Příloha č. 1: Přepis rozhovoru s prof. MgA. Helenou Třeštíkovou, dr.h.c.

Jaký je podle Vás hlavní rozdíl v natáčení klasického dokumentárního filmu a časosběrného snímku?

Když s někým jste takhle dlouhou dobu, tak je to úplně jiný vztah, než kdybychom točili půl roku. Klasická doba, kdy se třeba dokumenty točí, je půl roku, pak se to střihne a je to hotové. Tam myslím člověk nenaváže tak intimní kontakt s tím protagonistou, protože já jsem spolu s nimi prožívala spousty věcí. Už jenom tím, že jsme se opakovaně setkávali a dozvěděla jsem se, co všechno se děje, a u mnoha situací jsem byla. To bych řekla, že platí obecně u časosběrného dokumentu, že ty vztahy nejsou takové krátkodobé. Nevím, jestli to je úplně přesně dobrý výraz ale jiný mě nenapadá. Zkrátka máte společný zážitky, které vás formujou, nejen jí ale i mě. A oni mi to říkají, že jsem se stala součástí jejich životů a já zase říkám, že oni zůstali součástí mého života, protože když s někým jako delší dobu jdete životem, tak vás to samozřejmě ovlivňuje. Takže i tohle to je takový specifikum. V časosběru jsou ty vztahy jiné.

Snažíte se držet si odstup od toho příběhu? Jsou to vlastně takhle těžká a složitá témata, tak jestli máte nějakou psychologickou hygienu s tím spojenou, když to řeknu takhle hodně laicky.

Tak ono když ten film vidíte jako hodinu a půl, tak to máte všechno hrozně kondenzovaný, když to já v tom mám obrovské pauzy. Není to tak, že bych byla permanentně v tom pekle toho příběhu, když to takhle řeknu. Vlastně já to mám prokládaný úplně jinými příběhy, který jsou jiný a tím se to vlastně do jistý míry odlehčuje. Třeba jeden takový příklad my jsme točili něco v Národním divadle. Takový krásný povznášející a cestou z toho Národního divadla jsme potkali Katku, která tam sháněla zákazníky. Prostě šlapala nebo nevím jak to říct. Prostituovala se. A teď se vám to takhle sejde, tyhle ty dvě situace bezprostředně za sebou a tak jako teď to říkám jako takový příklad hodně vyhrocený. Ale vlastně tohle mě provází celou tu dobu, co ty filmy dělám, že se to hrozně prolíná. Krása, radost, zmatek, smutek, neštěstí, zklamání nebo spousta dalších situací, které si dovedete představit. Vlastně se to tak jako prolíná. Říkám to trošku možná složitě. Zjednodušeně řečeno, nepotřebovala jsem chodit k nějakému psychologovi jako toto probírat. To ne.

Říkáte, že jste měli společné zážitky a že vy jste se stala součástí života protagonistů a protagonisti se stali součástí vašeho života. Jak jste potom zvládla v nějakých vyhrocených situací být furt v roli jenom pozorovatele nebo toho, kdo to jen zachycuje v tu chvíli?

To je moje role, kterou beru na sebe dobrovolně. Myslím, že to je součást toho, k čemu jsem nějak se rozhodla a jakým způsobem ty filmy dělat. Jasně, že jsou takové chvíle vyhrocený, kdy se někdo rve na hlavním nádraží a vy to pozorujete. To s člověkem trošku zatřese ale prostě já to dělám dobrovolně. Vždycky znova a znova musím říct, že co dělám, že to nejsou nějaký úkoly, kterými by mě někdo pověřoval, a já bych to dělala se sebezapřením nebo tak. Naopak já si to všechno připravuji sama sobě. Samozřejmě, že nevím, co se všechno stane a co všechno v rámci toho natáčení prožiji ale vím, že se nemůžu vyhýbat ničemu. Právě i takový vyhrocený situace, asi nejvíc to bylo u Katky, kde jako různě chodíte po squatech a všude jsou nějaké stříkačky na zemi. Já jsem takový celkem stabilní člověk ale vím, že občas, když třeba náš zvukař nemohl a narychlo se sháněl někdo jiný, tak ten potom z toho byl úplně otřesený a říkal, že to už nikdy. Je třeba to přežít nějak. Ale vždycky jsem šla znovu do dalších témat a vždycky dobrovolně.

Chtěla bych vypíchnout jedno ani ne zasáhnutí ale spíš takovou Vaši interakci, která byla s Katkou, když jste se setkali a řešili jste její v tu dobu už půlroční Terezku, která byla stále v ústavu od porodu, a řekla jste jí, aby vám slíbila ať s tím začne něco dělat a ať to hlavně začne řešit.

No to je právě taková zajímavá situace. To stříhali nějací mý dramaturgové a vždycky v té střižně posuzují ten film, když už se dostává do finální podoby, jak dramaturgové tak i producenti. A vlastně v tom příběhu Katky vůbec není vidět, že bych já se snažila na ní nějak působit, a jestli nemáme nějakou scénu, kde se snažím jí nějak k něčemu donutit. A takové situace byly samozřejmě velmi časté ale netočili se. A tohle byla jediná natočená scéna, kdy tam sedíme na lodi a já jí domlouvám, že musí něco podniknout. Já vám chci říct, že mě tahle ta scéna připadá, že vlastně jako s tím nejsem úplně spokojená. Vlastně nevím jestli tam patří ale ta prosba a žádost těch kolegů, aby bylo vidět, že já to tak nenechám projíždět před sebou, aniž bych k tomu řekla slovo, tak byla hrozně silná. Možná je problém, že jsme natočili zrovna tohle. Opravdu byly asi situace, které kdyby se byly točily nějaké naše rozhovory na tohle téma, tak by byly lepší ale to se nenatočilo. A já jsem nechtěla sama nějak do něčeho vstupovat, vlastně to byla spíš taková náhoda.

Bylo to kvůli tomu, že jste si uvědomila, že se to najednou už týká i jiné osoby. Jiné bytůstky než je ona sama? Že její činy teď můžou poznamenat malé miminko. Byl tenhle důvod pro Vás impuls, proč zasáhnout nebo ji upozornit?

Myslím, že to říkáte docela přesně, protože to já jsem si uvědomila v momentu kdy ona řekla, že je těhotná, že se tady hraje najednou o život i někoho dalšího. My jsme třeba organizovali její zdravotní prohlídky, jelikož si nejsem jistá, jestli ona sama by tam chodila pravidelně a nechala se vyšetřit, jestli je všechno v pořádku. I z tohohle toho důvodu jsme to dělali, aby nenastal nějaký problém, protože už jde o víc, přesně tak.

Dotklo se Vás to víc, jelikož jste taky matka a najednou jste se dozvěděla takovouhle zprávu?

No jasně, to bylo docela zásadní. A zase je to to, co nikdy nevíte, když se do takového projektu pustíte, že třeba zrovna tohle přijde a bude tam dítě. Nejistota od začátku do konce. Vlastně tady v téhle souvislosti musím říct, že asi nejhorší chvíle toho natáčení bylo, když se Terezka narodila a Katka s ní byla pár hodin v porodnici a pak tu holčičku odvezli, protože jí museli detoxikovat. Ona byla taky závislá. Katka šla do kojeneckého ústavu, kde se s ní měla setkat a byla vlastně potom taková domluva, to jsme taky zařídili my, že bude v centru pro matky narkomanky, které ale museli přestat fetovat. To bylo speciální zařízení, kde se jim velmi dobře věnovali. No a ta nejhorší chvíle byla, když mi Katka zavolala, že ji přivezli Terezku do toho ústavu a ona tam byla s ní asi den a že to nezvládla a utekla. To dítě tam nechala, vůbec nikomu nic neřekla. Utekla. A tohle, když mi říkala, tak jsem měla takový pocit, že už je to v háji, protože to, že to dítě bude nějaká motivace, v to jsem teda strašně doufala. To bylo prostě hrozný, no opravdu strašné. Že by ještě ona byla schopná se kvůli té Terezce změnit nebo se z toho nějak dostat, v to vždycky doufáte. Katku jsme už točili několik let a vlastně pořád fetovala, tak uvažujete kolikrát, co by mohla být ta motivace, co by mohl být ten náraz, který ji z toho zaběhnutého způsobu života vyhodí. A dítě jsem viděla jako téměř jistou možnost.
Ale jenom propo Terezka žije s babičkou. Je to moc hezká holka, má někde nějaký profil, nevím na tiktoku nebo kde a k matce se moc nehlásí ale je jí hrozně podobná. Někde to na mě vyskočilo, že to ještě vlastně dopadlo relativně dobře.

