

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

**Filmové, televizní a fotografické umění a nová média  
Dokumentární tvorba**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Přírodovědný film, jaký není a měl by být**

**Hana Nováková**

**Vedoucí práce: RNDr. MgA. Alice Růžičková**

**Oponent práce: Ing. MgA. Martin Řezníček**

**Datum obhajoby: 3. 10. 2017**

**Přidělovaný akademický titul: MgA.**

**Praha, 2017**

**ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
FILM AND TELEVISION FACULTY**

**Film, television and photographic art and new media  
Documentary filmmaking**

**DIPLOMA THESIS**

**Natural History Film –  
What It Is and What It Should Be**

**Hana Nováková**

**Thesis advisor: RNDr. MgA. Alice Růžičková**

**Examiner: Ing. MgA. Martin Řezníček**

**Date of thesis defense: 3. 10. 2017**

**Academic degree granted: MgA.**

**Prague, 2017**

## **Prohlášení**

**Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma**

***Přírodovědný film, jaký není a měl by být***

**vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.**

**Praha, dne .....**

**podpis diplomanta**

## **Upozornění**

**Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.**




### **ABSTRAKT**

**Diplomová práce *Přírodovědný film, jaký není a měl by být* se formou eseje pokouší porovnat neutěšenou mainstreamovou produkci přírodovědných filmů o zvířatech se vzorkem výjimečných filmových počinů na totéž téma. Rozborem filmových postupů zdůvodňuje, proč se analyzovaná díla stala kanonickými, zatímco většina obdobné tematické produkce je pouhými efemeridami - či - jak říká Gauthier - "podřadnou kinematografií". V závěru nabízí možná východiska pro kýžený a nevyhnutelný paradigmatický zlom.**

### **ABSTRACT**

**In a form of essay and on a sample that encompasses all main documentary genres, the thesis *Natural History Film - What It Is and What It Should Be* tries to answer, how and why analyzed natural history films became canonical, and what 's the reason that most of other topical production of wildlife documentaries have no chance to raise any deeper interest. Finally suggests potential inspirations for the desirable paradigmatic shift.**

## OBSAH

Poděkování a předmluva.....	1
1. Úvod, účel a metoda.....	3
2. Východiska/ hypotézy/ neuralgické body momentálního stavu věcí.....	5
3. Etalon mainstreamu a zároveň nedostižný vzor: Attenborough & The Natural History Unit.....	7
3.1. Zpětný scénář <i>Life on Earth: A Natural History</i> .....	11
3.2. Attenborough: podtrženo, sečteno.....	15
4. Ti druzí.....	20
4.1. Filmy o zvědavosti: přírodovědci mimo mainstream.....	21
4.1.1. Durrell: Amatérský přírodovědec/ Durrell v Rusku.....	21
4.1.2. Cluzaud, Perrin: Stěhovaví lidé.....	23
4.2. Filmy o lásce.....	25
4.2.1. Brakhage: Sirius Remembered.....	25
4.2.2. Hackeschmidt: A Private Life of a Cat.....	29
4.3. Na lovu: dobrodružné výpravy.....	29
4.3.1. Theodore Roosevelt in Africa & The River of Doubt.....	30
4.3.2. Kubelka: Unsere Afrika Reise.....	33
4.4. V zoo.....	34
4.4.1. Wiseman: Zoo.....	34
4.4.2. Haanstra: Zoo.....	36
4.5. O opicích a lidech .....	36
4.5.1. Wiseman: Primate.....	36
4.5.2. Haanstra: Ape and Super Ape.....	38
4.6. Filmy o zabíjení.....	41
4.6.1. Mark Rissi o svých filmech.....	42
4.7. Ještě víc filmů o zabíjení.....	46
4.7.1. Franju: Krev zvířat & Wiseman: Maso.....	46
4.8. Jediný svého druhu: Jean Painlevé.....	48
4.8.1. Painlevé: Upír, Hvězdice, Holubi, Rozsivka, Chobotnice.....	49
4.9. Shrnutí.....	51
5. Závěr.....	53
FILMOGRAFIE.....	55
BIBLIOGRAFIE.....	56

