnostech *Kdo je...* Paralelně zakládá v roce 1992 Fero Fenič soukromou společnost FEBIO, pod kterou vznikají cykly *OKO* či *GEN*. (Štoll 2000, s. 31-38). Spontánně je v roce 1997 studenty jihlavského gymnázia založena akce Mezinárodní festival filmových dokumentů v Jihlavě, který je nyní jedním z předních evropských dokumentárních festivalů (Ji.Hlava 2021).

Svůj návrat zažívá Karel Vachek, který navazuje na svou předchozí tvorbu tetralogií *Malý kapitalista*. Ta zahrnuje filmy *Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství* (1992),

Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu (1996), *Bohemia docta aneb Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)* (2000) a *Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k Chaloupce strýčka Toma* (2002). V roce 1993 se stává pedagogem na katedře dokumentárního filmu. K tomuto bodu jsem celou kapitolu směřovala, neboť Vachek zásadně ovlivnil přístup celé generace mladých filmařů, mezi které spadá také Vít Klusák. Co tuto generaci současných tvůrců charakterizuje? Dle Štolla (2015) jde především o angažované filmaře, kteří se snaží něčím pohnout a nebojí se překračovat hranice dokumentu. Kromě Víta Klusáka můžeme do této generace zařadit například Filipa Remundu, Eriku Hníkovou, Jana Gogolu mladšího či Martina Marečka.

2.2 Vít Klusák

Vít Klusák je režisérem, kameramanem, scénáristou a producentem. Vystudoval fotografii na Střední průmyslové škole grafické v Praze. Tam ho učila jedna z nejslavnějších českých fotografek, Libuše Jarcovjáková, která u něj údajně jako u jediného studenta nemohla rozpoznat žádný rukopis. Po střední škole se Klusák přes bratra, studenta scenáristiky na FAMU, dostal jako fotograf ke skupině mladých filmařů. Líbilo se mu být součástí štábu, práce fotografa mu připadala jako příliš opuštěné řemeslo (Stejskal 2020). V roce 2002 absolvoval Katedru dokumentární tvorby na FAMU v dílnách Karla Vachka a Heleny Třeštkové a v roce 2006 se stal pedagogem na téže fakultě. Na FAMU vyučuje dodnes (KDT FAMU 2021). Jeho zajímavými studentskými počiny jsou například filmy *Digestive* (2000), ve kterém si skupin aktivistů uspořádá opulentní staročeskou hostinu a následně jde pozvratet první český McDonald 's ve Vodičkové ulici, a *Ocet* (2001), který je portrétem Klusákova otce, ovšem bez opravdového portrétovaného (Štoll 2009, s. 268-269). Jeho vlastní otec, jazzový pianista a hudební skladatel Emily Viklický, se s Klusákem zarputile odmítá sejít, je proto nahrazen hercem přes novinový inzerát. Do povědomí veřejnosti se již během studia na FAMU zapsal filmovou reality show *Český sen* (2004), která bude podrobněji popsána níže. V roce 2003 založil s kolegou Filipem Remundou společnost Hypermarket Film s.r.o., která je zaměřená na produkci celovečerních dokumentárních filmů a dle firemních stránek se z autorských a etických důvodů nevěnuje tvorbě reklamy (HYPERMARKET FILM 2021a). Mezi jeho další významné projekty můžeme zařadit film *Český mír* (2010), který měl světovou premiéru na festivalu Michaela Moora v Traverse City, cyklus autorských dokumentárních filmu *Český žurnál* produkovaný Českou televizí od roku 2013 (více o cyklu bude napsáno níže) a v neposlední řadě také divácky úspěšný film *V Síti* (2020), který natočil ve spolupráci

s Barborou Chalupovou (Česká televize, 2021a). Film *V Síti* dokumentuje téma sexuálních predátorů na internetu, kteří cílí na děti a mladistvé a chtějí se jejich pomocí sexuálně uspokojit (HYPERMARKET FILM, 2021). Jeho poslední film s názvem *13 minut* vyšel v roce 2021. Jedná se o rekonstrukci pěti dopravních nehod českých řidičů. Skrze jejich příběhy snímek diváka seznamuje s pocitem viny po smrtelné nehodě, přítomnosti při smrtelné nehodě a jiným situacemi (zdroj).

Ve filmech se věnuje politickým a společenským tématům. Za zpracování sklízí pozitivní i negativní kritiku, v rámci negativního hodnocení se často objevuje slovo manipulátor. Více zde povahu jeho tvorby rozepisovat nebudu. Věřím, že na následujících stránkách bude popsána dostatečně.

2.3 Filip Remunda

Častým režijním partnerem Vít Klusáka je jeho bývalý spolužák z FAMU, Filip Remunda. Remunda vystudoval sdělovací techniku na střední průmyslové škole elektrotechnické v Praze. První amatérské snímky natáčel na 8 mm film během cestování po Indii a Íránu. V roce 1997 nastoupil na Katedru dokumentární tvorby FAMU pod Karla Vachka. Remundova raná studentská tvorba se vyznačuje vztahem k silnému lidskému příběhu. Příkladem jsou filmy *Hilary a Chris na cestě* (2001) či *Touha tančit* (2001). Školu absolvoval v roce 2002 filmem *Obec B*. Film vzniknul v koprodukcii s Českou televizí, prestižní finskou televizí YLE a francouzsko-německou ARTEL. Remunda za něj obdržel cenu za nejlepší dokumentární film do 30 minut na 37. MFF v Karlových Varech (Štoll 2009, s. 463-465). Film vypráví příběh obce Blšany, ve které se většinu času nic neděje, dokud se k původním obyvatelům nepřipojí davy fotbalových fanoušků. V Blšanech si totiž soukromý podnikatel a bývalý předseda Českého fotbalového svazu postavil prvoligový stadion. Remunda se věnuje proměně Blšan v průběhu let, postoji místních obyvatel k nově vybudovanému fotbalovému stadionu a také jejich stýskání po komunistické nadvládě. Mezi výrazné prvky filmu patří využívání archivních záběrů, metoda participace a dosažení ironie pomocí střihu (plná fotbalový stadion versus prázdný místní kostel). Dochází tak k proměně oproti prvním studentským filmům a Remunda si postupně začíná zakládat na autorském přístupu.

Remunda a Klusák se seznámili během studia při dramaturgickém semináři Karla Vachka. Jejich prvním společným dílem v rámci Hypermarket Film byl *Český sen*, který představuje kombinaci prvků, které oba z nich do té doby upřednostňovali při tvorbě filmu. Dále spolupracovali na filmu *Český mír* a na cyklu dokumentárních filmů *Český žurnál*.

Remunda v současné době působí jako předseda občanského sdružení Institut dokumentárního filmu.

3 Analýza vybraných dokumentů

V této kapitole bude analyzováno šest dokumentárních filmů, které režíroval či spolurežíroval Vít Klusák. Filmy budou nahlíženy dle kritérií uvedených v metodologické kapitole. Pro analýzu jsem vybrala filmy napříč kariérou Víta Klusáka, od jeho závěrečného vysokoškolského projektu až po současnou tvorbu. Zároveň se jedná o ukázkou rozmanitých témat a společenských otázek. V práci se nebudu věnovat filmům *V síti* (2020), *Jak Bůh hledal Karla* (2020) a *13 minut* (2021), jelikož byly uvedeny po odevzdání teze diplomové práce. Zároveň nepracuji s komerčními pořady *Ano, šéfe!*

Mezi vybranými jsou filmy *Český sen* (2004), *Český mír* (2010), *Vše pro dobro světa a Nošovic* (2010), *Dobry řidič Smetana* (2013), *Dělníci bulváru* (2014) a *Svět podle Daliborka* (2017).

Film *Český sen*, *Český mír* a *Dobry řidič Smetana* jsou společnou prací Klusáka a Remundy, zbylé tři filmy jsou Klusákovými samostatnými díly.

Poznámka pro čtenáře: V podkapitole 3.1 dochází k vyzrazení zápletky všech výše uvedených filmů.

3.1 Vybrané dokumentární filmy

Český sen je film Víta Klusák a jeho kolegy Filipa Remundy (tehdy byli ještě spolužáky). Klusák s Remundou jej vymysleli, režírovali a koprodukovali. Jedná se o jejich závěrečný projekt na pražské FAMU, vzniknul v roce 2003 (slavnostní otevření fiktivního hypermarketu proběhlo 31. 5. 2003) a uveden byl v roce 2004. Tvůrci jej sami popisují jako filmovou reality show o hypermarketu, který nikdy neexistoval.

Klusák s Remundou přišli s nápadem vytvořit hypermarket pojmenovaný *Český sen*. Ten ve skutečnosti nikdy neměli v plánu fyzicky postavit, od začátku věděli, že vznikne pouze průčelí nákupního domu na prázdné louce. Inspiroval je rozmáhající se trend supermarketů a hypermarketů na přelomu století a s ním spojené obrovské množství reklamy kolem nich. Rozhodli se vyzkoušet sílu reklamy, najali přední českou reklamní agenturu Mark/BBDO pod vedením kreativního ředitele Martina Přikryla. Agentura kolem hypermarketu vytvořila vše potřebné proto, aby k sobě přilákal potenciální zákazníky. Hlavní záminkou byly

neuvěřitelně nízké ceny. Agentura připravila Českému snu takové zázemí, že stačilo jen přestříhnout pásku a vpustit nadšený dav dovnitř. Celá kampaň ale skončila slavnostním otevřením, jelikož neexistoval hypermarket, tudíž ani produkty z letáků, billboardů či televizního spotu. Autoři zachycují proces vzniku reklamní kampaně a poukazují na to, jak jednoduché je skrze ni zmanipulovat masu lidí v současné konzumní době. Celou dobu tak sledujeme víceúrovňový sociologický experiment (za jednu rovinu považují tvůrce reklamy, dále jejich subjekty v rámci výzkumu nákupního chování a nakonec „zákazníky“ nákupního centra).

Film získal řadu ocenění u nás i na zahraniční filmové scéně, čímž přispěl k prestiži českého dokumentu. Oceněn byl například na Traverse Film festival a na 48th San Francisco International Film Festival v USA, na Zolotoy Vityaz Čeljabinsk v Ruska a v celé řadě evropských zemí. V České republice bodoval na Finále Plzeň 2005, FEBIOFESTu 2005 a na MFDF Jihlava (Štoll a Cysařová 2009, s. 268-269).

Český mír mapuje události související s postavením amerického protiraketového radaru v České republice, konkrétně ve vojenském areálu Brdy. Diskuse o radaru byla v Čechách aktuální mezi roky 2007 a 2009. Film byl natáčen po celou tuto dobu a premiéru měl v roce 2010. Klusák s Remundou zde na rozdíl od *Českého snu* ustupují do pozadí a v hlavní roli vidíme dva tábory – odpůrce a přívržence radaru. Ve filmu se divák nejprve seznamuje s obyvateli vesnice Trokavec, kteří si nepřejí, aby byl nedaleko jejich bydliště postaven protiraketový radar. Starosta Trokavce, Jan Neoral, se postupně stává hlavní tváří odpůrců radaru, vystupuje na demonstracích a reprezentuje Českou republiku na zahraničních konferencích. Proti němu (a obecně proti všem odpůrcům) bojuje vládní kampaní lobbista Tomáš Klvaňa, jehož hlavním úkolem je přesvědčit veřejnost o výhodách, které by České republice radar přinesl. Dokument postupně odhaluje další a další zástupce obou táborů, ať již se jedná o ty z řad Greenpeace či naopak sympatizující herce (například Jiřího Krytináře, Jiřího Lábuse, Tomáše Töpfera, Ladislava Smoljaka) a jiné celebrity. Větší prostor je věnován straně odpůrců. Kamera proniká na jednání tehdejšího předsedy vlády Mirka Topolánka s prezidentem Georgem Bushem v Oválné pracovně, aby se brzy vrátila na lokální myslivecký hon nebo zabíjačku. Výsledkem několika let jednání, demonstrací pro i proti radaru a mediální i společenské války je krátký briefing tehdejšího předsedy vlády Jana Fischera, na kterém je veřejnosti oznámeno, že americký prezident Barack Obama celý projekt ruší a radar v České republice vybudován nebude. Film poskytuje dialogický pohled na jeden problém a dává každému divákovi možnost vybrat si, ke které straně se následně přikloní, která strana

mu připadá sympatičtější a racionálnější. Autoři vybrali především komické pasáže zobrazující lidi na obou stranách barikády a film také podle toho nazvali komedií o radaru.