Když jsem se koukala v rámci přípravy na dokumenty Katka a Anny, tak jsem na to

koukala s relativně krátkou pauzou asi po dnu a možná by mě to tak v nezasáhlo, možná bych to tak nevnímala v tu chvíli, kdybych předtím neviděla třeba právě tu Katku. Velmi mě dojalo a až rozesmutnilo, jak se Anny rozplakala nad svým vnoučkem, který měl cukrovku. Tam je hezky vidět jako kontrast, mezi oběma snímky.

Tak Anny byla zřejmě v mládí dost divoká žena ale nakonec měla tři děti a s těmi dětmi byla v kontaktu a přesně jak říkáte. Ona prožívala ty svoje vnoučata, takže to jí velmi polidšťovalo. Žila takovým kuriózním způsobem ale zůstávala pořád citlivou ženskou.

Já Anny při prvním sledování filmu moc fandila. A měla jsem pak z ní velkou radost, když potkala svého manžela, se kterým to ale nakonec nedopadlo a happy end se nekonal. Jak jste to vnímala vy?

No já jsem k tomu manželovi byla trochu nedůvěřivá a potom jsem si to tak nějak dala dohromady. Nikdo mi to nepotvrdil a ani jsem se Anny na to neptala, že on si ji vzal kvůli tomu, že potřeboval české občanství a být občanem Evropské unie.

Takže jste v tom necítia podobný pocit jako mohl mít divák v tu chvíli?

Takhle, trošku v tu chvíli té svatby tak to jsem takhle nějak úplně nevnímala. A on vypadal docela sympaticky ale potom, když jsem pochopila, že on je víceméně pořád někde mimo, že spolu moc nejsou a potom mně nějak došlo, že to asi bylo takhle. Že to byla z jeho strany vypočítavost. Ale hrozně mě to mrzelo, protože happy end by to byl hezkej žejo. I ona to tak chvílemi prožívala.

Jako svůj happy end?

No nevím jestli happy end je to dobré slovo, ale naděje.

Chtěla jsem se Vás zeptat na jeden střih ve snímku Anny. S Rozkoší bez rizika vystupuje na stanici TV Barrandov a celé se to nese v pozitivním duchu a najednou je střih a Anny leží v nemocnici. Bylo to takto naschvál? Aby to diváka šokovalo ta situace?

Ono to bylo opravdu v tu chvíli chronologický, takhle za sebou. Nebylo to, že bychom to my

udělali jako nějaký rafinovaný střih ale jak se s těmi lidmi setkáváte v určitých časových intervalech, tak tohle bylo po natáčení na TV Barrandov. Takhle to ten život píše. Kdyby to bylo vymyšlený jak v hraném filmu, tak možná by si člověk řekl, že to je trošku na hraně ale ten život to takhle napsal. Samozřejmě nebylo to ze dne na den ale jak my jsme se s ní setkávali, tak takhle to bylo. A samozřejmě, že možná ten první záběr, jak leží v posteli a vypadá hodně zdecimovaně, tak jsme to zkoušeli a nějak se nám zdálo, že by to mohlo fungovat.

Byla jste někdy nařčená z toho, že to není dostatečně autentické? Nebo že to nemůže být autentické, když je to v televizi a prochází to střihem?

Jako když děláte takovou práci, tak těch komentářů je takové množství a těch nevlídných strašně moc. Že jsem hyena, že se pasu na lidském neštěstí, že Katce za to natáčení platím, což jsem říkala vždycky. Každému platím, úplně každému. Dagmar Peckové zrovna tak jako Katce. Potřebuji mít, že když od nás dostanu za ten natáčecí den nějaký honorář, tak je to potvrzení toho, že to natáčení bylo vědomé, dobrovolné a že o tom věděli. A představa studentů, to jsem zažívala hrozné debaty se studenty na FAMU, že tím, že Katku platím, tak ji v tom podporuji, v tom fetování. Ale ono to je tak, že od nás dostala za ten natáčecí den tisícovku, takže jako představa, že kdyby s náma netočila, tak by přestala fetovat, protože ona když je někdo závislý, tak ty drogy potřebuje, ať se děje, co se děje. Když my jsme jí dali ty peníze, tak ten den aspoň nekradla nebo se neprostitulovala a nevařila drogy. Byly to jedny z mála legálně vydělaných peněz v jejím životě.

Takže dozvěděla jsem se všechno skrze komentáře. Nebo můj kolega Karel Vachek tak ten říkal, že to co dělám je sociální porno a Bulvár. Jako všecko se dozvíte. Když dělá člověk takovouhle práci, tak opravdu zpětnou vazbu všeho druhu musí to snést. Vím, že jsou lidé, kteří říkají nečíst, nedívat se, nezajímat se o to, nestresovat se, tak mně to občas nedá ale je to tak. Nikdy se neudělá něco, co by úplně všichni ocenili pozitivně, vždycky tam je spousta negativity.

Myslíte si, že jsou často právě v těchto chvílích víc slyšet ty negativní komentáře?

Myslím si, že jo, že to s dobou postupuje, je víc toho negativního. Ale musí se s tím člověk smířit, nemůže přestat pracovat proto, že možná se objeví na jeho práci nějaké negativní komentáře. To je součást života. A bylo to tak vždycky, akorát jste o tom nevěděla. Protože

nebyly sociální sítě ale lidi šli do kina a něco viděli, tak si potom prostě říkali přesně to, co se teďka objeví na sociálních sítích ale říkali si to mezi sebou, zatímco teď to je v širokém plénu a může se k tomu připojit strašně moc dalších lidí.
Přesně v souvislosti s Katkou jsem byla označovaná za hyenu, která se baví lidským utrpením.

To se Vás muselo hrozně dotknout, když jste vlastně byly x let v tak úzkém kontaktu.

Musíte to brát, že to je součást života. Takhle, ono opravdu jako dotknout, no tak to čtete nebo slyšíte a je vám z toho blbě ale nemůže to být důvod k tomu, abyste to přestala dělat. Prostě život je takový, musím to přijmout, nedá se nic dělat.

A vlastně Vy nejlépe víte jak to bylo.

No jasně a nemůžete každému tomu hlasu, dejme tomu na sociálních médiích a na Internetu, oponovat a každému něco vysvětlovat. Snažila jsem se jednu dobu odpovídat na tenhleten typ kritiky ale přišla jsem na to, že to fakt nejde.

Když se vrátíme k Anny, velkým tématem ve filmu bylo občanské sdružení Rozkoš bez rizika. Brala jste to třeba i způsobem, že to můžete propagovat tím filmem?