## **Přírodovědný film, jaký není a měl by být**

### **Poděkování a předmluva**

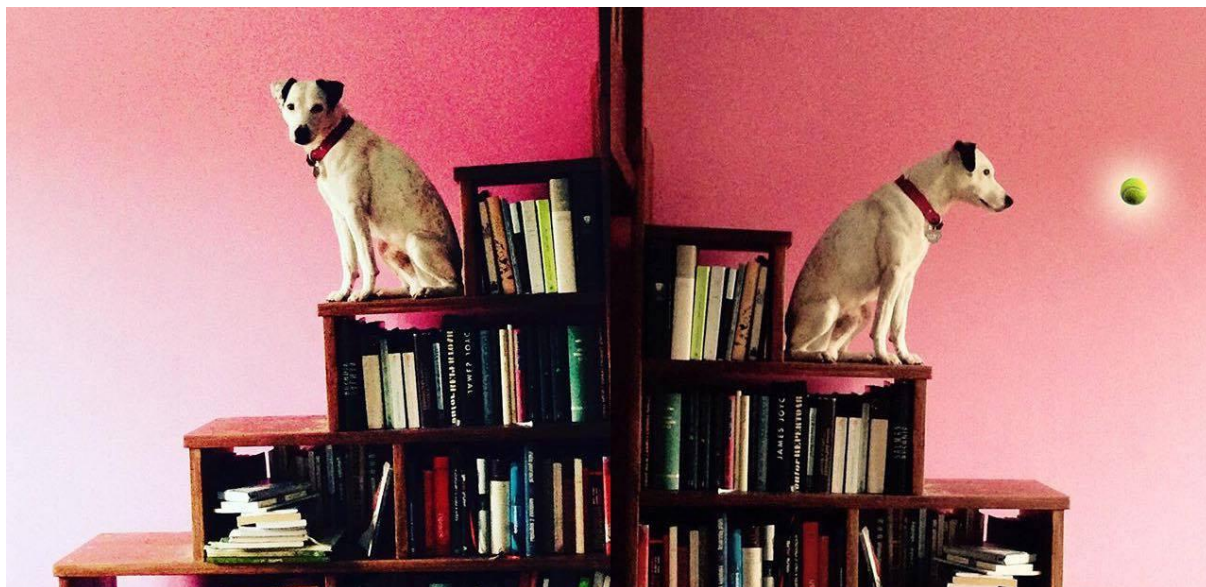
Chtěla bych zde poděkovat svému psu Alíkovi. K podivnému excentrickému gestu mě nevede ani mizantropní láska k němé tváři, ani ztráta soudnosti. Foxteriér Alík s námi žije sedm let; avšak ať bych se snažila sebevíc, způsob, jak mu sdělit či vysvětlit, že mu děkuji v úvodu své diplomové práce, neexistuje. Takovýchto enigmatických momentů (ne)možnosti vzájemného srozumění a dorozumění by se dala vyjmenovat celá řada na obou stranách. Zahrnovala by jevy od Alíkova vnímání času a prostoru, nerozlišování singuláru a plurálu či rozmanité další laborace v rámci abstraktního myšlení. Nad všemi Alíkovými reakcemi a postupy my, lidé, můžeme žasnout, být jím pobaveni, mít pro ně pochopení či se spoléhat, že Alík reaguje a chová se tak a tak a tedy že je předvídatelný. Všem svým pocitům a afinitám navzdory bych si nicméně netroufla řadu podivuhodných kousků v jeho uvažování a chování nijak interpretovat. Nedokáži-li však odpovědět ani na tak prostou otázku, jako je třeba “Proč má můj pes rád míček, a to dokonce tolik, že je schopen hodinu aportovat i neexistující/ abstraktní míček, který mu “jako házím” a on pro něj zcela doopravdy běhá a jako-míček přináší zpět?”, není to dostatečný důvod zbystřit?

Láska k míčku však není jediný zneklidňující moment. K dalším patří třeba jednoduchý fakt, že Alík je teriér. Zdálo by se, že kategorie “teriér” je zcela bezpečně uchopena a popsána. Jako teriéra jsme si jej kdysi vybrali a pořídili a potud by mělo být všechno v pořádku, ale... není poněkud zarážející, že ačkoliv je Alík můj třetí pes, chová se a uvažuje překvapivě stejně, jako mí předchozí dva psi velice odlišných plemen, zatímco se sousedovic foxteriérem má společný snad jen podobný tělesný rámec?? Naznačuje to něco o atlasech psích plemen, potažmo o zoologických atlasech jako takových?

Co kasuistika s Alíkem vypovídá o limitech našich interpretací zvířat a přírody vůbec?

Zůstává-li tolik bílých míst i v možnostech výkladu vlastního psa, tedy domestikanta, který s námi sdílí každodennost v modu 24/7/365, máme jej víceméně stále na očích a zdálo by se, že v jeho existenci není nic, co by nám bylo skryté, není nehorázná troufalost vykládat mnohem elusivnější tvory, třeba rysa či losa, nota bene vykládat je v pár větách a číslech učebnic biologie a ve zobecnění, jehož jediným sdělením pro vysokou míru zjednodušení často zůstává informace “tohle také existuje - zaevidovali jsme to pod tím a tím názvem - vypadá to tak a tak”? Nebylo by ve snaze o maximální přesnost nejvýš vhodné v takových popisech

uvádět i svou vlastní perspektivu či výchozí pozici, nezodpovězené/ nezodpověditelné otázky a bílá místa? A pakliže je tento požadavek utopický či naivní vůči vědě, existuje nějaký důvod či dokonce pouvoir, z jehož titulu by postupy vědy měl kopírovat film?



**His Master's Ball, 2014**

Ve skutečnosti chci ale poděkovat především své svaté a trpělivé školitelce Alici Růžičkové, a to za to samé, za co děkuji také svým přátelům Andranu Abramjanovi, Lucii Králové a Petře Hanákové: za intelektuální, spirituelní i černohumornou oporu a všestrannou stimulaci a pomoc ve vyvíjení úsilí tak neveselého, jakým vysokoškolské kvalifikační práce jsou.



## 1.) ÚVOD, ÚČEL A METODA

Ve svém textu chci analyzovat přírodovědný film a poukázat na to, co považuji suspektního na jeho mainstreamové podobě, a to nejenom z hlediska obsahu a formy, ale především čím se domnívám, že ubližuje samotné přírodě. Chci osvětlit, proč si myslím, že paradigmatický zlom v zachycování a ztvárňování živé přírody je neodvratný, což budu ilustrovat na příkladech kanonických snímků z kánonů jiných žánrů, jež se s problematikou podle mne vypořádaly lépe a na něž je tedy možné a vhodné navazovat.

Filmy, zprostředkované divákům dnes (2017) převážně televizí jakožto “dokumenty o přírodě”, jsou totiž něco tak samozřejmého, ale zároveň bohužel benigního, často banálního a krypto-absurdního, že většina lidí - včetně samotných dokumentaristů - pasivně přijímá jejich existenci, aniž by kriticky zpochybnila jejich obsah a podobu.

Spojení “přírodovědný film”, jež užívám, sice implikuje i jsoucná z řádu neživé přírody; já se zde nicméně budu zabývat pouze snímky traktujícími zoologická, ekosystémová a ekologická témata, živou přírodu obecně či filmy zobrazujícími nějak zvíře.

O této produkci se neoficiálně hovoří jako o *filmech o zvířátkách*. Přes určitou pejorativitu - či spíše právě pro ni - jde o název výmluvný a výstižný, což je dvojitý paradox, víme-li, jak košatá - a zároveň obtížně uchopitelná, nejednoznačná až matoucí bývá seriózně míněná klasifikace či pokus o názvosloví “dokumentárních” žánrů obecně (od kartoték akademií věd, přes národní cinematéky až po televizní programy) a “dokumentárních” žánrů o přírodě jakýmsi fraktálním-způsobem-jakbysmet.