Ve stejném roce měl premiéru také dokument *Vše pro dobro světa a Nošovic*. Ten představuje portrét moravské vesnice Nošovice očima sedmi postav, které vyprávějí o proměně tohoto místa v důsledku výstavby továrny automobilky Hyundai. Klusák se seznamuje s obyvateli vesnice, kteří byli anonymními dopisy donuceni rozprodat své pozemky v okolí Nošovic, aby na místě mohla vzniknout montážní hala Hyundai. Paralelně nás vznikem automobilky provází jeden ze zaměstnanců, pan Vaněk, který pro Hyundai pracuje již od příchodu firmy do Nošovic a vystupuje jako příznivec tvrdého pracovního režimu a dodržování jihokorejských hodnot. Místní obyvatelé postupně odhalují okolnosti rozprodeje pozemků a projevují kromě rozhořčení také smutek. Smutek z toho, že byli celý život zvyklí pracovat na poli a nyní nemají co dělat. Kromě bývalých majitelů zmíněných pozemků vystupují ve filmu další obyvatelé Nošovic, kterým přítomnost automobilky komplikuje vykonávání vlastní práce. Příkladem může být myslivec, který si stěžuje na to, že zrušením polí v okolí Nošovic trpí místní zvěř. Dále hospodský, který se těšil na zvýšení poptávky ve spojitosti s otevřením velké firmy. V Hyundai je ale přímo jídelna a jeho hospoda tak zeje prázdnotou. Kromě toho se autoři náhodou seznamují s jedním ze zaměstnanců montážní linky, který s prací pro firmu Hyundai není příliš spokojený a rozhodne se dokumentaristům ukázat, co se mu v práci nelíbí. Na základě svého počínání dostává výpověď, protože porušil firemní předpisy. Postupně chladne vztah filmařů s již zmíněným manažerem v Hyundai, který byl původně velmi otevřený a výřečný. Vzniká tak portrét dříve zemědělské vesnice, dnes vesnice zemědělsko-automobilové.

Dalším společným dílem Klusáka a Remundy je film *Dobrý řidič Smetana*, dokumentární komedie z roku 2013. Olomoucký řidič autobusu Roman Smetana se rozhodnul vyjádřit svůj názor na politiky tak, že na jejich volební plakáty (před volbami v roce 2010) přikresloval tykadla a slogany doplňoval slovy jako lháři, zloději, tuneláři a dalšími. Na Smetanu bylo podáno trestní oznámení za poškození cizího majetku a politická strana ODS jako jediná z poškozených požadovala náhradu škody. Soud vedený Markétou Langerovou (manželka Ivana Langera, kterému byla na plakátu také nakreslena tykadla) mu uložil odškodné za pokreslené plakáty a 100 hodin obecně prospěšných prací. Po nevykonání tohoto trestu byl dále odsouzen ke 100 dnům vězení. Případ na sebe strhnul pozornost médií a z „neposlušného“ řidiče autobusů se tak stala jakýsi národní hrdina a oběť zkorumpovaných politiků. Sám Smetana na některé lidi mohl působit jako člověk, který chce přitahovat mediální

pozornost. Ve filmu ale často opakoval to, že mu natáčení s dokumentaristy není příjemné a že o komunikaci s médii nestojí. Jednoduše celou dobu stál za svým názorem a nechtěl jít do vězení kvůli vyjádření svého postoje ke zmíněným politikům. Autoři zde vystupují jako zastánci a pomocníci Romana Smetany a podílejí se na utváření děje. V rámci filmu namalovali tykadla na plakát politika Tomáše Töpfera, na akci pozvali novináře a nechali se při akci doprovázet skladbou Vltava od Bedřicha Smetany. Film vyšel v rámci dokumentárního cyklu Český žurnál produkovaného Českou televizí. Pro analýzu jsem vybrala prodlouženou variantu pro kina, která na rozdíl od televizní verze obsahuje necenzurované výroky a poukazuje na korupčníky z řad politiků. Originální název při vysílání Českou televizí je *Svoboda pro Smetanu*.

Jelikož i některé následující filmy vznikly v rámci cyklu Český žurnál, je na místě jej alespoň stručně představit. Doposud bylo v rámci cyklu odvysíláno 30 dokumentárních filmů, ve kterých různí režiséři kritickým způsobem nahlízejí na kauzy a fenomény, které hýbou českou společností. Zpravidla se jedná o aktuální kontroverzní témata, jako například postoj české společnosti k migrační vlně v roce 2016, rovnost mužů a žen v návaznosti na jejich postavení ve společnosti, možnosti samostatného bydlení mladých lidí či účast českých jednotek na misi v Afghánistánu. Klusák a Remunda jsou hlavními autory cyklu, k nim se často připojují jiní režiséři, jako například Barbora Chalupová, Erika Hníková, Ivo Bystřičan či Apolena Rychlíková (Česká televize 2021b).

Dělníci bulváru (2013) jsou dalším filmem z cyklu Český žurnál. Klusák tento film režíroval, kamery se ujal Jakub Halousek. Ústřední postavou filmu je bulvární novinář Pavel Novotný, který byl v té době ředitelem druhého nejčtenějšího bulvárního webu v České republice, Extra.cz. Skrze něj se seznamujeme s ostatními redaktory, především s Olgou Štíplovou. Novotný představuje práci bulvárního novináře a nemá skutečně žádné zábrany. Klusák se s ním nebo s Olgou vydává na řadu večírků a jiných událostí organizovaných především pro celebrity. Nahlíží tak do dosud neveřejného prostředí bulváru. Kromě pracovního života odkrývá Pavel Novotný také svůj osobní život. Kamera proniká do jeho rodinného domu a zachycuje paradoxní nenávist jeho ženy vůči práci v bulváru. Vedlejší linku představuje příběh Ivety Bartošové, která je terčem bulvárních médií. Klusák se seznamuje s jedním z jejích partnerů, panem Macurou, který se snaží s Ivetou spojit a vyjádřit jí podporu skrze bulvární plátky. Ve filmu se Klusák několikrát pokusí Novotného nebo jeho kolegy konfrontovat ohledně jejich práce. Jeho snaha o negativní reflexi ovšem

přichází vniveč, když jsou jakékoliv takové pokusy v mžiku odraženy. Film ve výsledku přináší pouhý popis bulvárního prostředí, bez hlubší snahy analyzovat.

Posledním vybraným filmem je *Svět podle Daliborka* (2017). Klusák tento film nazývá stylizovaným portrétem něžného neonacisty. Se svým štábem se vydává do Prostějova za čtyřicátníkem Daliborem. Dalibor je lakýrník a ve svém věku stále žije s matkou. Po práci se věnuje celé řadě tvůrčích činností, například natáčení vlastních hororů, skládání našťvaných písní či hraní her na PlayStation. Má rád kapelu Ortel. Prezентuje sám sebe jako nacistu, obdivuje Adolfa Hitlera a ve videích vyjadřuje svůj hněv vůči Romům, homosexuálům, Angele Merkelové, uprchlíkům a řadě dalších. Ve videích vystupuje hřmotný plešatý muž s obuškem, který by mohl působit děsivě. Následně vidíme, že si Dalibor dokresluje fousy fixou. Nikdy neměl vážný vztah a ukazuje se, že není povahou ani příliš násilný člověk. V průběhu natáčení se seznamuje s Janou a máme tak možnost sledovat jeho chování ve vztahu. Film kromě Dalibora a Jany představuje Daliborovu matku Věru, která nepracuje a většinu dne sleduje telenovely, spravuje několik vlastních účtů na sociálních sítích a stará se o Daliborka, jak mu sama říká. Věra si nachází slovenského milence, později partnera Vladimíra. Daliborovi se ze začátku přítomnost Vladimíra příliš nezamlouvá. Později ale zjistí, že mají shodné názory na Romy a rozhodne se Vladimíra tolerovat. Vladimír je rasista a nebojí se před kamerou říkat například to, že by „z cikánu udělal asfalt“ a další velmi silné výroky. Příběh nespokojeného Dalibora směřuje k okamžiku, kdy společně s matkou, Janou a Vladimírem vyráží na prohlídku koncentračního tábora v Terezíně. Dalibor tam vystupuje se svým názorem na koncentrační tábory, čímž hluboce urazí starší ženu, která je na místě jako přeživší. Klusák v tu chvíli vystupuje zpoza kamery a kritizuje Dalibora za jeho předchozí chování. Právě tato závěrečná pasáž se stala předmětem četné negativní kritiky filmu, jelikož výlet do Terezína s největší pravděpodobností nebyl spontánním nápadem Dalibora. Z filmu si tak spíš než obraz českých neonacistů odnášíme portrét muže ve středním věku, který se svou frustrací snaží utěšit přidáním se do extremistické skupiny.

3.2 Výběr tématu

Nejprve budu na filmech analyzovat jejich téma. Cílem je najít mezi všemi tématy jeden nebo několik spojujících prvků.

Film *Český sen* explicitně pojednává o přípravě reklamní kampaně a následném otevření hypermarketu. Ačkoliv se jedná o kampaň na fiktivní produkt, příprava reklamní kampaně probíhá stejným způsobem, jako kdyby na louce v Letňanech měl skutečně vzniknout

hypermarket. Narážíme zde na téma komercializace (jako hlavní nešvar současné konzumní společnosti jsou zde vyzdvíženy hypermarkety), neřízenou spotřebu a sílu reklamy. Autoři předkládají vlastní postavení k těmto trendům skrze vybrané archivní záběry v úvodu filmu. Nejprve vidíme frontu na potraviny. Následně záběr z demonstrací v roce 1989, kdy skandující dav naráží na policisty a u toho je slyšíme skandovat „už je to tady“. Paradoxně se ihned přesuneme do podobné situace, kdy se dav tlačí nějakým směrem a musí jej usměrňovat policie. Tentokrát se ale nejedná o demonstraci, nýbrž o otevření Electroluxu v Praze. V tomto pořadí scéna navozuje, že lidé si jen pár let po revoluci zvykli na dostatek všeho a chtějí spotřebovávat stále více. Klusák si vybírá konkrétní reklamní agenturu Mark/BBDO, která pro něj připravuje kampaň na fiktivní hypermarket Český sen. Zároveň využívá služby celé řady odborníků, jako jsou například fotograf, vizážistky, grafická agentura, marketingový výzkumníci a další. Výzkum provádí v již existující hypermarketu Tesco. Téma tedy pojímá skutečně komplexně a snaží se předvést veškeré aspekty spojené se vznikem kampaně. Kampaň do pražských Letňan přivede mnoho lidí, čímž se potvrzuje současná potřeba nakupovat mnoho věcí za co nejnižší cenu. Reklama je skutečně silná věc, když přivede lidi i na místo, kde se nic neprodává. Vzhledem k povaze celého projektu, kterým se tvůrci dopustili nevídaného podvodu na všech návštěvnicích, byla ihned po neúspěšném otevření Českého snu celá situace komentována v médiích. Klusák s Remundou otevřeli otázku o síle účinků reklamy, což bylo od začátku jejich záměrem a sami uvedli, že jsou na reakci zvědaví. Vzhledem k načasování celé akce navíc síla reklamy vyplavala na povrch zrovna v období vládní kampaně pro vstup do Evropské unie. V závěru filmu je zahrnuta část diskuse v České televizi, kdy mladí lidé požadují od tehdejšího premiéra Špidly potvrzení, že tato vládní kampaň nebude něco podobného jako kampaň na Český sen. Tvůrcům se tedy podařilo otevřít diskusi o účincích reklamy i v jiném kontext než při prodeji potravin.

Český mír na první pohled zpracovává aktuální dění v České republice mezi lety 2007 a 2009, kdy se jednalo o vybudování protiraketového radaru Spojenými státy na Brdech. Ve skutečnosti ale můžeme sledovat celou řadu dílčích témat. Jako první uvedu boj prostého lidu proti vyšším silám. Prostý lid je zde vyobrazen starostou Trokavce Janem Neoralem, ostatními obyvateli vesnice a aktivisty Greenpeace. Ti stojí proti politikům v čele s lobbistou Tomášem Klvaňou. Máme zde proti sobě stranu dobra a stranu zla. Často se setkáváme s ideou schopnosti České republiky starat se o sebe a nenechat se ovlivňovat jinými světovými mocnostmi. Zde lidé staví Spojené státy do pozice Sovětského svazu v době komunistické diktatury. Tato asociace byla pro mnoho lidí důvodem k tomu, proč se vyjadřovali proti radaru.

Je proto překvapivé, že paralelu mezi Spojenými státy a Sovětským svazem vytváří Vláda sama, když jako hlavní melodii Písně o radaru⁶ využívá melodii propagandistické písně Pozdrav astronautovi. Dále film klade důraz na význam masových médií a jejich schopnost manipulovat lidmi. Převážnou většinu informací o radaru totiž tehdy zprostředkovávala média, v nichž politici mluvili ve prospěch radaru, který si drtivá většina lidu na svém území nepřála.

Podobné téma boje vidíme také ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic*, ve kterém se vesnický lid dostává do konfliktu s nadnárodní korporací Hyundai. Nošovice bývaly vyhlášeným producentem zelí, místo toho je nyní v jejich blízkosti rozsáhlá montážní hala automobilky Hyundai. Místní obyvatelé rozprodali své pozemky právě kvůli výstavbě automobilky a zelí teď nemají kde pěstovat. Lidé jsou z výstavby automobilky nešťastní a řada z nich si stěžuje na nátlak při výkupu pozemků. Zároveň se ukazuje, že spokojení nejsou ani zaměstnanci ve společnosti Hyundai, kteří si stěžují na namáhavou práci a nepříjemné podmínky. Jedná se tak v podstatě o celospolečenskou otázku, zda je lepší přísun zahraniční firem na úkor české tradiční výroby. Na straně dobra tentokrát stojí nošovický lid proti zlé korporaci Hyundai. Méně výrazným, avšak důležitým tématem jsou pracovní podmínky v podobných továrnách.