Ono to totiž celé vzniklo tak, že já jsem dělala film o Rozkoši bez rizika. To byl film, který se točil, jmenoval se Rozkoš bez rizika a vlastně hlavní postava tady v tomhletom projektu byla Hana Malinová, šéfka. Bylo to součástí takového projektu, který se jmenoval Ženy na přelomu tisíciletí a bylo to o různě zajímavých ženách a vlastně k té rozkoši mě přivedla Hana Malinová. Vlastně to dokonce byly tehdy dva díly, toho materiálu bylo hodně a tam byly kromě těch sociálních pracovnic ještě tři hrdinky aktivní prostitutky. Jedna byla teda Anny, jedna se jmenovala Jana a jedna… teď už si nepamatuji tu třetí… a mě potom časem právě napadlo, že by bylo zajímavé sledovat osudy těch aktivních žen prostitutek. Anny byla ochotná točit a Jana řekla že ne, protože ona se mezitím vdala a měla dítě. Teda vlastně hrozně zajímavé je, že ona pro Rozkoš bez rizika dělala sociální pracovnici v severních Čechách. Jako v té oblasti, ve které se dřív sama aktivně pohybovala. Ale nechtěla točit, což je pochopitelné no a ta třetí dívka o té nevěděl pak nikdo nic ani z Rozkoše bez rizika. To byla ještě taková doba, kdy nebyly úplně rozšířené mobily a prostě nebyla dohledatelná.

Proč si myslíte, že lidi fascinuje toto prostředí, ať už jsou to prostitutky nebo drogy?

Tak je to něco neobvyklého, vlastně svým způsobem jako lákavého, vzrušujícího a tak. Když někdo o tom udělá film, tak asi to vnímají nějak víc než jen jako film ale spíš to téma a to prostředí. A samozřejmě, že to může být i vnímaný, že to je sázka na nějakou lechtivost. Tehdy ten film o Rozkoši bez rizika měl dobrý ohlasy a v té organizaci jim to docela pomohlo. Oni teda pořád fungují a ten film oni měli a občas ho promítali a tak s tím docela souzněli.

To jsem si právě říkala, kdybych bývala zůstala tou výtvarnicí, což jsem studovala na střední škole, a co lidí a prostředí bych třeba vůbec nepoznala, kde jsem se všude odstla. V takových opravdu kuriózních prostředích. Od první chvíle jsem cítila, že to je ono, ten film. I z tohohle důvodu, že člověk vlastně má spousty zážitků, které by jinak neměl. Ale neříkám, že jsou jenom pozitivní, to je jasné že ne.

Myslíte, že tím jedním aspektem, proč lidé rádi koukají třeba na takové tragické příběhy může být i utvrzování sebe sama ve své roli nebo ve své životní situaci?

Fakt je, že když sledujete nějaké autentické životní příběhy, které nejsou nijak fabulované, tak to právě na člověka může více působit tou autentičností, kde si řekneme:„ I takhle lidé žijou.“ Není to žádný záměr scénáristy ale opravdu to takhle je. Určitě nějaké reflexe tohoto typu jsem zaznamenala, jak to člověk porovnává se sebou, se svýma životníma zkušenostma. Domnívám se, že v určité chvíli člověk vnímá tu Anny a nebo Katku jako reálnou bytost a ne jako nějakou herečku jako Janu Preissovou nebo Janu Hlaváčovou, protože u těch tuší, že byly napsány. Zato tyhlety jsou pravý. Takže určitě jsem slyšela mnohokrát, že to na lidi působí jako reflexe vlastního života. To mě samozřejmě vždycky těší, protože člověk pak má pocit, že to snad má i nějaký smysl, to co dělá, že to v lidech rezonuje.

Myslíte si, že se na to může divák koukat i s opovržením hlavních aktérů?

Ano jistě, lidé jsou různí. Někdo se se situací hrdiny v nouzi ztotožní a jiný si řekne:„ No debilové mají, co chtějí. A zavinili si to sami.“ Určitě tyto dvě reflexe jsou možný. A lidé jsou různí a různým způsobem se staví k situaci různých lidí. To víte, třeba spousta lidí je ochotna pomáhat. Například příběh Marcely, to je žena z Manželských etud, té se zabila dcera a ona poté byla taková zoufalá, bydlela v Českým Brodě a chtěla se přestěhovat do Prahy a neměla

na to. Lidi se ale složili a opravdu vznikla sbírka na její podporu. A to bylo strašně hezký a naprosto nečekaný. To mě vůbec nenapadlo nějakou sbírku organizovat, to bylo tak najednou a lidé začali posílat do České televize peníze na Marcelu. To bylo strašně dojemné.

U filmů Anny a Katka, mi přišlo, že jste je zbavila negativních nálepek jako prostitutka nebo feťačka a ukázala je v jiném světle. Například u Anny ukazujete její smysl pro humor, nebo u Katky její přemýšlení, jak by se jednou chtěla mít dobře jako vlastně my všichni. Možná i proto jsou tím diváci fascinováni. Jaký na to máte názor?

Každý člověk žije s nějákými předsudky, když vám někdo řekne, jak asi vypadá námořník, když jste v životě žádného námořníka neviděla, že bude takovej a takovej, tak totéž samozřejmě narkomanka, prostitutka. Uděláte si nějakou představu a poté vidíte příběh, který vám třeba tu představu nějak mírně poopraví, a to může být zajímavé.

A tohle si myslím, že je i díky té časosběrnosti, protože ty lidu vidíte v různých situacích, v různých náladách a že ten obraz je možná trochu plastičtější právě díky tomu, že tam je více možností, jak se vcítit do toho člověka. Díky tomu, že to je v různých dobách a někdy protagonisté mění své názory a postoje a i to může na diváka působit. Samozřejmě hrozně těžko se mi to posuzuje, mně jako autorovi, protože já bych byla samozřejmě ráda, kdyby moje tvorba měla dopad na diváky a pokud má, tak z toho mám radost ale nikdy to asi nemůžu pojmout v celé šíři.

Mám na vás poslední otázku. Už nesouvisí s tématem mé bakalářské práce ale jaksi jsem se sobecky nechtěla připravit o možnost se Vás na to zeptat. Z pohledu mladé ženy, která se vidí v roli matky, ale zároveň ji baví dokument a dokumentaristika. Jak jste spojila tyto dva světy?

Takové předsevzetí bylo práci neopustit, děti jsem měla s rozdílem 4 let. 4 roky jsou od sebe a u prvního dítěte už jsem měla nějakou práci za sebou, absolvovala jsem školu, už jsem měla nějaké filmy v „Krátkém filmu". A nechtěla jsem z toho vypadnout, z té profese. Vždycky jsem měla někoho na hlídání ale snažila jsem se nebýt zaměstnaná každodenně, občas nějaké natáčení a když se stříhalo v uceleném čase ale nějak se to zvládlo. Můj muž pomáhal co mohl, on v tu dobu pracoval od do, takže to také nebylo úplně snadné a i máma moje, která bohužel zemřela, když bylo prvnímu dítěti Hance asi dva měsíce. Ta potom už bohužel nebyla. Ale co je docela kuriózní, když jsem začala natáčet „Manželské etudy", tak jsem měla jen jedno dítě a naše Hanka se narodila v průběhu natáčení té první etapy a svým způsobem nás to spolu s těma

hrdinama- protagonistama hrozně sblížilo.

Já jsem točila jejich první chvíle po svatbě a s bříškem a pak za rok jsem tam s tím břichem chodila já mezi nima. Pak jsem od nich dostávala i dupačky na dítě, jak se to tehdy mezi matkama dělalo, že se předávaly oblečky. A to bylo stmelující. Vždycky jsem se snažila to nějak spojit. Nechtěla jsem pro děti obětovat práci ale ani mít děti bez práce. To bych nikdy nechtěla. Takže já myslím, že se to podaří. Je třeba to nějak více promýšlet, než když je člověk bezdětný ale jde to.

Příloha č. 2: Přepis rozhovoru s doc. PhDr. Irenou Reifovou, Ph.D.

Dobrý den, já bych Vás na úvod porposila o Vaše krátké představení, vlastními slovy, je to čistě na Vás.