Debatu o podobě a obsahu filmů o živé přírodě otevírám zcela záměrně na půdě a platformě, z níž by podobné úvahy a revize měly vycházet (FAMU), a kde by v textech nemělo jít o mimezi cílů a ambic ani přírodních, ani sociálních věd - a ani humanitních oborů typu filmová studia. Rozdíl vidím například v tom, že hodlám postupovat deduktivní metodou, jež je ve výše zmíněných vědách de facto překonána; tedy že mám vlastní praxí podloženou hypotézu o dekadentním stavu pitvaného žánru a pouze chci ilustrovat, jak k tomuto stavu došlo a načrtnout východiska, kudy by se - podle mě neodvratný - paradigmatický zlom měl ubírat.

Takový postup je pochopitelně subjektivní a vlastně by mu mnohem lépe slušela forma např. manifestu; tomu navzdory se pokusím dosíci téhož formou akademického textu, jenž skýtá možnost lepší a minuciéznější práce s argumenty.

Přírodovědné filmy chci reflektovat z hlediska zkušenosti autorky takových snímků (ČT, díla pro AVČR, plus - či možná versus - autorská tvorba na tato témata), ovlivněné jednak mnohaletou cinéfilskou diváckou zkušeností této kinematografie, dále optikou člověka, angažujícího se od puberty v ochraně přírody. Můj přístup ke kinematografii traktující přírodu nepochybně zásadně formovala také dětská zkušenost amatérského přírodovědce - a mnoho let poté doktorské studium etnozoologie, tedy oboru, který nahlíží živočichy očima národů stojících mimo hegemonní zoologický diskurs (představovaný především paradigmaty Linnéovské klasifikace a darwinismu), nastolený v rámci euro-americké civilizace.

V práci se pokusím dobrat odpovědi na následující otázky: Vůči čemu si troufám mainstream přírodovědných filmů považovat za benigní, banální a krypto-absurdní? Co a kdo jejich podobu určuje - a co z toho pro filmy a obecněji pro lidské uvažování o přírodě plyne? Proč je nutné tyto filmy zpochybňovat a vůbec si podobné otázky klást? Kudy lze prolomit začarovaný kruh toho, co divák (údajně) očekává a kdy tvůrci naplňují tato jeho údajná očekávání - a proč je vůbec nutné se o takové prolamování pokoušet? Co tak často znemožňuje přírodovědným snímkům navodit vědomí jakýchkoliv souvislostí, navzdory tomu, že jsou v nich do souvislostí idiosynkraticky spečena zvířata celého světa v omáčce dokonale překombinovaného komentáře? Kdy jsou přírodovědné filmy pouze plytkou a útěšnou oddechovkou o dokonalém, kvintesenciálním NIC a kdy tomu tak není? Proč je mainstream přírodovědných filmů vyráběný tak, aby mohl být vnímán jako oddechová či vzdělávací záležitost, alespoň v podobě, jak jej ve vši obnažené biale ducha známe z televizorů?? A proč se tak vlastně leckdy jeví i jeho spektakulárněji vyvedené obdoby určené do kin? Co zapříčiňuje, že působí tak nepřiměřeně, jak působí? K čemu tyto filmy mají sloužit? Pro koho mají být? Co si z nich bere divák? Podle čeho vznikla představa, co chce divák? Co by měl divák vidět a vědět a co nikoliv? Co si instituce představuje pod pojmem "přírodovědný film" a co od něj očekává?

Tedy: Jak by měl přírodovědný film vypadat, aby jen dále nekopíroval zažitá více či méně nešťastná a dávná schémata, jež v mainstreamu tohoto kadlubu z nepochopitelných důvodů dodnes přežívají a dominují?

## **2.) VÝCHODISKA/ HYPOTÉZY/ NEURALGICKÉ BODY MOMENTÁLNÍHO STAVU VĚCÍ**

Problematičnost dominující podoby populárně naučných filmů o přírodě vnímám především v následujících bodech:

**1.)** jejich SEGREGACE - jednak od zbytku kinematografie (specializované festivaly, televizní kanály), dále v rámci obsahu samotných jednotlivých snímků: příroda/ zvířata jsou úzkostně oddělována od zbytku světa, tedy hlavně od člověka a jeho výtvorů, kterýžto stav ve skutečnosti de facto neexistuje. Pod rouškou sledování “dokumentárního filmu o přírodě” se tak vlastně díváme na jakési “říše svatého Jana”.

**2.)** POMĚR ZVÍŘAT V NICH - podobně patologický, jako je zjevný na sociálním experimentu nazvaném “zoologická zahrada” - a s tím související problém **3.)** - PRÁCE S ČASOPROSTOREM v těchto snímcích

**4.)** nulová PROMĚNLIVOST těchto filmů a jejich petrifikace jakožto žánrů s určitými pravidly, ačkoliv by ony snímky měly zachycovat živou/ žitou přirozenost (fysis), jejíž bytostnou vlastností je právě proměna a proměnlivost. V případě filmů platí, že si každá látka “řekne” o svou jedinečnou formu/ jazyk - a je jedno, jestli točíme milostný příběh, portrét, nebo třeba film o slonech

**5.)** nízké pochopení vzájemných potřeb, úloh a dynamiky a nutnosti zpětných vazeb a inspirací mezi triádou INSTITUCE - AUTOR - DIVÁK - případně tím, jaký by vznikající dílo mělo mít dopad na vnímání samotného předmětu svého zájmu - v našem případě reálného zvířete/ přírody

**6.)** “POHÁDKOVÁ” NARACE, poukazující tragikomicky na irelevanci pojmu “dokumentární film” (přesně v intenci toho, jak jej kdysi zavrhl Jan Gogola, ml.), neboť ačkoliv by filmy o zvířatech řada lidí považovala za etalon “dokumentárního” filmu, postupy užití zejména v extradiegetickém komentáři odkazují pouze a jenom na rozmanité žánry literární fikce (love story, detektivka, dobrodružný román), navíc podivuhodně zkombinované se školometským poučovacím výkladem nejhruššího kalibru (literární žánr svého druhu - učebnice přírodopisu pro žáky základních, případně středních škol)