Film *Dobrý řidič Smetana* opět zpracovává tehdy aktuální kontroverzní téma tykadlového řidiče a jeho odpor proti politikům a institucím. Jako hlavní v tomto filmu mi přijde vyobrazení absurdity médií vykonstruované situace a vytrvalý boj Romana Smetany proti vyšší síle, elitám. Zde je vyšší silou soud, s jehož rozsudkem Roman nesouhlasí a nechce ho respektovat. Celá kauza přímo souvisí s politikou, kdy Roman vyjadřuje svůj názor a za to je potrestán. V širším smyslu film přináší sondu české společnosti a jejích neduhů v podobě neustálého volání po demokracii a svobodném vyjadřování, které obvykle končí ve chvíli, kdy je potřeba jednat na vlastní pěst. Roman Smetana pro autory představuje mapu, jak se dostat do situací, kde mohou tyto vlastnosti české společnosti zkoumat. Na rozdíl od předchozích dvou filmů si autoři vybírají jedince, který se hlavním sociálním hercem.

⁶ Píseň je ve filmu přehrána i s klipem, který vzniknul jako součást vládní kampaně. V klipu vystupuje hlavní zpěvák obklopen vojáky a čtyřmi ženami. Ty mají na sobě plavky se vzorem americké vlajky a v ruce drží samopaly. Kromě celkových záběrů scény se řada záběrů soustředí právě na ženy v plavkách, které si laškovně hrají se zbraněmi a na oko po sobě střílejí.

Film *Dělníci bulváru* se skrže ukřižčeného bulvárního novináře Pavla Novotného věnuje světu celebrit a atraktivních titulků. Využívá jednak pohled zevnitř, tedy přímo z redakce Extra.cz, zároveň v něm ale vystupuje bývalý partner Ivety Bartošové, který reprezentuje pohled lidí, jejichž život je bulvárem prošpikovaný. Cílem je vytvořit obraz hodnotového rámce lidí, kteří se v tomto prostředí pohybují. Ačkoliv Klusák k tématu přistupuje již od začátku negativně a jeho komentáře většinou směřují k tomu, že práce v bulváru je nečestná a špinavá, na druhé straně kamery stojí lidé, kteří se za svou práci nestydí. Ani konfrontace před kamerou je nedonutí říct, že je na bulváru něco špatného.

Ve *Světě podle Daliborka* se mísí hned několik témat. Jedním z nich je bezesporu rasismus (vůči Romům, uprchlíkům a řadě dalších skupin). Ve filmu se silně rasisticky vyjadřují téměř všechny hlavní postavy. Zároveň vidíme muže, který je frustrovaný ve svém životě a proto se chová jako pseudo-neonacista. Hlavní myšlenku a téma tedy vidím v tom, k čemu může vést frustrace z práce a celého života v malém městě. Odpovědí je vyhledávání extrémistických skupin, jakou jsou právě neonacisté. Zde je ovšem paradoxní, že Dalibor je v hloubi duše jemný člověk (Klusák film i proto nazývá portrétem něžného neonacisty, což se přímo vylučuje) a nikomu by nechtěl ubližovat. I to tedy ukazuje povahu českého neonacismu, který možná není až tak extrémní, jako se na venek tváří. A Dalibor je toho příkladem.

3.3 Zapojení dokumentaristy

V této podkapitole se budu věnovat zapojení Víta Klusáka do natáčení. Jednak budu sledovat to, zda je přítomnost filmařů viditelná, dále potom jejich angažovanost ve vybraných situacích.

Ve filmu *Český sen* jsou tvůrci zároveň hlavními postavami, které nás celým procesem vzniku mediální kampaně provádějí. Zvou diváka, aby šel s nimi do filmu. Hned v prvních vteřinách vysvětlují koncept celého projektu a úvod ukončí slovy „Uvidíte. Uvidíme.“. Tím dávají jasně najevo, že budou celý následující proces utvářet (konstruovat) a sami jsou zvědaví, co bude jeho výsledkem. Zároveň vzbuzují v divákovi pocit, že je na stejné úrovni jako oni, neboť oni i divák o zamýšleném podvodu vědí. V tom diváka utvrzuje i skutečnost, že se Klusák s Remundou neostýchají před kamerou ukázat polonazí, nechají si ostříhat vlasy. Jsou odhodlaní dát filmu naprosté maximum. Tím mimo jiné vytvářejí parodii na žánr reality show, kterou uvádějí jako podtext názvu filmu. Na konci filmu prozrazují svou skutečnou identitu a přiznávají se napáleným účastníkům k tomu, co udělali. Když vidí dav běžící směrem

k průčelí hypermarketu, působí nejprve nervózně. Následně se ale aktivně s rozhněvanými účastníky baví a dávají jim za pravdu. Vysvětlují jim, že oni dva pouze realizovali tento nápad, ale v běžném životě jsou také obětmi reklamy. Vrcholem je, když se Klusák s Remundou oboří na jednoho z účastníků, který tvrdí, že jsou bohatí a mají se dobře. Oni okamžitě vysvětlují, že jejich oblečení je jen půjčené a částka, kterou utratili za reklamní kampaň, je pro ně všechny naprosto nedosažitelná. Vidíme tak jejich vysokou angažovanost poháněnou kritickým přístupem ke konzumerismu i reklamnímu průmyslu. Chtějí se prezentovat jako jednoznační odpůrci tohoto fenoménu.

Kromě jejich přítomnosti jakožto sociálních herců vystupují jako filmaři. Na jedné straně tedy sledujeme vznik kampaně v jejich podání, na straně druhé vznik filmu. Také této skutečnosti si všimneme již v prvním záběru filmu, kdy vidíme stát na poli kameru na stativu. Tato kamera následně Klusáka s Remundou natáčí při jejich přiznání o fiktivním hypermarketu. Na poli stáli pouze oni dva a natáčeli se sami. Jedná se o postup, který využívají téměř v celém filmu.

V *Českém míru* dvojice opět navazuje na vysokou angažovanost, ale před kamerou se objevuje výrazně méně. Uvědomují si snad jen situaci, kdy se štáb účastní honu a jeden člen se bojí střelení. Rozhodne se jít jiným směrem než ostatní a Klusák ho oslovuje. Ptá se, čeho se bojí. Situace představuje paradox v tom, že obyvatelé Brd usilují o zrušení radaru a odzbrojování, sami ale chodí po lese a střílí zvěř.

Ačkoli členy štábu příliš nevidíme, dávají nám svou přítomnost opět najevo záběry z ručních kamer a přítomností techniky v záběrech.

Jakkoliv se tvůrci snažili být nestranní, představuje *Český mír* velmi názorově založenou skládku lidí v absurdních situacích. A oni se přiklánějí k té straně, kterou považují za strany dobra, tedy k obyvatelům Brd. Pan Klvaňa a obecně politici ve filmu představují padouchy a nedostávají téměř žádný prostor vyjádřit se. Na rozdíl od *Českého snu* zde není vidět snaha někoho nacytat či zesměšnit, jelikož volba scén a sociálních herců se o to postará sama. Autoři film mimo jiné nazývají komedií o radaru a úsměvného rázu filmu dosahují především pomocí střihu. O tom se více rozepíšu v kapitole 3.7. Navíc zařazují vyloženě autorské komentáře v podobě postaviček u Pražského hradu podle toho, kdo v danou chvíli v boji o radar vítězí. Nejprve vidíme pouze Bílý dům před Pražským hradem, postupně přibývá také masturbující vojáček.

Na angažovaný přístup a metodu jako v *Českém míru* navazuje film *Vše pro dobro světa a Nošovic*. Klusák opět určitým způsobem doprovází obě strany, tedy občany Nošovic versus automobilku Hyundai zastoupenou panem Vaňkem. Nejprve se snaží o objektivní vyslechnutí obou stran, prostorem vyhraněným nošovickým občanům ale opět dává najevo, na které straně stojí. Klusák svůj názor říká otevřeně a nesnaží se ho maskovat, když do továrny Hyundai vyrazí společně s právníky, kteří proti automobilce bojovali ještě před jejím postavením. Kromě nesouhlasu s celkovým konceptem korporátů vidíme také jeho snahu řekla bych o spravedlivý přístup k zaměstnancům. Klusák totiž při natáčení odhaluje náročné podmínky zaměstnanců na montážní lince a snaží se bojovat za jejich práva už jen tím, že ve filmu nechává celou situaci, kdy muž vykonává za trest práci, u které musí kvůli své výšce stát na špičkách.

Ačkoliv Klusák vyjadřuje svůj nesouhlas se stavbou a vůbec filozofií podobného giganta jako je Hyundai, dává také najevo svůj postoj k jednoduchým venkovanům. V závěru filmu je promítnuta reklama, o kterou Klusáka požádali místní obyvatelé. On již celkovou myšlenku na reklamní průmysl velmi jasně vyjádřil filmem *Český sen* a komická reklama na nošovickou zelárnu to pouze potvrzuje.

Ve filmu *Svoboda pro Smetanu* vidíme silně angažovaný, aktivistický přístup autorů. To mimo jiné můžeme odvodit již od originálního názvu v rámci *Českého žurnálu – Svoboda pro Smetanu*. Dlouhá a necenzurovaná verze *Dobry řidič Smetana* vyšla se zpožděním a název v té době nemusel již vyzývat k tomu, aby byl Smetana zproštěn trestu. Kde nyní začít s konkrétními ukázkami autorské angažovanosti a zapojení ve filmu. Klusák ve filmu vystupuje v podstatě celou dobu. Vidíme ho, slyšíme ho. Nejedná se jen o Romanovy výpovědi, ale o celé dialogy. Nejvýrazněji se ovšem postoj tvůrců projevuje na vytvořeném happeningu, kde Klusák s Remundou rekonstruují to, za co soud Smetanovi nařídil nejprve povinné práce, následně jej poslal do vězení. Na Pankráci si vytipují plakát Tomáše Töpfera a politikovi sprejem namalují tykadla. Na plakát se také podepisují. Celou situaci doprovází známá melodie Vltava od Bedřicha Smetany, na happening jsou pozváni novináři. Tvůrci tím jasně vyjadřují, že jim Smetanovou odsouzení přijde zcela absurdní a nesouhlasí s ním. Počítají s tím, že by se jich mohl týkat stejný postih. Troufám si tvrdit, že se jedná o nejvýraznější snahu autorů něčím pohnout, něčeho dokázat – zabránit pobytu konkrétního člověka ve vězení. Jeho druhou rovinou je intelektuální vymezení vůči lidem, kteří neustále něco slibují, ve skutečnosti se ale bojí konat. Přímo tím odkazují na moment z filmu, kdy muž prohlašuje, že také pomaluje volební plakát, následně ale z celé situace vycouvá a jeho výkřiky se ukazují jako prázdné.

Na rozdíl od předchozích filmů se Klusák v *Dělnících bulváru* uchyluje k výrazném autorskému projevu. Jeho přítomnost za kamerou stále cítíme, ve větší míře se ale jedná o observaci, pozorování situací. To následně doplňuje zповědí zpoza kamery, kdy sociální herce konfrontuje manipulativními a moralistickými otázkami. Příkladem je večer v baru, kde se Pavel Novotný baví s moderátorkou Kateřinou Kristelovou. Ta je ideální ukázkou bulvární celebrity, která popularitou v podobných denících žije. Dohaduje se s Novotným o tom, proč o ní píše pouze špatné věci. Ve výsledku se shodnou na tom, že spolu půjdou na večeři, Kristelová bude pěkně oblečená a Novotný o ní na oplátku něco pěkného napíše. Po tomto rozhovoru přichází právě konfrontace. Neslyšíme původní otázku, ale Novotný Klusákovi vysvětluje, že tato práce ho baví, že je to jeho život a co je vlastně hnacím motorem bulváru. Novotný akceptuje, že se jedná o špinavou práci, ale je to pro něj finančně zajímavé a ví že tvoří něco, co lidé skutečně chtějí slyšet. Klusák očividně moralizuje, ptá se Novotného, proč se například netrefuje do lidí, které škodí společnosti. Vyjadřuje svůj nesouhlas s přístupem bulváru. Následně Klusák vystupuje zpoza kamery a vypadá zaraženě a znechuceně tímto přístupem.

Ve filmu *Svět podle Daliborka* jde přítomnost tvůrce stranou, neboť se jedná o stylizovaný dokument a jsou zaznamenávány rekonstrukce původních událostí. Jedinou situací, kdy Klusák do filmu je návštěva koncentračního tábora. Jedná se o uměle vytvořenou scénu, neboť Dalibor by se svými názory na podobné místo s největší pravděpodobností nikdy nevyrazil. Dalibor se svou přítelkyní a matkou a jejím přítelem absolvuje komentovanou prohlídku Terezína. Shodou okolností se prohlídky účastní žena, která pobyt v koncentračním táboře přežila. Paní Lišková se setkává s Daliborovým názorem a je značně rozrušená. Klusák v jednu chvíli již nevydrží koukat na celou situaci zpoza kamery a vystupuje před ní. Začne Daliborovi vyčítat jeho chování a během posledních pár chvil celého filmu tak vyjadřuje svůj postoj k neonacismu. Tato pasáž působí v mnoha směrech velmi nevhodně a zbytečně. Osobně mi nejvíce vadí přítomnost paní Liškové. Klusák jí využívá podobně jako celou řadu dalších postav svých filmů a sice k potvrzení nějakého názoru. Podobné chování mi přijde vůči člověku s podobnou životní zkušeností skutečně nedůstojné. Pojdme se ale vrátit zpět k Daliborovi. Klusák ho zde dostává do situace, kdy je mu trapně. Pokárá ho za něco, co o něm od samého začátku musel již dávno vědět.