Já se jmenuji Irena Reifová, jsem pedagožka a výzkumnice, pracuji na fakultě sociálních věd už strašnou spoustu let, vlastně jsem tam nastoupila jako studentka v roce 1989 a od té doby jsem vlastně nikdy neodešla. Takže je to opravdu důležitá součát mé identity, ta práce i ta instituce.

Viděla jste někdy dokumenty od Heleny Třeštíkové?

Viděla jsem vždycky jen epizody, nikdy jsem neviděla žádný cyklus celý a ani jsem neměla možnost sledovat ty změny, které přicházejí s časem a vývoj příběhů, které ona sledovala.

Víte jakých témat a z jakých prostředí jsou dokumenty *„Katka"* a nebo *„Anny"*?

Ano, když to teď říkáte, tak ano, dokument *„Katka"* jsem viděla celý. Druhý dokument jsem neviděla. A ano vím, z jakého je to prostředí. *„Katka"* to je dokument o mírných vzestupech a pádech ženy, která celoživotně bojuje s drogovou závislostí.

Jak byste svými slovy volně definovala ten termín člověk na okraji společnosti, co by to mělo splňovat?

Z určitého důvodu se mi tento termín líbí a z určitého ne. Já osobně popužívám nejraději pojem socioekonomicky znevýhodnění lidé. To jsou podle mě lidé, kteří neměli štěstí a jejich startovní čára je výrazně zatížena tím, v jakém buď vyrostli prostředí nebo jaké měli možnosti v oblasti vzdělávání, v oblasti získávání návyků a nebo toho jak žít spořádaný nebo normální život. Každopádně tam nevidím ani z hlediska odborných diskurzů, mi nejsou blízké ty směry a ani jako člověk to nespojuju s pocitem jejich zavinění nebo nějakého výrazného podílu na té situaci.

Myslíte si, že jsou obsahy, které vyobrazují socioekonomicky znevýhodněné osoby, mezi publikem oblíbené?

To nám říká sledovanost pořadů. Podle mě jsou velice oblíbené, já to vidím na pořadech, kterými se systematicky zabývám, to jsou pořady druhu Reality televize, speciálně ty nejstarší, které u nás běží jsou *„Výměna manželek"* a *„Prostřeno"* v obou je zobrazení socioekonomického znevýhodnění, chudoby nebo vymykání se z normy nějakého středostavovzkého normálu. Je to jeden z hlavních taháků, jeden z hlavních předmětů zájmu pro kameru při tvorbě a také pro oko diváka při konzumaci.

Co si myslíte, že nám to může přinést, sledování takových obsahů, jsou nějaká pozitiva či negativa?

Když se někdy pokouším vyložit lidem, kteří nejsou třeba sociologové, jaké jsou teoretické výklady přitažlivosti reality televize, tak se mi několikrát stalo, že to shrnou slovy:„ Takže reality televize probouzí to nejhorší v nás, jako v divácích." Nemyslím, že s tím úplně souhlasím ale pokud se ptáte jestli nám to přináši pozitiva nebo negativa, tak spíš negativa. Opravdu to vyvolává spíš negativní stavy mysli v divácích. To, co jim to přináší, se domnívám, je určitý druh uklidnění. Závisí to hodně na tom společenském prostředí a společenském kontextu, ve kterém to sledování probíhá. Žijeme ve společnosti, která je strašně náročná, bezprecedentně náročná. To, jak se nám daří, jaký život vedeme, to jak naplňujeme normy a očekávání. Především je náročná na to, jak plníme naše úkoly, jaký je náš vákon, jakého výkonu dosahujeme, jak se to zobrazuje v různých úrovních naší existence. Tohle je zdrojem neustávajícího stresu a sledování, jako vhled do života, kterým se nedaří, kteří zastávají pozici, která se v odborných textech popisuje jako skupina „loosers", protipólem jsou „winners", takže dvojice „loosers" a „winners", a vhled do jejich života přináší divákům uklidnění. Jednou z nejšastějších reakcí diváků na sledování socioekonomické deprivace v životech jiných lidí je:„ Uff, takže na tom nejsem nejhůř.Uff, nejsem tak finančně na tom špatně, nemám tak špatnou morálku, nemám tak slabou vůli."
Opakujícím se pojmem v odborné literatuře ohledně toho, co je atraktivní na žánru reality televize, je pojem Schaden freude, což je německý termín pro škodolibost nebo zlomyslnost. To sledování se nám tím vysvětluje jako slast někteří jsou na tom hůře než my. Já si to třeba po rozhovorech s diváky úplně nemysím, že ta slat je z tohoto typu vztahu. Z toho, že oni jsou pod námi. Já si myslím, že to není slast ale úleva a úleva z toho, že my jsme nad nimi. Což není totéž. Že základním principem toho pocitu není někoho ponižovat ale spíš utvrdit se ve své vlastní hodnotě. To znamená získat úlevu.

Takže nám to hlavně přináší ten pozitivní pocit, protože si můžeme říct, že na tom jsme dobře?

Ano.

Co si myslíte o tom, že jsou příběhy socioekonomicky znevýhodněných jedinců natáčeny a zveřejňovány za účelem pobavení diváků?

Reality televize není dokumentární film, používá možná podobné postupy ale není to dokumentírní film a dokumentování není její primární zájem. Ten způsob, jakým jsou ty počady natáčeny, tak jsou plné postupů, kterémají tendenci spíše ke zveličování, jsou to stigmatizující a zostuzující záběry. Často se třeba v té filmové řeči reality televize používá velký detail čistě zostuzující nebo panoramatický záběr, který tam symbolizuje, jakýsi komplexní pohled založený na šoku, z toho, že ta spoušť je opravdu tak velkého rozsahu a tak všepokrývající. Postupy reality televize nejsou dokumentární jsou stigmatizující, zostuzující, také se používá pojem „pranýř", je to jakési jeviště, na kterém realita televize předvádí ty, kteří jsou postaveni na ten pranýř.

Myslíte si, že třeba zásadním rozdílem mezi reality televizí a dokumentární tvorbou může být ta motivace reality televize zasahovat do příběhu?

Já nejsem ani v nejmenším odborníkem na dokumentární film. Je bezpochyby několik druhů dokumentárních filmů a některé jsou také založené na intervenci do toho snímaného předobrazu. O dokumentárním filmu moc mluvit nemžu ale relity televize rozhodně pracuje s upravováním toho, co je předmětem snímání a toho natáčení samotného. Potom v rámci editační fáze. To, že reality televize zachycuje skutečnost, je mýtus, který kolem sebe sama vytváří i tím názvem samotným. Nějaké drobné střípky z toho tam jsou přítomné ale principiálně je to realita upravená buď tím, že během natáčení jsou vyvolávány, provokovány různé situace, reakce a nebo tím jak je to vlastně editováno v závěru.

A jaký máte názor na to, že jsou pořady, které stojí čistě jen na tom lidském příběhu?

Já nevím, co si o tom myslím. V dokumentární tvorbě, která používá skutečnost jako svůj vstup není apriori jako cesta k nedostatku etiky ale rozhodně je to nesmírně náročné na etické

zpracování a jsou to žánry, které vyžadují obrovskou etickou reflexi od těch autorů. Protože to, jak jsou lidé zobrazování, na ně velice dopadá. Já jsem dělala rozhovory s účastníky reality televize a oni emocionálně reagují, pamatují si a vnímají jako manipulaci, když je někdo do něčeho nutil nebo v nich vyvolával chování, které přímo nepocházelo z jejich vůle. A to prožívají jako něco nepříjemné. A stejně tak na ně má dopad, jak to celé nakonec skončilo a jak ten jejich výsledný obraz vypadá.

Myslíte si, že takové jednání je někdy na hraně etiky nebo dokonce za hranou?