**7.)** suspektní pokusy o SUBJEKTIVNÍ POHLED ZVÍŘAT v komentáři, troskotající zhusta v trapnosti nemístné antropomorfizace, jež znemožňuje FASCINOVANÝ POHLED A VHLED, tak klíčový pro touhu přírodu bezprostředně a nezprostředkovaně zažít a poznat, případně se jí posléze snažit navíc chránit

**8.)** zavádějící PRÁCE S KOMENTÁŘEM, písemnými ANOTACEMI, jež tyto filmy provázejí, VÝKLADEM VIDĚNÉHO, VOLBOU PROTAGONISTŮ, FILMOVOU ŘEČÍ, HUDBOU I RUCHY, to vše opět a zhusta škodící vnímání a prožívání přírody a zvířat samotných

**9.)** kategorie sama pro sebe: DINOSAURÍ FILMY

**10.)** kategorie sama pro sebe: DINOSAURÍ HUDBA

### **3.) ETALON MAINSTREAMU A ZÁROVEŇ NEDOSTIŽNÝ VZOR: ATTENBOROUGH & THE NATURAL HISTORY UNIT**

Vztahují-li se celou touto prací k obtížně definovatelnému “mainstreamu přírodovědných filmů”, mohu “pitvu” rozmanitých schémat, jak zachycovat přírodu a zvíře, začít jediným možným způsobem:

Sir David Attenborough se narodil v roce 1926 v Londýně. V dětství byl amatérským přírodovědcem - se všemi čolky a fosiliemi, jež takové dětství obnáší. Klíčovým momentem pro jeho pozdější kariéru byla v roce 1936 přednáška dobového zastánce divočiny a ochránce bobrů Archibalda Belaneyho z kanadského národního parku Manitoba, známého pod indiánským jménem Grey Owl.

Co rok 1936 znamenal pro Británii? Z filmového hlediska je to éra Griersonovy GPO a oslavy průmyslových výtvarníků; z ochranářského se sotva začínaly formovat první národní parky v tehdy ještě britských koloniích Indii (Hailey National Park, 1936) a Keni (Nairobi National Park, 1946), kam britská střední a vyšší třída vyrážela na lovy. Dobovou optikou tedy musel být výklad “Šedé sovy” o tom, že člověk představuje pro přírodu hrozbu, zjevením.

Attenborough posléze vystudoval geologii a zoologii, dva roky pracoval u britského námořnictva a nějakou dobu se živil editováním přírodovědných učebnic pro školáky. Tohle všechno je pro nás - a podobu přírodovědného filmu - důležité. V roce 1951 se dostal do začínající televizní stanice BBC (jako většina Britů tehdy sám televizi neměl; televize jako taková - nutno dodat - své podoby a formy jako nové médium teprve hledala).

Ve stejné době, tedy v druhé polovině čtyřicátých let, se pod producentem Desmondem Hawkinsem začalo formovat oddělení BBC The Natural History Unit (dále jen NHU), jež dodnes vyrábí velkou část rozhlasové, televizní i online produkce s přírodovědným obsahem z dílny BBC. NHU nejprve vznikla jako rozhlasový program, protože rádio bylo v té době ještě majoritním médiem. Pilotní rozhlasový seriál se jmenoval *The Naturalist*, vysílaný v roce 1946. Zaznamenal neobyčejný úspěch. Hawkins v roce 1950 vycítil skvělý potenciál televize jakožto nového média k vysílání přírodovědných programů. Trvalo ale až do roku 1957, než se televizní složka NHU (nešlo o samostatný kanál, ale studia zodpovědná za tvorbu přírodovědných obsahů) etablovala. Její sídlo bylo v Bristolu, její tvůrčí nástroj kamera Bolex - a jejími kameramany výhradně nadšenci z řad filmujících amatérů.

Osudy Davida Attenborougha se zatím vyvíjely paralelně v kmenové londýnské BBC. Jeho rané projekty zahrnovaly mj. soutěžní pořad *Animal, Vegetable, Mineral?*, ale také třeba seriály o lidové hudbě. Nejzásadnější pro jeho další kariéru byl asi pořad *Zoo Quest* z roku 1954, kde poprvé vystoupil před kamerou jako postava, jejíž „příběh“/ dobrodružství je obsahem filmu. V roce 1957 byl osloven bristolskou NHU, aby se stal jejím zaměstnancem. On nicméně odmítl opustit Londýn a místo toho si založil vlastní výrobní oddělení BBC v Londýně, totiž Travel and Exploration Unit, což mu umožnilo pokračovat v pořadu *Zoo Quest* a produkovat další seriály, jmenovitě *Travellers' Tales* a *Adventure*.