3.4 Práce se sociálními herci

V této kapitole se budu věnovat tomu, jak autor filmů pracuje se sociálními herci.

Začnu filmem *Český sen*. Jak bylo zmíněno výše, autoři ve filmu přímo vystupují jako manažeři fiktivního nákupního centra. S postavami pracují ve dvou úrovních, jednak svým jménem, dále potom jako manažeři v přestrojení (což účastníci výzkumu nemají šanci poznat). Do první úrovně bych zařadila tým reklamní agentury Mark/BBDO a ostatní marketingové profesionály (fotograf, vizážista, výzkumní pracovníci, odbornice na chování spotřebitele Jitka Vysekalová a řada dalších). Ti vědí o myšlence fiktivního hypermarketu a vědí, že pracují se dvěma studenty filmu. Martin Příkryl, kreativní ředitel Mark/BBDO, do projektu vstupuje s myšlenkou, že je dobrý nápad přiblížit veřejnosti fungování reklamního průmyslu. Zároveň přistupuje na Klusákův argument, že se bude jednat o dobrou reklamu pro celou firmu. „Jo, když to zafunguje, tak to samozřejmě je svým způsobem nějaký self promo pro celou agenturu. My děláme reklamu, která funguje i ve chvíli, kdy Váš produkt je úplně na hovno, nebo není vůbec,“ odpovídá Klusákovi. Tím dává najevo to, že klamavý aspekt kampaně není problém a že tím hlavně firma zviditelní sama sebe. V této situaci ale tvůrci Příkrylovi nevysvětlují skutečnou myšlenku filmu a on tak neví, že „self promo“ pro celou firmu to bude, ale bohužel ne pozitivní. V kontextu filmu ho vidíme jako člověka, který za cenu sebepropagace přijal zakázku na výrobu reklamy na fiktivní produkt. Jeho přístup působí amorálně a pokrytecky. Dalo by se říct, že Klusák řekl Příkrylovi takové informace, aby agentura na spolupráci přistoupila.

Když je vše v procesu a kreativci předkládají Klusákovi s Remundou návrhy komunikace, požadují autoři dopsat do jednoho z letáků informaci o dárku k nákupu: „Otevíráme 31. května, Hypermarket Český sen. První den neodejdete s prázdnou.“. Zástupci agentury s tím nesouhlasí a vysvětlují, že se jedná o lež a oni lidem běžně nelžou. Na základě toho Klusák s Remundou požadují vysvětlení, proč by měla být zrovna taková věta problematická, když je i samotný hypermarket lež a oni na něj vymýšlejí kampaň. Martin Příkryl v tu chvíli navrhuje, aby se raději, než na něčem novém domluvili na tom, které z jejich variant by chtěl klient následující den testovat na focus groups. Klusák dál opakuje, že by vyzkoušel jeho návrh a znovu žádá vysvětlení, proč vlastně agentura na takovém projektu spolupracuje. Jeden z agenturních kreativců reaguje slovy: „Jestli vy jako dokumentaristi jste zvyklý lidem lhát, my v reklamě lidem nelžeme. Je to překvapivý, ale my to neděláme.“

Oba autoři zde pokládají zaměstnancům otázky, na které je nepříjemné odpovídat, provokují je. Ptají se jich, proč nemohou do kampaně přidat ještě jednu malou lež, když se jedná o lež od samého začátku. Na rozdíl od Remundy je Klusák neodbytný, jde hlouběji, chce od zástupců agentury jasnou odpověď. Jde tedy o model, kdy lidi přesvědčí dělat nějakou věc a následně se jich ptá, proč to dělají, když se jedná o něco špatného. Je ale nutno poznamenat, že jeden ze členů agenturního týmu filmařům jasně a stručně odpovídá, tato odpověď ale jako by nebyla brána vážně. Přitom jiný prostor k obhájení své práce nikdo nedostává. Do podobné situace se dostávají také zaměstnanci ve výzkumné agentuře. Jedna ze zaměstnankyň při výzkumu oční kamerou dokumentaristům do objektivu řekne, že s podobným výzkumem nesouhlasí. Oni jí opět nachytají na tom, proč takovou zakázku přijala, když nesouhlasí s účelem výzkumu. Její argumenty o profesionálním přístupu k jakémukoliv tématu jako by nikdo neslyšel. Celkově mi vyobrazení těchto postav připadá velmi povrchové a zachycuje je ve chvíli, kdy jsou rozzlobení a jejich výpovědi jsou silně emocionálně zbarvené. To samozřejmě není ke škodě, ale opačných případů ve filmu není tolik, abychom si mohli o lidech působících v reklamě utvořit objektivní názor. Autoři již od začátku pracují s určitou vizí těchto lidí a film vzbuzuje dojem jakéhosi potvrzování jejich teze o amorálnosti a prázdnotě marketérů.

Dále v dokumentu vystupuje několik rodin, které se přihlásily do konkurzu České televize na „účasť v celovečerním dokumentárním filmu Hypermarket s lidskou tváří“. Za účast je jim přislíbena úhrada jednoho velkého nákupu v hypermarketu. Od začátku je tedy velmi pravděpodobné, že se bude jednat o rodiny se sklonem ke konzumnímu chování, pro které je jeden nákup dostatečnou odměnou za vystupování v televizi. Celý konkurz působí komicky až výsměšně. Jitka Vysekalová pokládá rodinám otázky typu „jaký byl jejich víkendový program před příchodem hypermarketů“, „jak by nazvali jejich vysněný hypermarket“ a další. Na členech rodin je jednak vidět zájem o hypermarkety, zároveň jsou motivováni vidinou nákupu zdarma a proto své odpovědi přehrávají. Ve filmu vidíme kompilaci nejabsurdnějších odpovědí, kterým se autoři dokonce nahlas smějí přímo před účinkujícími. Rodiny přinášejí výpovědi například o tom, jak se připravují na celodenní nákup v hypermarketu, že je to jejich oblíbený víkendový program. Následně je Klusák s Remundou vyzývají k tomu, aby sami vymýšleli názvy pro jejich vysněný hypermarket. Mezi odpověďmi se objevuje například slovo harmonie, láska, amor, ale také roh hojnosti. Cílem této otázky je především vymámit alespoň z některého z respondentů odpověď podobnou názvu Český sen, což se jim podaří, když jedna z respondentek navrhne název sen. Celou touto situací (která se ve filmu opakuje ještě při

nákupu v hypermarketu) porušují myšlenku „jsme v tom všichni společně“, jelikož tito lidé o skutečném záměru dokumentárního filmu nevědí a jako by se nechali nachytat. Přitom neměli možnost past rozeznat a nemohli čekat, že tvůrci stříhem jejich výpovědi promění v ironickou a směšnou pasáž filmu.

Český mír dává vyniknout především dvěma postavám, kterými jsou starosta Trokavce Jan Neoral a vládní lobbista za radar Tomáš Klvaňa. V předchozí kapitole jsem se věnovala poměru zobrazení obou táborů. Film se velmi výrazně věnuje straně odboje proti radaru. Starostu Jana Neorala ihned na začátku potkáváme jako milého suseda, které se zajímá o názor všech obyvatel své vesnice. Neoral prochází jednotlivé domy v Trokavci a poslouchá výpovědi obyvatel, proč radar na Brdech nechtějí. Na rozdíl od něj pan Klvaňa ve filmu nedostal podobný neutrální přístup (například hovořit v neutrálním prostředí dle jeho výběru), vystupuje ve filmu jako úlisný manažer, který ani na chvíli nesundává oblek a jakýkoliv moment využije pro propagaci radaru. Prostoru se mu dostává málo a vždy pouze když je v práci. Ukázkou může být situace, kdy zve lidi na besídku o radaru. Vidíme ho aktivně oslovovat kolemjdoucí na náměstí. Pomocí stříhu se několikrát opakuje jeho představení „Dobrý den, jmenuji se Tomáš Klvaňa a mám na vládě na starosti radar.“ To je ale ve výsledku jediná informace, kterou o něm v průběhu celého filmu získáváme. Podobně jako je tomu u reklamní agentury v *Českém snu*, i zde se jedná o odosobněné zobrazení stereo typizované postavy. Kromě těchto dvou ve filmu vystupuje celá řada postav (od amerického prezidenta po poslední babičku z brdských lesů), u nikoho ale nedochází k navázání silnějšího vztahu ve smyslu tvůrce a sociální herec. Představují část absurdní mozaiky české společnosti. Pro lepší pochopení uvedu alespoň pár ukázek z obou stran sporu. Svou podporu americkému radaru vyjadřují na tiskové konferenci různí umělci, mezi kterými sedí také herec Jiří Krytinář. Ten svou náklonost vůči americkému lidu zakládá na zkušenostech z natáčení pohádky *Letopisy Narnie*. Stříhem se přeneseme ke dlouhé frontě lidí čekajících na besídku o americkém radaru. Někteří lidé ve frontě hlasitě skandují heslo česky vyslovené heslo „amigo home“, které má pravděpodobně znamenat něco ve smyslu „Američané, jděte domů“. Starší paní situaci komentuje tak, že si v České republice nepřeje americké vojáky proto, že americké filmy jsou plné sexu a násilí a tím kazí českou mládež. Dochází k neustálému přelétání mezi podobnými situacemi.

Film *Vše pro dobro světa a Nošovic* přináší pestrou paletu sociálních herců, se kterými Klusák interaguje. Jeho metodu provokace až manipulace vidíme již při tomto první rozhovoru. Klusák se setkává se starostou, který pravděpodobně na rozhovor přistoupil s podmínkou,

že nebude mluvit o aféře s rozprodejem pozemků v Nošovicích. Když rozhovor tímto dotazem začne, starosta se nemá do odpovědi a říká Klusákovi, že se přeci domluvili, že k tomuto tématu se vracet nebudou. Ten ale otázku chytře již položil a naléhá na starostu, že když už se na to zeptal, tak by bylo slušné odpovědět. Když starosta potom odpovídá, přímo zmiňuje, že toto téma není v Nošovicích oblíbené a že se kvůli němu spousta lidí rozkmoťilo. Zároveň vyjadřuje své přání, aby film nebyl kontroverzní a nedával lidem další důvod k hádkám a nesouladům. I to následuje po otázce, čeho se vlastně starosta bojí. Během několika minut tak Klusák ze starosty vytáhne odpovědi na otázky, které nebyly předem domluvené a do kterých starosta vyloženě nechtěl zabrušovat. Vzhledem k historii vesnice je patrné, že lidé se nechtějí o prodeji pozemků bavit, Klusák přesto k tomuto tématu sklouzne ve většině rozhovorů. Ví, že to lidi dráždí. Rýpe do nich, ať už se rozhodli pro prodej sami nebo byli donuceni. Při jednom z rozhovorů říká, že přeci lidé za pozemky dostali peníze, takže se jednalo čestný obchod. To je přesně jiskrou, která v lidech většinou zažehne naštvání.

Naproti tomu ve filmu vystupuje pan Vaněk, který bez rozvahy Klusákovi vypráví o své historii ve společnosti Hyundai, provází ho montážní linkou a nechává ho vše natáčet. Pan Vaněk se zřejmě rád poslouchá, čehož Klusák využívá. Podobně jako v *Českém snu* potom vidíme metodu jakéhosi napálení, když Klusák začíná pana Vaňka provokovat informacemi, které do té doby stihnul natočit. Konkrétním případem jsou záběry z montážní linky, kdy jim zaměstnanec Ondřej vypráví, že dělá práci, kterou zásadně komplikuje jeho výška a že ho velmi bolí záda. Zde má již Klusák nad Vaňkem navrch a může jeho předešlé otevřenosti lehce zneužít. Situace zajde tak daleko, že Klusáka z Hyundai vyvede ven ochranka a Vaněk mu volá, zda by nebylo možné tyto záběry jednoduše do filmu nepoužít. Zde vyvstává otázka, zda pan Vaněk věděl, co je cílem dokumentu a na základě čeho na natáčení vůbec přistoupil. Ve zkratce ale tento postup ideálně znázorňuje autorovu práci se sociálním hercem, který jsem popisovala již u *Českého snu*.

Následující tři filmy se nesou v duchu výrazných osobností. Když se řekne, že řidič autobusu nakreslil na plakáty politiků tykadla a sprostá slova, v hlavě by mi pravděpodobně nevytanul obraz Romana Smetany. Hlavní postava filmu *Dobry řidič Smetana* je rozumný, přemýšlivý člověk, který si ze všeho nejvíc stojí za tím, co udělal nebo řekl. Proti němu ale stojí vyšší síla, v tomto případě politici a soud, kteří je kvůli banalitě odsoudí k několik měsícům ve vězení. Klusák a Remunda se nalepí na Svobodu, který je následně provádí celým absurdním procesem a díky kterému poznávají desítky názorů na médii vykonstruovanou kauzu. Zajímavé

je, že Roman původně vůbec nemá zájem vystupovat před média a nechce ani natáčet. Přesto ale nechává Klusák s Remundou dokumentovat směšné situace, které zažívá. Z filmu cítíme postupný vývoj jejich vztahu, který se přenáší do přátelské roviny. Klusák s Remundou jsou stále více zapálení do Smetanova případu a on jim čím dál více otevírá své soukromí a vydává se jim napospas.