Rozhodně. V reality televize stoprocentně. Oba případy. To, jak se snaží štáby nebo produkce pracovat s těmi účastníky, což ve spoustě případech není etické. Někteří účastníci se dovedou bránit, někteří ne. Hodně to záleží i na jejich sebevědomí, to často pochází z jejich socioekonomické pozice. Ti nejslabší se bránit nedovedou. Byl tam například pán, kterého se prý snažili donutit, aby řekl něco nelichotivého o tvaru postavy jeho náhradní ženy. On na to pověděl:„ No, k tomu mě nedonutíte, to já můžu odkráčet, můj právník si s vámi pořeší smlouvu, kterou jsme uzavřeli." Ten tomu odolal. Ale je mnoho lidí, kteří takovým podnětům neodolají.
Současně ale také nechci obviňovat tvůrce, protože oni jsou často taky na nízkých pozicích v rámci audiovizuálního průmyslu, mají prekarizované pozice, takže oni jsou dělnící toho žánru a dělají, co musejí, aby se uživili v nejistých situacích.

Sledujete sama někdy takové druhy pořadů? A ne v rámci Vašeho výzkumu ale čistě volnočasově?

Já jsem se začala koukat na *„Výměnu manželek"* a *„Prostřeno"* volnočasově a až po té mi to secvaklo s nějakými odbornými koncepty. Hlavně s mým zájmem o to, jak funguje současná neoliberální společnost, která nás všechny považuje za podnikatele, kteří musí neustále produkovat a generovat co největší výstup, tak jsem se pak začala dívat na reality televize i odborně.

Příloha č. 3: Přepis rozhovoru s Mgr. Janem Miesslerem

Já Vás nejprve poprsosím, abyste se mi krátce představil, než položím první otázku.

Jmenuji se Jan Miessler, působím na institutu komunikačních studií fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy a vyučuji tady předměty jako sociologie medií nebo mediální systémy a jejich komparace. Kromě toho dělám ještě Erasmus na institutu a pracuji také jako koordinátor anglického programu Mass media and other studies.

Děkuji a můžeme rovnou začít otázkou, zda-li znáte dokumenty Heleny Třeštíkové obecně?

Obecně jsem o dokumentech Heleny Třeštíkové slyšel samozřejmě, tomu se nedá uniknout. Zejména o dokumnetu Katka, bohužel jsem si ale ještě nenašel čas, abych se na to podíval.

Co jste o dokumnetu slyšel, nebo co si vybavíte?

No, co si vybavím, co jsem slyšel, co jsem četl, tak že je to časosběrný dokument o narkomance Katce, kterou sleduje kamera v průběhu několika let a v podstatě sleduje to, jak se propadá na dno díky své drogové závislosti. A mám pocit, že někdy před deseti lety byl ten první film a teď nedávno relativně byla nějaká aktualizace, co se teď děje se životem Katky.

Takže víte, že jedním z hlavních témat filmu je drogová zívislot?

Ano.

Slyšel jste také něco o filmu Anny, také časosběrný dokument Heleny Třeštíkové, poněkud mladší z roku 2020?

Ne, o tom jsem neslyšel.

Nevadí, děkuji. Myslíte si, že jsou mediální obsahy s dorogovou tématikou oblíbené?

Já si myslím, že ano. Máme seriály jako je například Breaking bad nebo Better call Saul, které byly celkem populární a nastavily vysokou laťku pro takzvanou Quality TV. Téma drog je asi zajímavé ale záleží na zpracování a záleží na žánru. Co se týká třeba dokumentů

zpracovávajících téma drog, tak tam je podle mého taky velký potenciál, aby to publikum oslovilo viz. právě ten film Katka, jako dokument myslím sbíral ceny ale zároveň to bylo velmi oblíbené, že na to přišlo hodně lidí a diváků v kině. Ovšem otázka asi je, jestli způsob zpracování není u tohohle tématu klíčové, jelikož kdyby to nebylo atraktivně zpracováno, tak by to asi takový ohlas mezi diváky nemělo.

A kdybychom to vzali obecně, tak proč myslíte, že pro nás můžou být zajímavé nebo atraktivní třeba postavy v nepříznivých životních situacích? Často to může být právě i propojeno s tím prostředím drog.

Já si myslím, že můžeme spekulovat o tom, proč lidi to zajímá a proč se lidi na to dívají, může jít o nějaký prostý Voyerismus, zkrátka nás zajímá jak jsou na tom lidé, kteří jsou na tom hůř než my. Člověk se pak může cítit líp, že na tom ještě není tak špatně. Třeba divák, který na tom není zrovna dobře, si ověří, že jsou lidé, kteří na tom jsou ještě hůř a díky tomu se necítí až tak špatně, co se týká jeho vlastního života.

Další možnou motivací, kterou si dokážu představit je, že takové klasické publikum, které se kouká na dokumentární filmy, které se týkají hrdinů na okraji společnosti, pravděpodobně nebude složeno z lidí na okraji. Bude to nějaká střední třída nebo vyšší vrstva, popřípadě lidé, kteří se o to prostředí zajímají, jelikož s ním nemají bezprostřední zkušenost. Tak tam může být i zájem o to, jak žijí lidé, kteří jsou na okraji, mají horší a těžší život. Když člověka obecně zajímá, jak funguje společnost, tak i tohle je součístí té společnosti. Lidé na dně, jak se tam dostali a tak podobně.

Další motivace, která by mě v souvislosti s lidmi v nepříznivých životních situacích a na okraji napadla, je že člověka zajímá, jak funguje ta společnost a co může způsobit, že se člověk dostane na ten okraj, případně i jak se s tím vyrovnává.

Další motivace mě napadá, že někdo, kdo má za sebou nějakou konkrétní zkušenost, tak je zvědavý, jak to vypadá na plátně nebo obrazovce a jestli to odpovídá té jeho zkušenosti, nebo jestli to ti filmaři zpracovali nějak úplně jinak.

Myslíte si tedy, že z takových obsahů můžeme my sami zažívat nějaké pozitivní emoce? Že nám třeba může dělat dobře tahle sonda do jiné společenské skupiny?

Já si myslím, že to může být jedna z těch motivací, že se člověk cítí nadřazeně, vůči těm lidem na okraji, kteří měli smůlu nebo nějak trpí. Člověk může kromě toho pocitu sebeuspokojení, že není až na takovém dně, cítit také škodolibost z toho, jak si někdo v životě zavařil. A díky tomu, se cítít, i přes vše, co se nám v životě stalo, jako takový vítěz, v boji o živobytí v rámci té společnosti. Otázka je, co jsou pozitivní a co jsou negativní emoce. Když ohledně tohoto tématu může pociťovat uspokojení, že sám je na tom člověk lépe, tak jestli se jedná o opravdu pozitivní emoci.

Sledoval jste někdy sám filmy, dokumenty a nebo reality show, kde ústřední roli hráli lidé na okraji společnosti, nebo z vyloučených společenských skupin?

Abych se přiznal, tak skutečnost, že jsem donedávna neměl doma televizi, mě limitovala v tom, na jaké pořady se dívám. Nicméně poslední dobou jsem například byl vystaven pořadu Výměna manželek, což bych řekl, že občas také sklouzává v rámci toho žánru, že se díváme z vrchu na někoho, kdo je na dně nebo na okraji, na někoho, kdo si s tím životem neuměl úplně dobře poradit a nesplňuje klasické představy české střední třídy. A musím říct, že já osobně mám z těchto typů pořadů takový docela nepříjemný pocit, nedívá se mi na to dobře, protože si právě přijdu jako nějaký voyer, který je tvůrci pořadu staven do nadřazené pozice vůči všem lidem, kteří tam jsou. Je to taková vlastně lidská ZOO.