V roce 1965 se Attenborough stal ředitelem nového kanálu BBC Two, ale nadále pokračoval ve vytváření přírodovědných programů. Prvotní reakce diváků na BBC Two byly poměrně vlažné. David Attenborough se ho coby ředitel okamžitě pokusil postavit na nohy. Radikálně zasáhl do jeho programu, tedy zdaleka nejenom do věcí týkajících se přírody. Zformoval podobu vysílání na řadu dekad, což zahrnovalo hudbu, umění, zábavu, archeologii, experimentální komedii (BBC Two např. byla domovskou stanicí Monty Pythonů), cestopisy, drama, sport, obchod, vědu a konečně také přírodovědné pořady. Když se v roce 1967 BBC Two stala prvním televizním kanálem, který začal vysílat barevně, zařadil Attenborough kvůli zpropagování barevného vysílání impresivní třináctidílný seriál *Civilisation I*, pojednávající o dějinách západního umění. Provázel jím uznávaný kunsthistorik Kenneth Clark. Tento opus byl revoluční tím, že zahrnoval nejen Clarkův osobní a neotřelý úhel pohledu (ten je dnešní optikou nejen výsostně originální, ale i krajně problematický - kupříkladu při výkladu o umění barbarských národů člověk neví, zda se má dřív smát, nebo plakat), což bylo pro televizní dokumentární filmy naprosto nové. Ačkoliv šlo o průřez skvosty všeho západního umění, rozeseté po Evropě i USA, Clark byl vždy přímo na místě a v obraze jako ve zpravodajské reportáži. Seriál slavil obrovský úspěch. Attenborough byl osloven, zda by se podobný přístup nedal aplikovat v přírodovědných filmech. On byl myšlenice sice nakloněn, k její realizaci však pro vysokou nákladnost v tu chvíli nemohl přistoupit. I tento moment si zapamatujme jako důležitý milník. V roce 1970 totiž Attenborough rezignoval na své úřednické povinnosti spojené s postem ředitele, protože se chtěl znovu více věnovat tvorbě samotných přírodovědných seriálů. Veškeré úsilí v tu chvíli napřel do vzniku bezprecedentně ambiciózní série *Life on Earth*, odehrávající se v devětatřiceti zemích, zahrnující 650 druhů různých zvířat a jeden milion nacestovaných mil. Tento spektakulární seriál NHU byl natočen přesně podle schématu kunsthistorické série *Civilisation* a byl odvysílán v roce 1979. NHU

---

<sup>1</sup>Seriál je celý přístupný zde: <https://www.youtube.com/watch?v=-6irRrtObMM&list=PLt3Pke412qVfwUbqMb3WeNRUbhKsTVKp7> - poslední přístup 23. 8. 2017

naprosto proslavil a Attenboroughovi pod jejími křídly zajistil realizaci dalších devíti bombastických dokumentů, obsahujících v názvu “Life”. Následovala řada dalších seriálů, ať už stejně velkoryse produkováných, nebo skromnějších, ale každopádně vysílaných na hlavním kanále BBC a často prezentovaných přímo v obraze samotným Attenboroughem, anebo alespoň s Attenboroughem čtoucím komentář. Dokumenty tohoto typu se staly pro BBC výkladní skříní přírodovědného filmu - a metou svého druhu i pro ostatní. Wikipedie jejich hodnotu a charakteristiky popisuje slovy: *“ohromná produkce, hudba napsaná na objednávku pořadu a často bombastické převratné záběry divočiny celého světa”*.

Pro účel vydefinování “mainstreamu přírodovědného filmu” je BBC (a její výrobní jednotka přírodovědných filmů NHU) klíčovou institucí, která jednoznačně podobu žánru “dokument o přírodě” nastavila a petrifikovala. David Attenborough je potom její tvář a maskot, a zároveň jediný člověk na světě, který se oboru psaní scénářů k přírodovědným filmům, jejich prezentování na obrazovce, namlouvání komentářů k nim, jejich produkci, atd. - zkrátka všemu, co s nimi souvisí - věnuje nepřetržitě 70 let, a to v epicentru výroby těchto filmů. Attenborough je také jediným nositelem ceny BAFTA jak za černobílý, tak i barevný, HD a 3D nejlepší přírodovědný film. Je vnímán jako “britský národní poklad”; vystupoval ve filmu sumarizujícím, co klíčového se stalo za éry panování královny Alžběty jako jeden ze sedmi zásadních britských učenců. Ne, že by se periodicky neobjevovaly výpravné a ambiciózní přírodovědné filmy francouzské, kanadské či severoamerické provenience - ale těžko upřít BBC, že je na toto téma hegemonek a že v dobách, kdy si nikdo jiný nemohl mise jako *Life on Earth* dovolit, nastavila tímto seriálem laťku a představu toho, jak má “dobře udělaný přírodovědný film” vypadat.

V roce 2007 NHU oslavila padesátiny a byla vyznamenána cenou Mezinárodní konvence vysílatelů (International Broadcasting Convention) za svůj “výjimečný přínos přírodovědnému a dokumentárnímu filmu”. Tomu navzdory jí v roce 2007 byl výrazně seškrtán rozpočet - k nelibosti tvůrců i samotného Attenborougha. Programový ředitel BBC na protesty zareagoval slibem, že “BBC bude nadále vyrábět ambiciózní, rozmáchlé, nezapomenutelné seriály, s nimiž si diváci přírodovědnou tvorbu na BBC spojují.” Slib dodržel - a mimo jiné tak v koprodukcii s Německem a Francií vznikla v roce 2016 šestidílná série *Planet Earth II*.<sup>2</sup> - první seriál vůbec, který BBC vyprodukovala v kvalitě 4K. Série se stala celoplanetární filmovou událostí; v Izraeli jí bylo dokonce zahájeno vysílání nového TV

---

<sup>2</sup>[https://en.wikipedia.org/wiki/Planet\\_Earth\\_II](https://en.wikipedia.org/wiki/Planet_Earth_II) - poslední přístup 26. 8. 2017.

kanálu KAN11.3

Wikipedie o NHU uvádí, že je “největší produkční jednotkou, specializovanou na přírodovědné filmy a rozhlasová vysílání, již proslavily zejména široce ceněné dokumenty o přírodě včetně Modré planety (*The Blue Planet*) a Zázračné planety (*Planet Earth*).”<sup>4</sup> Obliba seriálu *Modrá planeta* na ČSFD dosahuje 88%<sup>5</sup>, seriálu *Zázračná planeta* dokonce 95%<sup>6</sup>.