Z filmu vychází jako poctivý a rozumný člověk, hlubší vykreslení jeho osobnosti ale s jistotou není cílem filmu. Roman je pouze vhodnou postavou, která se ocitla v situacích, které filmařům nahrávají k vytvoření sociálně kritického pohledu na stav české demokracie, všemohoucí sílu elit a národní malost a zbabělost.

Zcela jiný typ člověka potom představuje Pavel Novotný, hlavní postava filmu *Dělníci bulváru*. Klusák v tomto filmu sleduje především Novotného, dále potom jednu z jeho redaktorek. Klusák zde se sociálními herci pracuje především skrze osobní zpovědi, jejichž cílem je poukázat na morální a hodnotovou vyprázdněnost bulvárního prostředí. Příkladem může být již zmíněná situace v baru, kde Novotný ukazuje, jakým způsobem s bulvárními celebritami jedná. Klusák ho následně konfrontuje otázkami o hodnotě takových mediálních výstupů a o Novotného osobního pocitu z takové práce. Zde ovšem naráží na velmi silného jedince, který se za svou práci nestydí a otevřeně to přiznává. Novotný sám sebe nazývá dělníkem bulváru, který lidem jednoduše zprostředkovává to, co chtějí slyšet. Zároveň se pozastavuje nad tím, že ačkoliv jeho práce je mediální dno, vždy se bude jednat o divácky populárnější a žádanější formát než je například dokumentární film.

V posledním analyzovaném filmu se setkáváme se čtyřmi hlavními sociální herci, kteří ovšem v tomto případě vystupují v rekonstruovaných situacích. Hlavní postavou je zde Dalibor. Obecně je vidět jakýsi posun v přístupu k práci se sociálním hercem. Podobně jako v *Dobrému řidiči Smetanovi* nebo *Dělnících bulváru* pracuje s jednou výraznou postavou, která ztělesňuje zpracovávané téma. Rozdíl je zde ovšem v tom, že se jedná o inscenované scény.

3.5 Práce se situací

Ve filmu *Český sen* dojde hned k několika zajímavým situacím, na kterých můžeme dobře pozorovat postupy tvůrců. Například pasáž zákaznického výzkumu představuje jasnou metodu konstrukce. Situace působí v mnoha ohledech skutečně, ale skuteční jsou tam pouze účastníci, kteří nevědí o tom, že zástupci obchodního domu jsou dokumentaristé. Pomocí na oko odborných dotazů jsou z nich vymámeny odpovědi, které ve výsledku ve filmu působí hloupě.

Vykonstruované zákulisní situace typu casting, účast na focus group či přeměna v manažery svou povahou přispívají k žánru reality show.

Metodu konstrukce, lze považovat za základní stavební kámen celého filmu. Kromě několik situací je v podstatě celý film a v něm připravovaná kampaň konstrukcí, která vrcholí při slavnostním otevřením hypermarketu. Jedná se silnou scénu, kdy se několikatisícový dav (tvořený převážně důchodci) rozeběhne směrem k barevné plachtě, kde se ale žádné levné produkty z letáků a televizní kampaně koupit nedají. Celá situace působí vzhledem k předvídatelnému výsledku jako výsměch chudobě. Především potom záběry, kdy se stařecci o holích plouží zpět s prázdnou. Pro řadu lidí může tato scéna spíš než snahu o otevření diskuse představovat naprosto bezohledné a neetické chování vůči skupinám s nižším příjmem. Skutečná diskuse probíhá pouze s malou skupinou lidí kolem Klusáka a Remundy, postupně se ale dobíráme k reakcím, kterých chtěli tvůrci pravděpodobně docílit. Ze závěrečné části filmu je patrné, že se filmu dostalo mediální pozornosti a že podnítil debatu o důvěryhodnosti celostátních kampaní.

Další výraznou situací je již zmíněná aféra s reklamní agenturou Mark/BBDO. Agentuře je nabídnuta práce na reklamní kampani. Spolupráci přijme, jelikož si myslí, že film bude bořit mýty o reklamě a navíc přinese firmě dobré jméno. Klusák místo toho zanechá ředitele agentury s naivní myšlenkou, která se rozplyne při první narážce na práci v reklamním průmyslu. Metodou provokace tak získává záběry, které se mu do filmu hodí.

V *Českém míru* můžeme vidět především metodu pozorování samovolně probíhajících situací. Autoři mají štěstí na veliké množství zajímavých situací, které stojí za to natáčet. Na náhodné demonstraci například potkají Ivana Jirouse, který nadává všem odpůrců radaru. Je velmi hrubý a snaží se kolem stojící hlouček přesvědčit hlavně k tomu, aby radar přijali. S kýmkoliv začne mluvit a není mu sympatický, tomu začne nedávat. Své vystoupení ukončuje výrokem „nesnáším brejlouny“, ačkoli sám nosí brýle. Další zajímavostí je neustále vstupování do potenciálního prostoru pro vznik radaru. Jedná se o Greenpeace společně s jedním z více angažovaných obyvatel Trokavce. Vydávají se na vybranou kótu. Tam si postaví stany a někteří lidé z Greenpeace se přivazují na stromy a podobně. Filmaři tyto situace neutvářejí, ale všech se účastní. Necháávají se například zadržet policií za neoprávněný vstup do vojenské oblasti. Stále zde ovšem platí, že v porovnání s filmem předchozím situace nekonstruují, ale spíše pozorují a jádro práce spočívá ve střihu.

Situaci ale můžeme v tomto případě hodnotit v širším měřítku. Potom si všimneme, že ve filmu postupně roste odpor veřejnosti vůči politikům. Důležitým dějištěm politického přesvědčování jsou média a tvůrci proto záměrně využívají stylizované záběry televize, která nám informace předává. Výběr umístění televize a její provedení je zde důležitým výrazovým prostředkem. Právě tato televize, která je u skutečného člověka v obývacím pokoji, nám předává politickou kampaň a její obsah je potřeba ověřovat. V případě radaru se totiž jednalo o prázdná hesla.

Situace ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic* využívají podobných postupů jako oba filmy předchozí. Za nejvýraznější považují metodu konstrukce situací, do kterých Klusák sociální herce vmanipuluje a následně je nachytá při něčem špatném. Konkrétní příklad jsem již nastínila v předchozí kapitole. Jedná se o situaci, kdy Klusák natáčí přímo u montážní linky zaměstnance Ondřeje. Ten mu již předem vyprávěl o své práci, stěžoval si na ní. Přináší tvůrci zajímavý vhled přímo do Hyundai, ale z jiného úhlu než pan Vaněk. Vypráví Klusákovi o trestech, které Hyundai na svých zaměstnancích praktikuje. Většinou se jedná o to, že jsou přesunuti na takovou pozici na lince, která je fyzicky náročná. Když se tak stane, Klusák natáčí, jak Ondřej vykonává práci, na kterou ale není dost vysoký a musí celou dobu stát na špičkách. Toho si všimne vedoucí směny a požádá Klusáka o to, aby přestal natáčet. Vzniká nám perfektní rozporuplná situace, která by se v zájmu Hyundai neměla dostat ven. O celém incidentu se dozví pan Vaněk, který Klusáka v telefonu žádá, aby záběry ve filmu nevyužíval. Vaněk, který velmi otevřeně Klusákovi vyprávěl o filozofii firmy, nechal ho natočit jakýkoliv malý detail o svém životě ve firmě, je najednou doslova nahraný. Když se na situaci podíváme ze strany Ondřeje, ten se v podstatě využít především proto, aby Klusák mohl potvrdit svou tezi o tom, že korporáty dělají celou řadu věcí špatně a nemusejí být vždy pro lidi přínosem.

Ve filmu *Dobry řidič Smetana* můžeme vidět kombinaci konstrukce s podobným pozorováním jako ve filmu *Český mír*. Hlavní situací, kterou se totiž podařilo tvůrcům chytit za pačesy je právě spojení s Romanem, díky kterému mají přímý přísun jeho nevšedních zážitků. Ty ovšem autoři využívají jako možnost konfrontovat odvahu lidí. Ukázkou může být vůbec jedna z prvních setkání dokumentaristů s Romanem na demonstraci na Václavském náměstí. Klusák s Remundou tam pravděpodobně natáčejí něco zcela jiného a náhodou se potkají s Romanem. Ten jim oznámí, že se jde vydat policii. Během chvílky vyhledá policisty, ti ho identifikují jako hledanou osobu a odvádějí ho na stanici v Bartolomějské ulici. Vzhledem ke značné medializaci je Romanův obličej povědomý řadě lidem na demonstraci

a když vidí, že ho odvádí policie, rozhodnou se zabránit policii v jeho zatčení. Zde vidíme ukázkou českého aktivismu, který je ale prázdný a ve skutečnosti nemůže kvůli zbabělosti fungovat. Filmaři využívají těchto několika jedinců a když Romana odvádějí policisté, ptají se jich, jestli budou tedy něco dělat. Jeden z přítomných tvrdí, že půjde také namalovat tykadla na nejbližší politický plakát a nechá se zatknout. Lidé ale spíš vyvolávají prázdná hesla, než aby opravdu něco udělali. Tato situace byla pravděpodobně náhodná, což ale nemůžeme tvrdit o vniknutí Romana Smetany do budovy ODS. Jak jde čas, Klusák s Remundou se s Romanem spřátelí a dál jej využívají jako prostředek k vytvoření filmařsky vděčných a atraktivních situací, například již zmíněné proniknutí do generálního štábu ODS. Vše začne tím, že chce Roman překvapit tehdejšího předsedu vlády Petra Nečase během voleb. Tato informace bohužel unikne a na místě na Romana čeká policie. Ten na poslední chvíli změní plán a nechá se Klusákem a Remundu namaskovat jako zvukař. V tomto přestrojení s nimi jako novinář přichází do centra ODS na povolební tiskovou konferenci. Zde se skutečně jedná o situaci, kterou autoři jistě záměrně připravili proto, aby získali divácky vděčné záběry a reakce, které jim budou dobře zapadat do konceptu filmu. Na druhou stranu nelze tvrdit, že by Roman v podobných situacích vypadal pod tlakem. Navíc stojí oba autoři velmi zřetelně na straně Romana Smetany, takže ani nemůžeme jejich jednání považovat za zneužití. Řekla bych ale, že se jedná spíš o zkoušení toho, kam až je Roman ochoten zajít. Ve filmu se několikrát objeví situace, kdy Roman říká, že pro daný den už bylo řečeno a natočeno dost. Oni ale stále pokoušejí, co je Roman ještě schopen snést.

Podobným způsobem jedná i s redaktorkou Olgou Path Štiplovou. Na tu ovšem navíc využívá jakousi intelektuální převahu.

Ve *Světě podle Daliborka* se dostáváme do jiné roviny práce se situací, jelikož je řada situací rekonstruovaná. Pravděpodobně nejvýraznější (a zároveň nejvíce diskutovanou) situací ve filmu je návštěva koncentračního tábora v Terezíně. Dalibor, Věra, Vladimír a Jana vyrážejí na výlet do Terezína. Z Daliborovy povahy je zřejmé, že výlet nemohl být jeho vlastním nápadem, neboť se přiklání k neonacistům. Výlet je tedy v celkové rozporu s jeho přesvědčením o světě. Vydávají se na komentovanou prohlídku. Součástí skupiny je žena, která přežila pobyt v koncentračním táboře a přišla v něm o celou rodinu. Na místě dochází ke konfrontaci Dalibora s touto paní. Dalibor vyjadřuje svůj názor. Ani po prohlídce nevěří tomu, jaký byl skutečný význam koncentračních táborů. Dochází k tomu, že Klusák vystupuje zpoza kamery a začne se s Daliborem hádat, jak může mít takovou drzost a tvrdit paní Liškové, že všechny její noční

můry z mládí jsou pouhým výmyslem. Situace zajde až tak daleko, že začnou mluvit o vytetovaném čísle paní Liškové, začnou se na ní všichni dívat. Dalibor je ze situace zřejmě vykolejený. Na nic podobného nebyl připravený a ukazuje se, že ho situace zasáhla. Na konci přilévá Klusák olej do ohně tím, že Daliborovi odtajňuje historii jeho rodiny, na základě které je částečně má židovský původ. Opět tady vidíme situaci, do které by se sociální herec sám nedostal. Klusák ho do ní naveze a následně na jej kritizuje a zesměšňuje.