A když si člověk uvědomí ten kontext vzniku toho pořadu, tak v podstatě tam jde právě o to využít nebo možná by se dalo říct až zneužít, lidi, o kterých se točí, kvůli nějaké sledovanosti a prodeji inzerce, která je před tím nebo po tom pořadu. Přilákat to publikum na nějakou problematickou emoci toho pocitu nadřazenosti nad těmito lidmi, kteří mají nějaké problémy nebo nežijí podle nějakých standartních představ. To mi přijde takové problematické a dobrovolně jsem neměl nikdy potřebu toho, že se na to musím nějak systematicky dívat.

Možná si to člověk může omluvit sám pro sebe, že ho to zajímá jako žánr, nebo že ho zajímá, co ta televize lidem dělá ale myslím si, že je to spíše jen taková omluva a že když člověk nechce být ten voyer a nechce se nechat stavit do té nadřazené pozice vůči těm obětem tohohle natáčení Výměna manželek a podobných pořadů, tak se nemusí na to koukat a může žít docela šťastně i bez toho

Příloha č. 4: Text od Heleny Třeštíkové pro IDFA „Časosběrný film jako příběh“

ČASOSBĚRNÝ FILM JAKO PŘÍBĚH

Úvod

V publicistické praxi se ustálil pojem *časosběrný dokument*, znamená to tedy, že filmy takto označované jsou vnímány jako svébytná filmová forma a z označení zároveň vyplývá, že pro tuto formu distinktivní vlastností je „sbírání času“, tedy čas, respektive délka natáčení. Ve všech aspektech, ve všech úhlech pohledu na časosběrný dokument čas hraje dominantní rolí. Ovlivňuje nejenom natáčení samotné, ale i produkci, producentské úvahy, střih, uvedení i samotnou recepci filmu diváky.

Chci se ale dnes věnovat tématu, které se sice do názvu časosběrných dokumentů nedostalo, ale které považuji za přinejmenším stejně důležité, protože se týká smyslu toho, proč jsou časosběrné filmy tak dlouhý čas natáčeny. I v tomto tématu ale aspekt času bude přirozeně implicitně obsažen, protože čas z žádného pohledu na časosběrný dokument nelze vypreparovat. Tématem, o kterém promluvím je *konstrukce příběhu v časosběrném dokumentu.*

Nejprve pojednám o příběhu jako takovém, o žitém příběhu a o příběhu fabulovaném, uvedu rozdílnosti povahy a vzniku příběhu v časosběrném dokumentu a potom shrnu prostředky, pomocí kterých je příběh v časosběrném filmu vytvářen.

Příběh a jeho vyprávění

Psychologická literatura uvádí, že lidská paměť ukládá fakta a epizody. Z faktů je mozek schopen vytvářet synchronický obraz světa, jeho vazeb a principů fungování v přítomnosti, ve stejnou dobu. Odtud se odvíjí objektivní vědecké poznání, paradigmatický modus vědění, vědomí toho „jak věci jsou“. Epizody, které jsou ukládány do paměti, slouží k něčemu jinému. Mozek je řetězí do příběhů a vyprávění těchto příběhů je pak obsahem narativního modu vědění. Převážná část lidské zkušenosti má narativní formu. Vyrůstáme v příbězích, jsme obklopeni příběhy a svůj vlastní život vnímáme jako příběh. I tam, kde epizody uložené v paměti spolu nijak nesouvisí, mozek je propojí příběhem, aby s nimi byl schopen pracovat a

aby je byl schopen uchovat.

Narativní paměť a sebepojetí

My sami jsme jenom příběhy, které o sobě vyprávíme. Tím, jak propojujeme epizody uchované ve vlastní paměti, tím sami sebe interpretujeme a vytváříme smysluplný příběh našeho vlastního života. Zdánlivý chaos epizod konfigurujeme do příběhu, který se stává naší identitou. Konfigurace jednotlivých epizod nemusí být stálá, může se vyvíjet a někdy i podstatně měnit. Můžeme v ní i udělat chybu a příběh našeho života může obsahovat trhlinu, která se postupně zvětšuje, až dojdeme ke krizi sebepojetí a jsme donuceni pokusit se svůj vlastní příběh formulovat znovu. Sami od sebe nebo i za pomocí terapeuta. Pro naše téma je důležité zdůraznit, že nejprve se v paměti usazuje ohromné množství epizod a teprve s odstupem času naše vědomí i podvědomí vybírá ty důležité a konstruuje z nich náš životní příběh a s tím i naši osobnost.

Civilizace příběhů

Nejenom, že žijeme obklopeni příběhy, ale my sami jsme součástí příběhů. Od nepaměti se v příbězích ukládá nejenom individuální zkušenost jednotlivců, ale i zkušenost a sebeinterpretace lidstva jako celku. Prostřednictvím mýtů, náboženských příběhů nebo pověstí se pak předává z generace na generaci a tento proces je trvalý, pokračuje i v současnosti v beletrii, dramatu nebo hraném filmu.

Žitý a umělý příběh

Pro naše téma je důležitý rozdíl mezi vznikem žitého osobního příběhu a vznikem příběhu beletristického nebo filmového. Žitý, autentický, příběh vzniká pospojováním v paměti dříve nahromaděných epizod. Z téměř nekonečného množství chaotických střípků událostí, situací, postojů, promluv a pocitů, které jsou v paměti k dispozici, vědomí některé z nich vybírá, dává jim význam, interpretuje je a sestavuje z nich celek, který má logiku, kauzalitu a celkový smysl.

U umělého příběhu, u příběhu literárního, filmového nebo dramatického je tomu většinou naopak. Autor začíná vizí příběhu, představou jeho smyslu a poslání a k této vizi pak vymýšlí postavy, situace, scény a promluvy, které oblouk příběhu vytvoří. Vymýšlí všechny postavy a situace, které k zachycení příběhu potřebuje, není ničím omezen. Po přečtení knihy nebo po

shlédnutí filmu hodnotíme sílu příběhu, jeho věrohodnost, stavbu nebo jeho poslání, hledáme to, čím rozšířil naši životní zkušenost a hodnotíme také to, jak obratně, srozumitelně a úsporně byl příběh sestaven. Věrohodnost postav, síla příběhu, jeho poslání i prostředky, jakými byl vyjádřen, jsou kvalitou autorské práce.

Příběh časosběrného dokumentu

I po shlédnutí časosběrného dokumentárního filmu diváci hodnotí věrohodnost postav, sílu příběhu, jeho poslání i prostředky, jakými byl vyjádřen. Týmiž kritérii jako umělý příběh tedy hodnotí příběh, který vzniká za úplně jiných podmínek. Soustředím se na rozdíly mezi „žitým“ příběhem, umělým příběhem a příběhem časosběrného dokumentu, které považuju za nejpodstatnější.

Míra „paměti“ epizod

Při konfiguraci svého vlastního „žitého“ příběhu vychází člověk z téměř neomezené zásoby epizod, postojů, pocitů a situací, které v paměti nashromáždil. Dává jim ten význam, který jim potřebuje dát, akcentuje je, nebo naopak zatlačuje do pozadí.

Autor umělého příběhu má vizi jeho smyslu a významového oblouku, patřičně zpracuje zlomové okamžiky, do předchozích epizod umístí náznaky, které ke zlomům směřují, nebo ilustrace charakterových rysů, které vysvětlují chování postav. Jestliže autor umělého příběhu začíná smyslem nebo posláním příběhu a od něj jde k epizodám, autor časosběrného dokumentu jde opačně, od epizod ke smyslu příběhu.

Oproti „žitému“ příběhu má časosběrný dokument použitelných epizod nesrovnatelně méně. Má jenom to, co bylo natočeno. To není ani setina ani tisícina možného, to je ještě o mnoho řádů méně.

Oproti umělému příběhu dokument nemůže pracovat s fantazií, nemůže si vmýšlet situace nebo promluvy, které by pro stavbu příběhu potřeboval, nemůže ani rekonstruovat ty, které objektivně proběhly, ale nebyly natočeny.