Fanouškové o *Modré planetě* píší např. toto (vyjímám chronologicky prvních pár komentářů bez jakýchkoliv oprav a úprav):

Uživatel Freemind: “*Chystám se na "Planet Earth" a dost se bojím - protože pokud to je lepší, než Modrá Planeta, tak si u toho asi učírnu. Tento seriál mi kdysi ukázal, že jsem zdaleka neviděl všechno, co kdo kdy mohl natočit o zvířátkách a zcela suverénně mne posadil na prdel. Monumentální i křehce poetické, symfonie obrazů a pohybů. Chjo.*”

Uživatel Stanley: “*V čemkoli má prsty David Attenborough, to je dokumentární skvost, o tom není debat. Modrá planeta možná není toliko rozmanitá jako jeho o 17 starší Živá planeta, poněvadž zde se většinou vše točí kolem moří a vodstva obecně, nic to však nemění na tom, že se jedná o velice zajímavý, naučný a zábavný klenot tohoto žánru určený pro všechny vrstvy diváků, kteří aspoň trochu umí ocenit krásy přírody. A ještě k tomu skvělá hudba od George Fentona, který se ukázal jako zaručeně dobrá volba; stvořil pro Modrou planetu snad zatím jeho vůbec nejlepší soundtrack.*”

Uživatel Movie Gourmet: “*Úžasné záběry úžasných obyvatel mořského prostředí. Těžko říct, která série BBC to odstartovala, mám na mysli využívání nejmodernější techniky při tvorbě těch divácky nejlépe a nejvýše hodnocených záběrů z těch nejhůř přístupných míst k zobrazení těch nejvzácnějších či nejkrytějších druhů živočichů a jejich doposud nepopsaného chování. Tuto prestiž přinesla dokumentům BBC asi nejvíce 11dílná série Planet Earth (2006) nicméně již i zde jsou k vidění záběry a živočichové do té doby snad nezachycení při nově objevených druzích chování, což z ní dělá neméně luxusní dokumentární sérii. Škoda, že v té době se ještě nenatáčelo resp. nevysílalo v HD. Verdikt: 5\* a 95 %.*”

<sup>3</sup>"סייבייבי של נוספות ותוכניות "מופלא עולם" הטבע סדרת את לשידור רכש התאגיד". 20 May 2017. Retrieved 20 May 2017.

<sup>4</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/BBC\\_Natural\\_History\\_Unit](https://en.wikipedia.org/wiki/BBC_Natural_History_Unit) - poslední přístup 26. 8. 2017.

<sup>5</sup><https://www.csfd.cz/film/90571-modra-planeta-historie-oceanu/prehled/> - poslední přístup 22. 8. 2017.

<sup>6</sup><https://www.csfd.cz/film/228564-zazracna-planeta/prehled/> - poslední přístup 22. 8. 2017.



Komentáře k *Zázračné planetě*, jež je na ČSFD hodnocena jako 2. nejlepší seriál vůbec, jsou pak takové:

Uživatel Dr. Okamura: *“Mistrovské dílo mezi dokumenty. Dokonalá kombinace dlouhých záběrů nekonečných dálav, adrenalinových lovů predátorů, temných hlubin jeskyní či oceánů i zdánlivě nezajímavé rostlinné říše. Úchvatná podívaná, která díky přirozenému a originálnímu skloubení dechberoucích obrazů přírodních krajin a zvířat, skvostné hudby a jako vždy skvělého a věcného komentáře Davida Attenborougha nemá na poli přírodopisných cyklů žádnou konkurenci.”*

Uživatel Duotone 28: *“Som veľmi stastny, ze sa mi podarilo dostat k tomuto klenotu klenotov medzi dokument.filmami, a dnom co dnom si po kusku vychutnavat najkrajšie zabery sveta, ake sa kedy mohli natocit !!! Nieco tak uzastneho, okuzlujuceho, neuveritelneho, pozastavajuceho, sa len tak pokope neda vidiet nikde inde, ako tu. Moc lubim dokumentarny film... ci uz z toho pohladu, z toho zanru, alebo z tej oblasti...ale najfascinujucejši je pre mna NATURE movieeee...A tento povazujem za TOP scenu...ktory by si podla mna nemal nechat ujst totalne ziadny smrtnik...fakt ho odporucam kazdemu...od posukov, luzrov, az po totalnych filmovych maniakov a uznavacov akejkolvek kinematografie !!! 20 z 10,nazdar”*

Důvod, proč pro informace o Attenboroughovi, NHU a jejich seriálech sahám právě na Wikipedii a ČSFD, je prostý. Bez antropologického výzkumu je to nejjednodušší cesta, jak své představy o podobě divácké a velmi obecné recepce přírodovědných filmů zkonfrontovat se skutečností, a nezakládat vše jen na domněnkách - jež se mi tímto nicméně potvrzují. (Samozřejmě jsem si vědoma, že k diferencovanějšímu rozlišení divácké recepce by antropologického výzkumu bylo třeba. Pro potřeby tohoto textu se spokojme s výše uvedeným).

Abychom zjistili přesněji, z čeho se televizní diváci tolik radují, vytvořila jsem zpětný scénář pilotního dílu seriálu *Life on Earth*, tedy právě toho, jenž Siru Attenboroughovi zajistil doživotní místo v Parnassu žánru přírodovědných filmů. Protože se celé schéma odkrylo poměrně brzy, v závěru jsem scénář trochu zestručnila.

### **3. 1.) Zpětný scénář *Life on Earth: A Natural History*<sup>7</sup>**

---

<sup>7</sup>Možno zhlédnout zde: <http://www.dailymotion.com/video/x2hu6kr> - poslední přístup 25. 8. 2017