3.6 Práce s kamerou

Na začátek této kapitoly je nutno zmínit, že Klusák je často režisérem a zároveň kameramanem svých filmů. Zde jsou kameramany oba. Symbolicky toto vidíme hned v prvním filmu, který jsem vybrala k analýze. *Český sen* se otevírá scénou, kdy stojí Klusák s Remundou na prázdném poli, kde chtějí v budoucnosti postavit falešné průčelí hypermarketu. Jak jsem již zmínila, natáčejí sami sebe na kameru na stativu, čímž divákovi ihned odkrývají jakési zákulisí filmu. Obecně se film skládá především ze záběrů z ručních kamer, případně o kombinaci ruční a statické kamery. Dále si můžeme všimnout jakýchsi krouživých pohybů kolem jednotlivých účinkujících. Nejvýraznější ukázkou je scéna z konkurzu na rodinu do filmu. Klusák s Remundou se pohybují velmi blízko u respondentů a kameru jim strkají přímo do obličeje. Vidíme tak střídavě detailní záběr se záběrem z druhé kamery, která naopak zaznamenává proces a ukazuje divákovi, jak natáčení probíhá. Tento postup si propůjčují ze žánru reality show a vytvářejí pomocí něj zákulisní, intimní záběry.

V *Českém míru* opět autoři využívají ručních kamer a veškeré záběry tak působí autenticky. Stylizovanou částí je zde pouze několikrát opakovaný záběr na obrazovku televize. Ruční kamera obzvláště prospívá záběrům, kdy se filmaři plíží brdskými lesy a utíkají před policisty. Máme skoro až pocit, že se jedná o detektivku.

Film *Vše pro dobro světa a Nošovic* se opět skládá především z výpovědí sociálních herců a záběry působí skutečně autenticky. Navíc ale Klusák podtrhává svůj postoj k automobilce Hyundai celou řadou záběrů, kdy vidíme až idylickou venkovskou krajinu, pole, louky či lesy, za kterými se náhodou objeví šedá automobilka nebo například dálnice. V těchto záběrech se většinou objevují i lidé. Jedná se většinou o činnost jako věšení prádla, hraní si na hřišti, okopávání zahrádky. Když je tedy postavíme do kontrastu s šedou rozlehlou budovou, v záběru je ihned něco špatně, něco tam nepatří. Dále jsem si všimla, že při po smutných nebo dojemných scénách je často využit záběr na zapadající slunce.

Ve filmu *Svoboda pro Smetanu* pracují Klusák a Remunda podobným způsobem jako při natáčení *Českého snu*. Používají ruční kamery a často je vidíme v záběrech navzájem. V hlavě mi nyní přímo vyskočila scéna ze začátku filmu, kdy Romana Smetanu vyzpovídají před autobusem, na kterém je záměrně vidět mikrofonové tágo, které svým tvarem může připomínat tykadla.

Ve filmu *Svět podle Daliborka* je pro změnu oproti ostatním filmům kamera především statická. Jak již bylo zmíněno, souvisí to s metodou rekonstrukce a zároveň s natáčením v bytě, kdy pravděpodobně není příliš prostoru kamerou hýbat, aby film působil alespoň částečně autenticky. Štáb je zcela upozaděn, ve filmu ho kromě závěrečného Klusákova výstupu před kameru vůbec nevidíme.

3.7 Stříhová skladba

Ve filmu *Český sen* si můžeme několikrát všimnout využití archivních záběrů. V kapitole 3.2 jsem již zmínila pasáž, kdy tvůrci pomocí archivních záběrů vyjadřují, že se krátce po revoluci hlavní touha lidí přesunula od svobody ke konzumerismu. Je to zajímavé, poutavé a jasné vyjádření jedné z klíčových myšlenek filmu. Další archivní záběr je použit stříhem z rozhovoru tvůrců s Markem Příkrylem. Ten zrovna vypráví o tom, že zvládne vytvořit kvalitní reklamu na jakýkoliv produkt. My mezitím vidím jeho obrázek v novinách s pivní čepicí, kterou během své kariéry vymyslel. Tato pasáž Příkryla ztrapňuje. Stříh obecně tvůrcům pomáhá z celé řady dalších situací vytvořit ironické a ponižující pasáže, jak jsem již zmínila v kapitole 3.4.

Podobný postup vidíme ve filmu *Český mír*, kde autoři tehdejší aktuální dění předávají divákovi stylizovanými záběry televize v obývacím pokoji. Využití zpravodajských záběrů je v tomto filmu časté a autoři jím jednoduše divákovi přiblíží veškeré informace o situaci. Pro mě je tato část nesmírně důležitá, protože v období kauzy radar jsem byla příliš mladá než abych si všechny události pamatovala. Cíl je tedy poněkud jiný než v *Českém snu*, kde byl archivní záběr použit za účelem zesměšnění. I se zesměšněním stříhem se zde ovšem setkáváme. Příkladem může být archivní záběr na tehdejší ministryni obrany Vlastu Parkanovou, který se objevuje v rámci přehrávání videoklipu k Písni o radaru. Přes obrazovku běží titulky, že sama ministryně nazpívala k písni druhý hlas refrénu. Vzhledem k trapnosti klipu zde záměrně zesměšňují také Parkanovou. Druhý aspekt televize jsem popsala již dříve. Stříhová skladba zde opět ke skládání záběrů využívá především ironie a absurdity. Vzhledem

k pořízenému materiálu mají tvůrci možnost proložit oficiální a uhlazenou návštěvu v Bílém domě zabíjačkou v brdských lesech.

Stříhová skladba výrazně podporuje autorův postoj i ve filmu *Vše pro dobro Světa a Nošovic*. Uvedu rovnou konkrétní příklad. Jsme v továrně na automobily. Zaměstnanci stojí každý přísně na svém místě a dělají opakovaně stejnou práci. Jsou ve sterilním šedém prostředí. Jejich výrazy s jistotou nejsou veselé. Stříhem se přeneseme mimo továrnu, kde skupina žen okopává pole. Ženy se celou dobu smějí, vtipkují. Když dokončí práci, najedí se společně na poli, dělají venku oheň. Venku začne pršet a ony se tomu smějí a nic je nerozhodí. Stavíme tak do kontrastu stereotypní a nezábavnou práci v továrně versus veselou a zábavnou práci na poli. Práci, kterou mohli mít všichni obyvatelé Nošovic, kdyby tam nevznikla automobilky Hyundai.

Film *Svoboda pro Smetanu* je ve střihu víceméně chronologický a vzhledem k tomu, že mapuje především dění kolem jedné osoby, nemáme takovou možnost vytváření podobných kontrastů. Archivní zpravodajské záběry jsou zde použity opět pro vysvětlení událostí. Fungují vždy jako zkratka.

Ve filmu *Dělníci bulváru* vidím velmi časté využívání prostřihů na bulvární novinové výstřižky, které nám především dokreslují autorův názor na toto téma, v některých případech opět slouží spíše jako informativní prvek. Příkladem prvního užití tohoto střihu je například pasáž z večerní návštěvy baru, kde Klusák Novotného konfrontuje otázkou, zda mu jeho náplň práce přijde správná a jestli ho baví. Na obrazovce se na několik vteřin objevuje fotka Ivety Bartošové, která pláče, na očích má rozmazaný make-up. Obrázek je doplněn komentářem Pavla Novotného o tom, že v České republice každý den otevře bulvár přibližně jedna pětina obyvatel a chtějí vědět, co se s jejich oblíbenými celebritami děje.

Také střih ve *Světě podle Daliborka* mění svůj charakter. Je pomalejší, scény jsou celkově delší.

3.8 Práce se zvukem

Ústředí melodií filmu *Český sen* je píseň, kterou před kamerou zazpívala jedna z účastnic výzkumu. Melodie vyvolává pocit smutku, nostalgie. Je zpracována do orchestrální verze s dětským zpěvem. Hudba podtrhuje autorův záměr poukázat na konzumní společnost doby nešvar současné doby, již od samého začátku v divákovi navozuje pocit, že je to špatné, smutné. Součástí filmu je scéna, kdy účastnice výzkumu se svými dětmi původní píseň zpívá a jejich

zpěv volně přechází v orchestrální verzi. Bez ohledu na jejich předešlé vystupování toto nemusí být sociálním hercům příjemné a mohou se cítit poníženi. Dále je využita píseň složená na míru reklamní kampani na fiktivní hypermarket. Ta má podle samotného tvůrce vytvořit dojem nostalgie. Slyšíme ji ve filmu například jako podkres, když se začne dav hrnout k průčelí hypermarketu. Hudba podtrhuje už tak směšnou situaci, jak lidé běží za ničím. Při práci se sociálními herci je využit synchronní zvuk. Nejčastěji se jedná o dialogy, což je podmíněno především tím, že autoři dokumentu jsou zároveň hlavními postavami a vše se točí kolem nich.

Český mír využívá především výpovědi jednotlivých sociálních herců, v menší míře potom dialogy s tvůrci. Z hlediska hudby si můžeme všimnout elektro verze tradiční české písně Rozvíjej se poupátko. Toto spojení zdánlivě nespojitelných věcí (tradiční píseň a hudebního stylu elektro) podtrhuje absurditu celého filmu. Kromě toho je hudba využita například při tajném vstupu do vojenského prostoru. Tam se potom již nejedná o elektro hudbu ale spíše o napínavou či tajemnou melodii, což opět vytváří absurdní kontrast s tím, jak jednoduše je možné do vojenského prostoru vstoupit. Dále se ve filmu objevuje již zmiňovaná píseň, kterou jsem pro pracovní účely nazvala Píseň o radaru a kterou slyšíme dále ještě v titulcích filmu.

Motiv ironické hudby se opakuje také ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic*. Klusák používá melodii harmoniky od alternativní skupiny DVA. Hudba působí vesele a opět perfektní dokresluje ironické situace svou infantilností.

3.9 Shrnutí analytické části

V předchozích kapitolách jsem poskytla celou řadu konkrétních příkladů jednotlivých vlastností Klusákovy tvorby. Ve výsledných kategoriích vybírám již jen ty nejvýraznější prvky, které můžeme považovat za shodné napříč více filmy.

VÝBĚR TÉMATU

Klusák se ve svých filmech zabývá společensky důležitými a zajímavými tématy. Někdy se jedná o témata v danou dobu aktuální a silně medializovaná (*Český mír*, *Dobry řidič Smetana*, *Vše pro dobro světa a Nošovic*), může to ale být také myšlenka, která naopak jemu připadá důležitá a rád bych k ní otevřel diskusi (*Český sen*, *Dělníci bulváru*, *Svět podle Daliborka*). Aktuálnost témat také souvisí s tím, že se často jedná o senzaci nebo o předmět silně polarizované debaty, z čehož následně vzniká divácky vděčné téma. Ukázkou jsou filmy *Český mír*, *Svět podle Daliborka* a *Dobry řidič Smetana*.

Ve filmech se věnuje tématům jako je komercializace (masivní výstavba hypermarketů kritizována filmem *Český sen*, likvidace tradičního zemědělství na úkor pásové výroby automobilů ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic*, vytváření plytkých příběhů o celebritách za účelem co nejvyšší čtenosti ve filmu *Dělníci bulváru*), síla dopadu médií na veřejnost (silná kampaň ve prospěch radaru ve filmu *Český mír*, schopnost přesvědčit veřejnost přijít nakupovat ve filmu *Český sen*, vytvoření několikaleté kauzy z na první pohled banálního případu ve filmu *Dobry řidič Smetana*), souboj veřejnosti či jednotlivců s elitami a vyšší mocí (řidič autobusu bojující proti síle politiků a soudu ve filmu *Dobry řidič Smetana*, česká veřejnost v čele s Janem Neoralem bojující proti vládní kampani ve filmu *Český mír*), příliv nadnárodních společností (korejská automobilka Hyundai ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic*) a rasismus (neopodstatněná nenávisť vůči Američanům ve filmu *Český mír* a vůči Romům ve filmu *Svět podle Daliborka*).

ZAPOJENÍ DOKUMENTARISTY

Zapojení Víta Klusáka v dokumentárních filmech můžeme charakterizovat především vysokou angažovaností a snahou o politickou či sociální změnu. Dále je jeho přítomnost často viditelná, čímž divákovi přibližuje vznik filmu.

K výše uvedeným tématům jasně vyjadřuje svůj (často moralistní) postoj a usiluje buď o změnu nebo alespoň nastolení diskuse. Ukázkovým případem je film *Dobry řidič Smetana*, který původně vzniknul s názvem *Svoboda pro Smetanu* a jeho cílem bylo skutečně pomoci Romanu Smetanovi z vězení. Za tímto účelem podniká aktivistické kroky v podobě pomalování politického plakátu, za což by mu může hrozit i odnětí svobody. Kritizuje absurditu vykonstruovaného případu a malost českého lidu dělat kroky k opravdové změně. V *Českém smu* na sebe přebírají roli jakýchsi obětních beránek reklamy a konzumu, aby vyjádřili svůj nesouhlas s tímto trendy. Ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic* kritizují korporát Hyundai, nesouhlasí s mediální manipulací politiků v kauze o radaru ve filmu *Český mír*. Častým prvkem je přímá konfrontace té osoby, se kterou nesouhlasí a vysvětlení svého postoje divákovi. Vefilmu *Dělníci bulváru* v tanečním klubu slovně napadá Petra Novotného a vyjadřuje svůj odpor k bulvárním článkům a mediální manipulaci. Podobným způsobem konfrontuje Dalibora při návštěvě koncentračního tábora. Vyjadřuje nesouhlas s jeho chováním a názory. Tohoto přístupu se drží i ve své další tvorbě. Místy je až fascinující, že si vybere jako hlavního sociálního herce člověka, se kterým bytostně nesouhlasí, jen aby mohl ukázat, co dělá daná osoba špatně a proč. Takové situace utváří metodou participace a performance.