Interpretace příběhu

Smysl žitému příběhu dává člověk sám, protože k tomu má v paměti všechny podklady, které potřebuje, smysl umělému příběhu dává autor, protože si všechny podklady, které potřebuje, sám připraví. Příběh časosběrného dokumentu je hybridní. Podklady jsou žité, i když svým rozsahem nedostatečné a často jen náhodně zachycené, ale smysl jim nedává protagonista sám, nýbrž autor filmu.

Vliv času

Každý příběh má počátek a konec a mezi jeho počátkem a koncem, leží čas příběhu. Rekapitulujeme-li svůj životní „žitý" příběh, konec času příběhu je obvykle zároveň časem vyprávění, časem interpretace.

Umělý příběh má svůj vlastní čas, nezávislý na času, ve kterém je vymýšlen, ani na času, ve kterém je vyprávěn. Čas časosběrného dokumentu má povahu složitější. Čas příběhu je zároveň časem, jeho zaznamenávání, ale vyprávěn je zpětně, jako když interpretujeme žitý příběh. Z pohledu protagonistů čas neběží, jenom se vrší epizody, potřeby a situace, ale z pohledu autora od samého počátku, od prvního natáčecího dne, už čas příběhu běží.

Budování příběhu časosběrného dokumentu

Příprava

Úsilí o příběh začíná rozhodnutím protagonistech nebo o hlavním tématu. Jednou možností je zvolit si protagonistu, u něhož je možné zajímavé téma očekávat (Václav Havel, Dagmar Pecková a podobně). Zde ale platí, že „sláva" protagonisty není sama o sobě tématem. Sláva protagonisty je výsledkem příběhu, který natáčení předcházel a do nového příběhu nepatří. Film musí sledovat příběh, který teprve začíná.

Druhou možností je zvolit téma (manželství, drogy, kriminalita, kariéra) a k němu vhodné protagonisty hledat. Ve druhém případě autor vstupuje do úplného neznáma. A vsází jen na to, že příběh postupem času získá. Rizikem není „nezajímavost" protagonistova budoucího příběhu, protože každý život je natolik zajímavý, aby příběh přinesl. To už dávno ví literatura i film, potvrzují to všechny ty perličky na dně, obyčejní lidé, lidé z hor (...). Riziko je v tom, že

se příběh protagonisty nepodaří zachytit. Výběr musí toto riziko snížit alespoň v mezích, které jsou možné. U protagonisty je nejdůležitější

- vstřícnost a ochota být natáčen
- spontánní komunikativnost
- schopnost vyjadřovat se
- dostupnost

Ani všechny tyto vlastnosti ale nezaručují dobrý výsledek. Protagonista může z vážných osobních důvodů přestat souhlasit s natáčení, může onemocnět nebo se odstěhovat mimo dosah produkce. Proto je potřebné ke každému zvolenému tématu vybrat protagonistů víc.

Natáčení

Fáze „natáčení“ u časosběrného dokumentu neznamená pouze samotné natáčecí dny, eventuálně dohody o nich. Režisér musí být s protagonisty v neustálém kontaktu, aby měl představu, jak se situace u nich vyvíjí. Na některé příležitosti sledovaní upozorní sami, ale většinou je třeba, aby si jich všiml režisér a vstoupl do nich s kamerou z vlastní iniciativy. „Natáčení“ tedy také znamená občasné telefony a setkání „jen tak“. Při každém projektu také nastávají nečekané situace, které je třeba ihned natočit. Také proto musí mít režisér k dispozici víc možných kameramanů a zvukařů, aby se natáčení mohlo rychle improvizovaně zajistit.

Při rozhovorech i při celém natáčení je třeba výpovědi protagonistů pečlivě sledovat, nereagovat jenom na to, co člověk chtěl slyšet, co očekával a na co se ptal. Mnoho důležitých a zajímavých témat, která posunují příběh dopředu, přinášejí protagonisté nečekaně, v rozhovorech se objeví nenápadně, a když na ně režisér včas nezareaguje, jsou ztracena. Film musí sledovat více paralelních témat současně, protože některá témata mohou ustoupit do pozadí a být významově vytlačena tématy novými.

Otevřené jednoduché otázky (Tak co je nového? Jak se cítíš?), dávají dotazovanému možnost, aby zavedl řeč na témata, která ho zajímají, která považuje za důležité a která pak mohou být důležitá i pro film samotný.

Před každým dalším natáčecím dnem je třeba dříve natočený materiál a nejlépe jeho písemný transkript podrobně projít, připomenout si hlavní témata a rozhodnout se, ke kterým se už nevracet a naopak na která navázat, která z nich nesou hlavní linie příběhu a která bude při

střihu možno použít, třeba jako rytmizující refrény.

Postupné rozrůstání transkriptu vytváří jakýsi zpětný scénář, ovšem scénář „všeho“, nikoli budoucího filmu. Přesto se stává podkladem pro dramaturgické zvládnutí projektu a nejdůležitější pracovní pomůckou autora.

Situace není možno rekonstruovat nebo inscenovat. Situaci, kterou chce režisér natočit, je někdy možné posunout na produkčně vhodnější den, ale když to možné není a natáčení nelze zajistit, natočena prostě nebude. Totéž platí o volbě prostředí. Režisér nevyhledává prostředí, která by byla třeba symbolická nebo obrazově atraktivní, nýbrž se musí nechat vést aktivitami protagonisty.

Střih

Střihu ve střižně předchází „střih“ transkriptu. Podle něj si režisér připraví seznam výpovědí a scén, o jejichž zařazení do filmu uvažuje a získá tak první hrubý zápis představy konečné podoby díla.

Tak velké množství materiálu, jaké se nashromáždí během několika let natáčení, je možné interpretovat různými způsoby. Z dvaceti hodin výpovědí téže osoby je možné vybrat hodinu, která ji představí jako vtipného optimistu, stejně jako vybrat jinou hodinu, ve které vyzní jako smutný škarohlíd. Totéž platí o výběru základních témat filmu. Je tedy na režisérovi, aby si nad materiálem udržel nadhled a snažil se ho interpretovat vyváženě a objektivně už ve fázi „střihu transkriptu“.

Smyslem natáčení je co nejpravdivěji zachytit skutečnost, co nejvíce se přizpůsobit jejímu pravdivému průběhu a možnostem protagonistů. Ve střižně ale přibývá úkol dát materiálu filmový tvar. Přibývá ohled na diváka, povinnost vytvořit dílo, které bude mít vlastní pochopitelnou logiku a bude svébytnou srozumitelnou výpovědí.

Hraný film i beletrie, pokud se zabývají delším časovým obdobím, často používají, prolínání časových rovin, zpětné vyprávění, začátek na konci a podobně. Několikrát jsme zkusili podobné prvky použít i u časosběrného dokumentu, ale výsledky nikdy nebyly dobré, nakonec jsme se

vždy vrátili k lineárnímu vyprávění. Přestože například rozdíl výrazu nebo zralosti tváří na počátku a na konci natáčení svádí ke konfrontacím, nenašli jsme způsob, jak toho funkčně využít, aniž bychom brzdili rytmus filmu, nebo do něj zaváděli nesourodé výrazové prvky.

Starší materiál působí „sentimentem historie“, mladší materiál je dramatičtější, protože je aktuální, víc se blíží „rozuzlení“, konci příběhu. To ovlivňuje optiku vnímání jednotlivých časových vrstev i jejich zařazování do výsledného tvaru tak, že novější vrstvy se někdy více prosazují.

V životech protagonistů se určité situace někdy opakují buď svým obsahem, nebo prostředím, nebo obojím a i ve výpovědích je možné najít i po letech se opakující formulace. Je to dáno návyky a stereotypy protagonistů, ale i generační cykličností. Těchto opakování je možno použít pro rytmizaci filmu nebo jeho oživení refrény.