Pompézní znělka seriálu; úvodní titulek. Dramatická velkolepá hudba Edwarda Williamse anticipuje velkofilm. Za pochmurné velkohudby vidíme postupně: záběr kytovců, záběr létajících ryb, záběr racka a záběr poletuchy. Do toho začíná promluva D. A. “Na planetě jsou asi 4 miliony druhů živočichů a rostlin. 4 miliony různých řešení problému, jak přežít. V tomto příběhu se dozvíte, jak se někteří z nich stali tím, čím jsou dnes.” Hudba stále hraje, následuje podtitulek *The Infinite Variety* (Nekonečná rozmanitost). Následují spektakulární podhledy na poletuchu a jihoamerickou stromovou žábu ve skoku a chápana černého. Nikdo ze zvířat od začátku nebyl pojmenovaný, tudíž jsou tu jen jako živé a malebné ilustrace toho, že příroda je pestrá a má mnoho podob (rozuměj - 4 miliony). Následuje rychlá montáž detailů včely, lenochoda a kolibříka, sestříhaných tak, aby záběry dobře vázaly, což ale zároveň implikuje, že na sebe představovaní živočichové navzájem reagují, což je v reálu nemožné, a tedy zavádějící. Po další kaskádě chápanů se objevuje D. A., který nejprve něco pozoruje dalekohledem, potom přistoupí blíž ke kameře a začne blahosklonně deklamovat<sup>8</sup> učebnicově znějící text: “Jihoamerický deštný prales. Nejbohatší a nejdiversifikovanější forma života na světě.” Ukáže někam nad sebe. “Támhleto jsou vřešťani plástíkoví” (opice ale v záběru nevidíme). “V lesích Jižní Ameriky žije kolem 50ti druhů opic. A jedni z nejkrásnějších tvorů zde jsou kolibříci. Je jich 54 druhů jen na padesáti mílích okolo místa, kde teď stojím - a kolem tří set různých druhů v Jižní Americe jako takové. Popravdě řečeno, nikdo neví přesně, kolik druhů živočichů tady přesně žije. Kamkoliv se podíváte, je tam život.” - dořekne, a ostentativně se podívá pod sebe. V záběru ze zjevně jiného místa vidíme polodetail řady kráčejších mravenců rodu *Atta*, jak si nesou vykousané kusy listí. Následuje housenka, jíž nejsem schopna určit - detail i celek. Pod to D. A. říká: “je tu 700 známých a zařazených druhů hmyzu- a mnoho dalších, kteří ještě pojmenováni nebyli. Všechny tyto rozmanité bytosti tvoří jednu pestrou mozaiku.” Montáž kudlanek a strašilek. Komentář: “Orchidej potřebuje včelu, aby ji opylovala, mravenečník nemohl existovat předtím, než tu byli mravenci, ale pakliže všechno nevzniklo během jediného záblesku stvoření naráz, stojíme před otázkou: co tu bylo před čím? A k čemu měla sloužit tak obrovská různorodost? Záběry kotula a šplhajícího leguána střídá kontaktní záběr povídajícího D. A. v podrostu: “Těmito otázkami byl posedlý čtyřiaadvacetiletý anglický přírodovědec, který do místních lesů v roce 1832 dorazil. Jmenoval se Charles Darwin a byl nadšený téměř k bodu extáze bohatstvím

---

<sup>8</sup>Je mi jasné, že by možná bylo vhodné, si subjektivní dojmy ušetřit. Nejsem však zdaleka sama, kdo Sira Davida takto vnímá. Elizabeth Lopatto, jež se etikou přírodovědných filmů dlouhodobě zabývá, např. píše ve článku *How natural are nature documentaries? Chasing down honesty in BBC 's The Hunt* toto: “(...) as his tendency to be a bit of a drama queen, repeatedly reminding us that the stakes of the footage we're about to see are life and death. The stakes are life and death, of course; but then, in nature, they almost always are.”

druhů, které zde potkal. Během jediného dne na území několika málo desítek čtverečních metrů našel 69 různých druhů brouků, což - jak si zapsal do deníku - je dostatek na to, aby to otřáslо myslí jakéhokoliv entomologa. Nedovedu si představit budoucí dimenze kompletního katalogu. Dobová představa stvoření měla za to, že každý živočich a rostlina byli individuálně stvoření Bohem. A Darwin nebyl ateista. Během dalších tří let se Darwin plavil podél amerického pobřeží směrem na sever.” Záběry napínání plachet z paluby lodi. “Po mnoha uplavených mílích se dostali k Ekvádoru, na opuštěné souostroví Galapágy. Právě zde Darwina pochybnosti o původu druhů napadly s novou intenzitou.” Záběry leguána, krabů a holuba. “Darwin si uvědomil, že stvoření, která vidí, jsou v zásadě kopií těch, jež potkal na pevnině; ale přesto téměř všichni byli trochu odlišní. Tohle byli kupříkladu beze všech pochyb kormoráni - stejní, jaké viděl létat kolem brazilských řek.” V záběru je kormorán, poskakující po břehu. “Ale tady na Galapágách měli tak malá křídla a s tak nedostatečným peřím, že ptáci zjevně ztratili schopnost létat. A tohle byli očividně leguáni, ti samí, kteří v Jižní Americe lezli po stromech a žrali listy. Avšak tady na Galapágách, kde je minimum vegetace, se evidentně živili mořskými řasami. Navíc nebyli úplně stejní, ale menší, tmavší a bez dlouhých drápů, které by jim umožňovaly udržet se na drolící se kůře. Také měli podivuhodné zvyky. Plavali u pobřeží a potápěli se, aby se napásli na řasách rostoucích na dně.” Vidíme leguána skočit šipku z útesu a plavat a několik dalších leguáních záběrů. Následuje celek D. A., jak jde mezi opuncemi po pobřeží. “Galapážské ostrovy dostaly své jméno podle želv, jež zde žijí ve velkém a které námořníci po staletí lovíli jako jídlo. I tyhle želvy jsou ale radikálně odlišné od pevninských. Jsou mnohonásobně větší.” Záběry želv sloních. “Bylo možné určit, z jakého konkrétního ostrova ta která želva pochází - podle tvaru jejího krunýře. Například tahle želva pochází z ostrova se spoustou dostupné vody, kde se dá spásat vegetace přímo ze země. Zato tahle má krunýř tvarovaný tak, aby mohla natáhnout krk vysoko do výšky a spásat vegetaci z větví, protože jinde než na nich žádná neroste. V učencově myslí vzklíčilo podezření, že podoba druhů není ustálena jednou provždy. Došel k tomu, že všechny tyto želvy vzešly z jediného předka a proměnily se podle konkrétních nároků, jež na ně prostředí kladlo.”