PRÁCE SE SOCIÁLNÍMI HERCI

Z hlediska práce se sociálními herci můžeme rozdělit dvě úrovně sociálních herců, které ve filmech vidíme. První úroveň sledujeme ve filmu *Český sen*, kdy Klusák pracuje s lidmi, kteří jej považují za manažera hypermarketu. Na oko s nimi jedná jako s účastníky výzkumu, metodou konstrukce je ale dostává do situací, kdy mají lidé sklon k tendenčnímu chování. Konkrétně v *Českém snu* je jejich chování ovlivněno vidinou odměny. Odpovídají Klusákovi na návodné, manipulativní otázky a jejich odpovědi potom v kontextu celého filmu působí směšně. Stejným způsobem pracuje i s těmi sociálními herci, který je považují skutečně za filmaře.

Kromě manipulace do směšných situací Klusák sociální herce provokuje a nutí je, aby přiznali nějakou svou chybu. Paradoxní je ale to, že se snaží poukázat na chybu, ke které danou postavu on sám přesvědčil. Příkladem je Martin přikryl ve filmu *Český sen* nebo hlavní hrdina filmu *Svět podle Daliborka*. Přikryl je naoko přizván k vytvoření filmu, který by veřejnosti ukázal, jak funguje reklama. Místo toho šije past sám na sebe, když vytváří kampaň, kterou Klusák s Remundou ve výsledku kritizují. Během vzniku kampaně Klusák Přikryla nařkne, že se dobrovolně podílí na lži a požaduje od něj odpověď, jestli je takové chování správné. Podobný postup vidím v již zmiňované scéně s Daliborem v koncentračním táboře. U některých sociálních herců se o podobný efekt snaží, ale jeho práce není úspěšná. Petr Novotný v *Dělnících bulváru* Klusákovu hru prokoukne a nedává mu prostor nechat se zesměšňovat.

Výrazným prvkem, který se promítá do práce se sociálními herci, je tezovitost. Klusák si vytvoří na nějakou postavu či s ní spojené téma názor, který chce filmem potvrdit. Ve filmu *Český mír* toto vidíme v poměru a vyznění situací, ve kterých se vyskytuje Tomáš Klvaňa a Jan Neoral. Neoral je jakožto hrdina protiraketového odboje zobrazován v situaci, kdy se vesele baví s obyvateli vesnice, kdy je na honu nebo když vystupuje na demonstraci v Praze. Můžeme si o něm udělat svůj názor, film ho zobrazuje v různých momentech. Oproti tomu Tomáš Klvaňa je zobrazován vždy ve své práci, ke které se tvůrci od začátku staví kriticky. Klvaňa nedostává prostor představit se v jiném světle a je rovnou staven do role padoucha. Stejným způsobem Klusák pracuje s Martinem Přikrylem, který představuje zlého marketéra, s účastníky výzkumu do filmu *Český sen*, kteří reprezentují dav ženoucí se za slevou.

PRÁCE SE SITUACÍ

Základním metodou Klusákovy tvorby je konstrukce situací. Ty v některých filmech vyhledává a zaznamenává, jinde je aktivně utváří (inscenují) a čeká na chování sociálních herců. Kompletní konstrukci představuje film *Český sen, Svět podle Daliborka*. Vyhledávání situací můžeme pozorovat například ve filmu *Český mír*.

Sociální herci jsou vystavováni nepřírozenému prostředí, ve kterém navíc v důsledku manipulativních a zdánlivě hloupých otázek vypovídají tak, jak by za normálních situací nevypovídali, případně dělají věci, který by normálně nedělali. Jedním z možných následků je divácký oblíbený konflikt. K tomu dochází v celé řadě situací ve filmech *Český sen, Vše pro dobro světa a Nošovic, Svět podle Daliborka* i *Dobry řidič Smetana*. Aby se autor ospravedlnil, využívá zcizovacích efektů, jako je například snímání druhého kameramana, záběr ostatních členů štábu a další. Perfektním příkladem je situace ve snímku *Dobry řidič Smetana*, kdy protagonista s pomocí Klusáka a Remundy vnikne do generálního štábu ODS a před televizními kamerami konfrontuje Petra Nečase. Přítomnost filmařů dodává situaci na autenticitě a opravdovosti. O autentické záběry se jistě jedná, ale motivací tvůrců je zde vytvoření divácky atraktivního záznamu. Na základě předchozí výpovědi Romana o jeho vztahu k médiím je nepravděpodobné, že by se sám na toto místo vydal.

PRÁCE S KAMEROU

Vít Klusák ve filmech často figuruje jako kameraman s ruční kamerou, čímž jim dodává na autentičnosti. Filmy jsou tvořeny kombinací statických záběrů a záběrů z ruky. Pokud se nejedná vyloženě o film stylizovaný (*Svět podle Daliborka*), je kamery většinu času v pohybu. Stylizaci záběrů používá ke zdůraznění vlastního postoje ke zobrazované realitě. Ve filmu *Vše pro dobro světa a Nošovic* tak například často staví do kontrastu idylickou krajinu s šedou zastavěnou plochou továrny. Podobně je tomu ve filmu *Český mír*, kde statickými záběry Bílého domu před Pražským hradem zobrazuje, jak na něj počínání Spojených států působí.

Práce s kamerou často přebírá povahu žánru, který se v daném filmu snaží Klusák parodovat. Ve filmu *Český sen* je to například kroužení kolem účinkujících a detailní zákulisní záběry, které evokují žánr reality show.

STŘIHOVÁ SKLADBA

Střihová skladba často využívá archivních záběrů, což můžeme pozorovat například ve filmech *Český sen*, *Český mír* či *Dobry řidič Smetana*. Obecně jsou Klusákovy filmy často mozaikou událostí, která získává správný význam až ve střihně. Ze zdánlivě smutných, kontroverzních situací se mu daří vytvořit úsměvné, ironické až absurdní filmy. Téma frustrovaného nacisty nepůsobí příliš vesele, dokud ovšem nevidíme Dalibora, jak si fixou dokresluje fousy, aby následně vypadal tvrdě a mužně ve videu na YouTube. Stejně tak z debaty o radaru vytváří střihem snímaných situací povedenou komedii. Řekla bych, že právě tato mozaika náhodných událostí, které ve výsledku přinášejí sondu do české společnosti, jsou mým oblíbeným rysem autorovy tvorby.

PRÁCE SE ZVUKEM

Ve filmech se nejčastěji setkáme s dialogy mezi tvůrcem a sociálními herci. Specifické je využití hudby, která dokresluje tvůrcův přístup k dané situaci. Například využití elektro verze písně *Rozvíjej se poupátko* (spojení dvou zdánlivě nespojitelných věcí) dokresluje absurditu filmu. Ve filmu *Český sen* si dokonce propůjčuje melodii zazpívanou jedné z účinkujících a vytváří z ní hlavní melodii celého filmu.

Na závěr si dovolím výše popsané charakteristické prvky Klusákovy tvorby zařadit do modů Billa Nicholse. Jednoznačně není možné zařadit Klusákovy filmy striktně do jednoho modu. Dle mého názoru se pohybuje na hraně participačního modu s prvky performance a reflexe. Jeho hlas je charakterizovaný vysokou angažovaností a intenzivní účastí při natáčení. Vystupuje jako kritik, tazatel i provokatér. Se sociálními herci často interaguje, právě on (případně Remunda) jim klade otázky, vyzývá je k akcím. Přesto ale dodržuje odstup filmaře. Jeho přístup k práci se sociálním hercem se mi mezi mody nepodařilo zařadit tak, jak bych si představovala. Klusák skutečně navádí druhé k jednání, kterého mohou následně litovat. To ale dělá způsobem, kdy nejprve vykonstruuje situaci, ve které jsou sociální herci tímto způsobem zranitelní.

Divákovi ukazuje, jak předkládanou realitu zpracovává. Nebojí se ukázat postup natáčení a vystoupit zpoza kamery. Jeho tajnou zbraní je střih, který nijak neprozrazuje a takto detailně již vznik filmu nevysvětluje. Zde participační modus překračuje, neboť se snaží zamlčet a neukazovat způsoby, jakými situace konstruuje a upravuje. Jeho snahu vytvořit zcela nový a originální pohled na vybranou tematiku zabrušuje do modu performativního.

Závěr

Ve své diplomové práci jsem se věnovala obsahové analýze několika filmů Víta Klusáka. Vybraných šest filmů jsem hodnotila z hlediska jejich tématu, autorovy práce se sociálním hercem a se situací, práce s kamerou, se zvukem a v neposlední řadě také se stříhovou skladbou.

Předkládaná analýza a její výstupy mi tak umožní odpovědět na mou úvodní otázku, zda je Klusákův přístup originální a průkopnický, nebo jestli pouze za účelem atraktivního filmu manipuluje sociálními herci.

Vít Klusák představuje velmi specifického tvůrce s výrazným autorským rukopisem, který se projevuje na celé řadě aspektů jeho tvorby. Od výběru tématu po práci se zvukem. Klusák ve svých filmech zpracovává společenská témata, ve kterých se vymezuje vůči tomu subjektu, který podle něj představuje špatnou stranu. Jedná se buď o aktuálně diskutovaná témata nebo o témata, na které by se podle jeho názoru měla společnost zaměřit. Kriticky se vyjadřuje k rasismu, nadnárodním korporacím, elitářství nebo masovým médiím. Svými filmy jen nekritizuje, ale snaží se dosáhnout nějaké odezvy, chce hýbat společností. Když ne fyzicky, tak alespoň tím, že otevře diskusi na zvolené téma. Jedná se tedy o vysoce angažovaného tvůrce. Je ale nutno říct, že má sklony k tezovitosti, kdy si vytvoří názor na dané téma a ten se snaží filmem potvrdit. Toho dosahuje mimo jiné vhodným výběrem sociálních herců. Témata nezpracovává do hloubky, ale jde především za senzací. S tímto tvrzením souvisí i skutečnost, že jeho filmy bývají založeny hlavně na síle stříhu, vytváření umělých situací a na manipulaci se sociálními herci. Ti se dostávají do situací, ve kterých by se za normálních situací nikdy neocitli a návodnými otázkami podávají výpovědi, které od nich v takto vykonstruované situaci můžeme očekávat. Když se přesunu do obecné charakteristiky, je jeho přístup založen především na využití ironie, sarkasmu, provokace, vtipu, překvapení a absurdity. Pokud půjdete do kina „na Klusáka“, víte, že můžete čekat film plný právě těchto prvků.

To vše Klusák schová pod pojem autorský dokument, který v jeho podání výrazně překračuje hranice dokumentární tvorby. To je potvrzeno skutečností, že si ve svých filmech propůjčuje prvky několika Nicholsových modů, které ještě upravuje podle sebe. Zcela nepochybně je to ale jeho záměrem a takový postup představuje cestu k autorskému dílu.

Jeho postupy a metody nemohu rozporovat, protože již při úvodní snaze stanovit hranice dokumentárního filmu bylo na základě literatury řečeno, že dokumenty tyto hranice nemají

a ani mít nemohou. Dokumentární film se rychle vyvíjí a každý tvůrce může přijít se zcela novým přístupem, právě jako tomu bylo u Víta Klusáka. Nelze říct, že zrovna tento je špatný. Klusákovy filmy v divácích vyvolávají emoce a podněcují je k diskusi, což bez pochyby patří mezi jednu z hlavních funkcí dokumentárních filmů.

V úvodu jsem zmínila, že zpracování tohoto tématu vidím jako přínosné také z toho důvodu, že se jedná o pedagoga na FAMU. V kapitole o vývoji českého dokumentárního filmu jsem uvedla Klusákovu provázanost s jeho vyučujícím, dokumentaristou Karlem Vachkem. Ačkoliv jsou díla neporovnatelná, je zřejmé, že studenti hledají ve svých učitelích vzor a můžeme tedy očekávat, že i Klusákův autorský rukopis se stane inspirací pro mladé dokumentaristy.

Vzhledem k povaze dokumentární tvorby je toto pouze jedním možným hlediskem, ze kterého lze tvorbu Víta Klusáka analyzovat. Již tento text vynechává jeho poslední filmy, na základě jejichž analýzy by bylo potřeba mé poznatky a závěry rozšířit. Doufám, že i v tato verze čtenáře obohatila a téma dostatečně představila.

Summary

In my thesis, I have focused on content analysis of several Vít Klusák's films. The first time I have been introduced to his films was at university during seminar about documentary movies. Immediately, I was captivated after seeing his film *Český sen*. To gain deeper understanding and be able to analyse Klusák's production, I have seen number of his films several times and they all left me with the same impression.

This analysis and its outputs allowed me to answer my initial question; Is Klusák's approach original and innovative or does he simply manipulate social actors?