Archivní zpravodajské záběry přinášejí nejenom obrazové oživení, ale dokreslují dobu a jsou pro diváka dobrou pomůckou datování. Jejich užití ospravedlňuje častý kontakt protagonistů s televizní obrazovkou a tedy předpoklad, že jsou to záběry, které protagonisté patrně sami sledovali nebo sledovat mohli. Ani jejich naklíčování do záběrů obrazovky televize v jejich bytě nebo v jiném jejich prostředí nepovažuji v tomto případě za podstatné porušení autenticity.

Protagonisté si někdy sami píší deníky, uschovávají dopisy, amatérské videozáznamy, nebo záznamy telefonátů. Deníky a dopisy je možno nechat načíst protagonisty samotnými i po letech a stejně jako videozáběry z rodinných událostí ve filmu použít.

Zásadně nepoužíváme mluvený komentář, snažím se, aby film komentář vůbec nepotřeboval. Cizí hlas, cizí názor nebo dokonce hodnocení bychom ho považovali za nepřípustně nesourodý prvek. Informace, které nevyplynou dostatečně jasně z obsahu scén, divákovi sdělujeme pouze titulky. V každém případě pak titulky používáme k označení časových vrstev.

Filmový tvar stavíme chronologicky z jednotlivých sekvencí vždy po jedné časové vrstvě a jednotlivé vrstvy řadíme za sebe. První takto dokončený tvar bývá přibližně čtyřhodinový. Další práce, nejlépe po několikadenní přestávce, spočívá v postupném krácení, tedy v opouštění vedlejších motivů, v krácení dialogů, ve zvyšování tempa střihu. Někdy vznikne ještě verze

přibližně tříhodinová, ale častěji už rovnou dvouhodinová. To už je tvar, který promítáme dramaturgům a producentům, obecně zainteresovaným kolegům. Potřebujeme znát názor „neopotřebovaných očí“ na celkovou stavbu, na tempo, na srozumitelnost.

Zhruba dvouhodinová verze je také verzí, kterou promítáme protagonistům filmu. Jejich souhlas s jejich prezentací považujeme za morální závazek předchozí několikaleté spolupráce.

Producentská ujednání stanoví přibližný konec natáčení bez ohledu na to, jak se bude příběh vyvíjet. Tomu je třeba se přizpůsobit a má to i jakousi logiku autentičnosti, protože teoreticky jak film náhodně začal, tak může náhodně i končit. Ale protože výsledný tvar nemůže být demonstrací nějakých rigidních zásad autentičnosti, nýbrž autonomním filmovým dílem, je třeba usilovat o vytvořené významového oblouku s jasně srozumitelným koncem. K tomu může dobře sloužit dotáčka. Před dokončením střihu je možné ještě zorganizovat dotáčku. Už je známo, kam film přesně směřuje a obsahem dotáček je možné dokreslit nebo dotáhnout hlavní motivy a film pointovat.

Probrala jsem ve velkém zjednodušení „dramaturgické“ aspekty budování příběhu v časosběrného dokumentu, kromě toho je ale řada aspektů technických a produkčních, které jsou pro výsledek důležité, ale jejich pojednání by překročilo rozumný časový rámec této přednášky. Na závěr se ale zastavím ještě u jednoho tématu, které považuju za mimořádně důležité. Je jím autorská odpovědnost.

Odpovědnost

Když si člověk ze střípků uložených v paměti konstruuje svůj životní příběh, je jeho pravdivostí, jeho otevřeností nebo vyzněním zodpovědný sám sobě. Víme, že často tuto odpovědnost neunese, vyváří si příběh vylepšený, nebo dokonce falešný a buď pod tlakem svého svědomí, nebo pod tlakem vnějším, musí ho třeba několikrát za život radikálně převyprávět. Je to ale jeho vlastní zodpovědnost.

Autor umělého příběhu svým postavám zodpovědný není. Vymyšlené postavě nelze ublížit, není slyšet její nesouhlas, její názor. Autor umělého příběhu nese odpovědnost za dílo pouze před divákem nebo před čtenářem. Odpovědnost za kvalitu díla, ze jeho morální přesah, za

vnitřní pravdivost a logiku, za jeho smysl.

Autor časosběrného dokumentu je zodpovědný jak protagonistům filmu, tak jeho divákům. Ani jedna z těch odpovědností není menší nebo méně důležitá. Před divákem má odpovědnost za kvalitu díla. Za jeho vnitřní pravdivost a poctivost. Je povinen nabídnout divákovi příběh dobře vybudovaný a srozumitelný.

Protagonista dobrovolně dává režisérovi část svého života a velkou míru své intimity často zcela bezelstně k dispozici. Čím víc dává, tím větší je naděje na dobrý filmový tvar. Ale čím víc dává, tím větší je také závazek režiséra vůči němu. Dostát tomuto závazku musí režisér ve všech fázích práce.

Při výběru nesmí protagonistům zakrývat smysl natáčení, naopak je musí upozornit na to, že prvotní „atraktivnost“ pomine a natáčení mohou vnímat jako obtěžování. Při natáčení samotném režisér vytváří s hrdiny filmu nejenom přátelský, ale i rovnoprávný vztah. Režisér k rozhovoru nesmí přistupovat s agresivitou televizní publicistiky, vytvářet úmyslně napětí, tlačit dotazovaného k nějaké výpovědi za každou cenu, bezohledně prodlévat u citlivých témat nebo je zbytečně rozvíjet, snažit se tázaného nachytat při rozporu nebo nepřesnosti. U časosběrného dokumentu jsou tyto postupy nepřípustné nejenom proto, že stresují dotazovaného a oslabují jeho chuť k další spolupráci, že deformují jeho spontánní výpověď a tím i její pravdivost, nejenom proto, že vnášejí do materiálu z vnějšku umělé a tedy falešné napětí. Je to nepřípustné zejména z etických důvodů. Smyslem časosběrného filmu je podat co nejpravdivější výpověď o lidech a době, ale ta výpověď musí být i z pohledu protagonistů vědomá a dobrovolná. Při natáčení nesmí režisér krást „pravdu“ proti jejich vůli, nesmí svými otázkami útočit na témata, o kterých se protagonista nechce svěřovat. Dotazovaný musí vždy zůstat partnerem a režisér musí nepřetržitě dbát o jeho vnitřní pohodu a důstojnost.

Ale zodpovědnost vůči protagonistům musí režisér cítit i ve střižně. Film nesmí přikrášlovat a idealizovat, ale stejně tak nesmí své hrdiny zesměšňovat nebo ironizovat. Nesmí například jen pro zábavu diváků zbytečně kumulovat nelichotivé záběry nebo nedomyšlené odpovědi. Nesmí soudit ani hodnotit. Přesto ale musí udržet to, co sám považuje za objektivní svědectví, za „pravdu“. Slovo „pravda“ zde dávám do uvozovek, protože co je pravda bez uvozovek, to se často pozná až teprve po letech, někdy vůbec ne.

Přestože ve smlouvách s protagonisty jejich výslovný souhlas s hotovým filmem není a nemůže být zakotven, musí s nimi režisér udržovat takový vztah, aby jim film před dokončení mohl promítnout. Jestliže se o korektní vyznění snažil nejenom při natáčení, ale i při střihu, nejsou většinou se souhlasem žádné problémy. I citlivé scény, jsou-li zapojeny ve správném a logickém kontextu, protagonisté přijímají. Eventuální nesouhlas se většinou týká nepodstatných detailů, jejichž odstranění v této fázi ještě nedělá žádné problémy ani nemá žádný negativní vliv na vyznění filmu.

Smyslem časosběrného filmu je tedy divákovi nabídnout rozšíření zkušenosti se světem a protagonistům takovou interpretaci jejich života, aby ji mohli přijmout jako svůj pravdivý životní příběh.

Helena Třeštíková