Vít Klusák represents a very specific film maker with strong author's manuscript, which are exhibited in a wide range of aspects within his work. From the topic selection to soundwork. Let me present this manuscript. In his films, Klusák portrays social topic in which he often defines his stance towards a subject, that is in his eyes bad. He critically addresses issues of racism, national corporations, elitism, or mass media. If not present physically, he at least opens the discussion to the specific topic. Therefore, he is considered highly involved author. However, it is important to mention that in his films, he has tendency to make up his mind and subsequently attempts to prove it through the film. He does not address the topics in depth, rather focuses on the sensation. Supporting this statement is the reality, that his films are often primarily based on post production work, imitating situations, and manipulation of the social actors. Those actors appear in situations that are not realistic to their normal lives and through outlined questions, they react to those situations in a way we would expect them to. Further, the general characteristics of his approach are mainly based on irony, sarcasm, provocation, humour, surprise, and absurdity. Those features would be expected to appear in large amounts if you were to go watch Klusák's film in a movie theatre.

All that will Klusák cover under the term author's document, which in his delivery (presentation) significantly oversteps the border lines of documentary production.

I have stated in the introduction that elaborate on this topic seems beneficial to me as it portrays a FAMU professor. In the chapter about development of Czech documentary film, I have mentioned Klusák's connection to his mentor, documentary film creator Karel Vachek. Even though their production differs in many ways, it is obvious that students search for their template in their professor's work. Therefore, it can be expected that Klusák's author manuscript will become an inspiration for young documentary film makers.

Seznam zdrojů

Filmy

Český mír [film]. Režie Vít KLUSÁK, Filip REMUNDA. Česko, 2010.

Český sen [film]. Režie Vít KLUSÁK, Filip REMUNDA. Česko, 2004.

Dělníci bulváru, 1. epizoda 2. série Český žurnál [epizoda televizního cyklu]. Česko, 2014. ČT2 16. 4. 2014.

Dobry řidič Smetana [film]. Režie Vít KLUSÁK, Filip REMUNDA. Česko, 2013.

Svět podle Daliborka [film]. Režie Vít KLUSÁK. Česko, 2017.

Vše pro dobro světa a Nošovic [film]. Režie Vít KLUSÁK, Česko, 2010

Život a smrt v Tanvaldu, 1. epizoda 2. série Český žurnál [epizoda televizního cyklu]. Česko, 2013. ČT2 10. 3. 2013.

Literatura

ADLER, Rudolf, 2001. *Cesta k filmovému dokumentu*. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU. ISBN 80-85883-72-4.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, 2011. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-217-6.

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

Kol. autorů, 2012. *Základy dokumentárního filmu*. Praha: Člověk v tísni. 978-80-87456-24-8

NAVRÁTIL, Antonín, 2002. *Cesty k pravdě či lži: 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vyd., 1. v Nakl. AMU. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta. ISBN 80-733-1909-8.

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

POSPÍŠIL, Miroslav, 2007. *Řešení konfliktů a stresů: manipulace v komunikaci*. Plzeň: Pospíšil. ISBN 978-80-903529-1-9.

POSPÍŠIL, Miroslav, 2008. *Slovní manipulace v komunikaci: jak vyvrátit nad lži a chytráctvím*. Plzeň: Pospíšil. ISBN 978-80-903529-2-6, s

ŠTOLL, Martin a kol., 2000. *Český film: režiséři-dokumentaristé*. Praha: Libri. ISBN 978-80-7277-417-3.

ŠTOLL, Martin, 2000. *Hundred Years of Czech Documentary Film*. 1. vyd. Praha: Malá Skála. ISBN 80-902777-0-5

VYBÍRAL, Zbyněk, 2000. *Psychologie lidské komunikace*. 1. vyd. Praha: Portál. ISBN 80-7178-291-2

WRÓBEL, Alina. *Výchova a manipulace: podstata manipulace, mechanismy a proces, vynucování a násilí, propaganda*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2008, 199 s. ISBN 978-80-247-2337-2.

Elektronické zdroje

Příliš autorské dokumenty | | A2 – neklid na kulturní frontě. *A2 – neklid na kulturní frontě* [online]. © 2005 [cit. 23.09.2021]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/23/prilis-autorske-dokumenty>

Vít Klusák — Lidé — Česká televize. *Česká televize* [online]. © 2021a [cit. 23.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/lide/vit-klusak/>

Tvůrci dokumentů — Český žurnál — Česká televize. *Česká televize* [online]. © 2021b [cit. 23.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/6613-tvurci-dokumentu/>

Režijní poznámka: Filip Remunda — Český žurnál: Svobodu pro Smetanu — Česká televize. *Česká televize* [online]. © 2021c [cit. 23.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10408111009-cesky-zurnal/212562262600003-svobodu-pro-smetanu/6702-filip-remunds/%3E>

Historie katedry. Katedra dokumentární tvorby [online]. [cit. 23.09.2021]. Dostupné z: <https://kdt.famu.cz/historie/>

HYPERMARKET FILM. *HYPERMARKET FILM* [online]. © 2021a [cit. 23.09.2021] Dostupné z: <https://www.hypermarketfilm.cz/>

Pedagogové katedry | Katedra dokumentární tvorby FAMU. *Katedra dokumentární tvorby FAMU* [online]. [cit. 23.09.2021]. Dostupné z: <https://kdt.famu.cz/pedagogove-katedry/>

O nás. *Ji.hlava* [online]. [cit. 23.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ji-hlava.cz/o-nas>

KAMENÍK, Miloš. Aktuální tendence v autorském dokumentárním filmu. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/aktualni-tendence-v-autorskem-dokumentarnim-filmu/>

RENOV, Michael. 1990, překlad KUBALÍK, Štěpán. 2014. K poetice dokumentu. [online]. Dok.Revue. Dostupné z : <http://www.dokrevue.cz/clanky/k-poetice-dokumentu>.

RYNDA, Vojtěch. Dokument zažívá boom. Potvrdil to i Mezinárodní festival dokumentárních filmů v Jihlavě. Lidovky.cz [online]. 30. 10. 2008 [cit. 23.09.2021] Dostupné z: https://www.lidovky.cz/domov/filmy-tvori-pamet-a-identitu-naroda.A081030_000089_ln_noviny_sko

STEJSKAL, Tomáš. Tohle není žurnalistika, říká o svém novém filmu o zneužívání dětí režisér Českého snu Vít Klusák. *Hospodářské noviny* [online]. 28. 2. 2020 [cit. 2021-10-31]. Dostupné z: <https://archiv.hn.cz/c1-66727590-tohle-neni-zurnalistika-rika-o-svem-novem-filmu-o-zneuzivani-deti-reziser-ceskeho-snu-vit-klusak>

ŠTOLL, Martin. Doc. Martin Štoll o vývoji dokumentárního filmu v Česku. In: *Magazín Leonardo* [rozhlasový pořad]. Moderuje Michael ROZSYPAL. Český rozhlas Plus. 30. 3. 2015 [cit. 2021-06-18]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/doc-martin-stoll-o-vyvoji-dokumentarniho-filmu-v-cesku-6610428>

Teze diplomové práce

SCHVÁLENO

26.1.21

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Marie Jůzková	Razítko podatelny: <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px auto; width: fit-content;"> Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd Došlo dne: 11-01-2021 -1- Číslo: 17 Příloha: </div>
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2019/2020	
E-mail diplomantky/diplomanta: 85669931@fsv.cuni.cz	
Studijní obor/forma studia: Mediální studia/prezenční	
Předpokládaný název práce v češtině: Filmy Víta Klusáka – manipulace nebo autorský rukopis?	
Předpokládaný název práce v angličtině: Vít Klusák's films – manipulation or author's originality?	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení teze) L.S 2020/ 2021	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Vít Klusák je jedním z nejvýraznějších tvůrců českých dokumentárních filmů. Mezi jeho neznámější patří například filmová realityshow Český sen (2004), dokumentární komedie Český mír (2010) či portrét něžného neonacisty Svět podle Daliborka (2017). Novináři i subjekty dokumentů hovoří ve spojitosti s Klusákem o jakési manipulaci postav. Pravděpodobně nejvíce je toto tvrzení spojováno s postavou neonacisty Daliborka, který při návštěvě Osvětlení označí přítomnou pamětnici zrovna na onom místě za lhářku. Když bychom tvorbu hodnotili jako celek, je možné napříč filmy sledovat různé shodné postupy (někdo by je označil za manipulativní) a vyjadřovací prostředky, které Klusák běžně využívá. Je otázkou, jestli bychom tyto postupy a prostředky měli považovat za manipulativní, nebo jestli se jednoduše jedná o Klusákův jedinečný autorský rukopis.	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Cílem práce je analyzovat, popsat, porovnat a zhodnotit vyjadřovací prostředky, které v dokumentární tvorbě používá Vít Klusák, a o kterých někteří hovoří jako o manipulativních. Autorka se nebude věnovat dopadu tvorby na diváka, předmětem zájmu jsou zde subjekty, hlavní hrdinové dokumentů, a to, jakým způsobem sami za sebe jednájí nebo jak a jestli jsou manipulováni k nějakému jednání. Při zkoumání tohoto tématu můžeme narazit na problematiku povahy současné české dokumentární tvorby v porovnání s obecnou představou o náležitostech dokumentárních filmů. I Klusákovy filmy jsou poměrně specifické a otázkou tedy je, jestli opravdu hojně využívá manipulace, nebo je tento postup charakteristickým prvkem jeho jako autora.	
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): <ul style="list-style-type: none"> Úvod <ul style="list-style-type: none"> a. Uvedení tématu a zdůvodnění jeho výběru, případné odklonění od teze b. Způsob analýzy dat 1. Dokumentární film <ul style="list-style-type: none"> a. Definice pojmu b. Rozdíl od fikčních filmů c. Žánry dokumentárního filmy 2. Postupy v dokumentární tvorbě <ul style="list-style-type: none"> a. Základní postupy dokumentární tvorby b. Osobnost dokumentaristy c. Možnosti uměleckého vyjádření (pozn. ve smyslu aspektů filmu jako je osvětlení, hudba, 	

<p><i>střih atd.)</i></p> <p>d. Manipulace diváka vs. Manipulace obsahu filmu</p> <p>e. Vztah dokumentarista-subjekt</p> <p>3. Analýza vybraných dokumentů</p> <p>a. Český sen (2004)</p> <p>b. Český mír (2010)</p> <p>c. Vše pro dobro světa a Nošovic (2010)</p> <p>d. Dobrý řidič Smetana (2013)</p> <p>e. Dělníci bulváru (2014)</p> <p>f. Svět podle Daliborka (2017)</p> <p>g. Výsledná charakteristika tvorby Víta Klusáka</p> <p>Závěr</p> <p>a. Závěrečné shrnutí práce</p> <p>Zdroje</p>
<p>Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období): Filmy Český sen (2004), Český mír (2010), Vše pro dobro světa a Nošovic (2010), Dobrý řidič Smetana (2013), Dělníci bulváru (2014), Svět podle Daliborka (2017)</p>
<p>Metody (techniky) zpracování materiálu: Autorka práce bude pomocí obsahové analýzy zkoumat několik filmů režiséra Víta Klusáka. Na základě teorie dokumentární tvorby bude hodnotit, jaké jsou v nich využity vyjadřovací prostředky a metody, a jestli je můžeme označit za manipulativní či spíše autorsky jedinečné.</p>
<p>Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů <u>k tématu a metodě</u> jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků): ADLER, Rudolf. Cesta k filmovému dokumentu. 3., rozš. vyd. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 2001. ISBN 80-85883-72-4. Titul se zabývá samotný žánrem filmový dokument a popisuje veškeré etapy vzniku autorského filmového a televizního dokumentárního díla. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Umění filmu je v západním světě jednou ze základních příruček k analýze filmu. Čtenář se může ponořit do velmi detailní analýzy konkrétních filmů a pochopit jejich základní tvůrčí kategorie jako je kamera, zvuk, střih, dále pochopit způsob vyprávění příběhu a další. Dokumentárnímu filmu je věnována speciální část knihy. GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. 2004, Praha, NAMU & JSAF. ISBN 80-7331-023-6. Tato kniha je jedním ze základních příspěvků do teoretického výkladu dokumentárního filmu. Zachycuje především vztah dokumentu a reality, dále potom příběh (narrativita) v dokumentární tvorbě a samozřejmě i přiblížení jeho dějin. NICHOLS, Bill. Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0. Jedná se o základní teoretickou knihu věnující se dokumentárnímu filmu. Nichols přichází se základní charakteristikou dokumentárního filmu a pomáhá čtenáři orientovat se v technikách a charakteristických vlastnostech různých dokumentů. RENOV, Michael. Theorizing Documentary. 1993, New York: Routledge. ISBN 9780415903820. Autor se obecně zabývá teorií dokumentární tvorby, otázkou objektivitu a pravdy. Pro účel této práce je použito především jeho popis základních funkcí dokumentu.</p>
<p>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) KREČMEROVÁ, Gabriela. <i>Dokumentární film, etika a manipulace – empirické poznámky na základě dokumentu Terapie loutkou</i>. Brno, 2011. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Rodrigo Morales</p>

BROTHÁNEK, Adam. *Úvod do narace dokumentárního filmu*. Praha, 2010. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jan Daňhel.

Datum / Podpis studenta/ky

V Praze, 11. 1. 2021

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, 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.

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 PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTIŠKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.