Podhled na dlouhý krk inkriminované želvy. Pak se komentář přesouvá k výkladu o evoluci zaznamenané ve fosiliích - detaily překrásných exemplářů - načež se ocitáme v helikoptéře nad krátery v Arizoně, kde jsou velká naleziště zkamenělin, jež problematiku dobře ilustrují. V komentáři D. A. říká, že toto je nejhlubší kráter, který na zeměkouli existuje - a přesné číslo, jak je hluboký. “Z jeho dna až na vrchol vede několik stezek, které je možné projet na hřbetu muly.” Z obřích celků hor se přesouváme na polocelek Attenborougha, jak jede na mule. Vydá se do skal a hodí několik přesných čísel o různých milionech let, jež jsou zde zaznamenány - s tím, že potomky zvířat, jejichž stopy jsou zde zaznamenány, můžeme potkat

ještě dnes. Kolem kamery projede D. A. na mule, za ním vidíme hluboké krátery. “Na pískovcích dole v kráteru žádné stopy plazů nejsou, ale v pískovcích starých 400 tis. let se našly otisky podivných ryb s končetinami.” Kamera ho v obřím celku sleduje, jak sjíždí na mule do kráteru; popisuje ve voice-overu, jak každých sto metrů nebo kolik znamená cestu o milion let zpátky časem.

Tímto jsme na čtrnácté minutě filmu, dlouhého 54 minut. Ve filmu se vystřídají ještě následující prostředí: mořské pobřeží s jeho skalami, laboratoř na opracovávání hornin, kde laboranti vyrábějí a zkoumají vzorek, další pobřeží, záběry z výbuchu sopky, tekoucí lávy atd., podivuhodná mnemotechnická pomůcka rovnice o tom, jak zredukovat miliony a miliony let evoluce na jediný lidský rok (nezapamatovatelné, ale hodně čísel a divokých přirovnání, tím pádem impresivní), příběh o tom, jak elektřina, sopečná činnost a další věci způsobily v původních pra-vodách mnoho změn a daly vzniknout proteinům, zásadnímu stavebnímu materiálu (to je doprovázeno čímsi, co vypadá jako mikro-záběry proteinů, ale může to být i cokoliv jiného). Následuje animace o proteinech a o molekulách, umožňujících vznik DNA, jež je součástí každé živé buňky. Další animace ukazuje dvojšroubovici DNA. Attenborough detailně vysvětluje princip jejího fungování a roli, jakou hraje v genech, v přirozeném výběru a v celé evoluci. Následují další animace plné bakterií a zahrnující ve výkladu příběhy v rozpětí milionů let; tato čísla jsou zde vždy přesně a hojně uvedena. Přecházíme zpátky k mořským fosiliím a jejich dochovaným schránkám, k tomu, že někdo si myslí, že to stvořil Bůh a vědci zase, že je to jen otázka dalších výzkumů tomu všemu přijít na kloub. Následují různé příhody ze života žahavců (medúzy, medúzky) a jak je nasvítit, aby byli ve vodě vidět - plus různé příběhy z mytologií. Příběhy o polypech a genezi různých chapadel, o rozmnožování pučením, o gastrule. Výklad o tom, že medúz je nepřeborná škála druhů. Z vody se spolu s Attenboroughovým výkladem, snímaným v kontaktu, přesouváme na jakési skály v Austrálii, kde vysvětlí, že bylo dlouho jasné, že medúzy jsou asi staré organismy, ale těžko mohl někdo čekat, že vzhledem k tomu, že jsou bezobratlé, najdeme někdy fosilní důkazy o jejich bytí. Vysvětlí, jak to bylo a jak je našli a že tady v nezměněné podobě žijí už - následuje nezapamatovatelné číslo v řádu milionů let. Dostáváme se zpátky kamsi do moře, kde si jeden druh medúz tvoří kolonie. Velký výklad o partikularitách medúz, žahavých buňkách, kořisti; mnoho obrazů. Výklad o fosiliích jiného druhu. Znovu záplava čísel v rádech milionů let. Sledujeme potápěče v červeném neoprenu, pod tím výkladem D. A., že kolonie korálů se jeví jako louka, ale že jsou na dotek tvrdé a ostré jako skála. Z celku moře se vynoří potápěč. Vyhrne si masku a je to - David Attenborough. Říká, že mořské organismy jsou tak staré a drobné, a přitom jsou jejich kolonie viditelné i z vesmíru - a že

kdyby sem před nějakým nezapamatovatelným počtem tisíciletí přiletěl kosmonaut, mohl by konstatovat, že život na Zemi právě začal. Kamera se vzdaluje od Sira Davida stojícího na mělčině v červeném neoprenu a díl tím končí.

### **3. 2.) Attenborough: podtrženo, sečteno**

Rozebrán na součástky, potvrzuje a vysvětluje *Life on Earth* rozporuplný dojem, který z něj přírody znalý filmař má už při letném zhlédnutí. Jasných je přitom několik věcí. Formálně se jedná - krásám Technicoloru navzdory - vlastně o neobyčejně plochou a konzervativní záležitost. Záběry jsou jaksi "řemeslně dobře odvedené" a velmi "čisté", avšak absolutně nepřekvapivé; režijní práce se omezuje na to, aby dobře a hladce vázalo Attenboroughovo přecházení z jednoho kontinentu a živlu na druhý.

Pro zhodnocení obsahu snímku je můj zpětný scénář vlastně zavádějící pomůckou, neboť zastírá nejproblematictější moment tohoto díla: kdybych vše neměla zapsáno, sdělovaná data a fakta v žádném případě nejsou zapamatovatelná - a autorovi komentáře to musí být jasné, jinak by volil odlišné formy sdělení, třeba grafiku. Kdybych si sama nepojmenovala/ nebyla schopna určit viděné živočichy, nevěděla bych buďto vůbec, anebo už chvíli po jejich letném zhlédnutí v dosti rychlé montáži, jaká zvířata vlastně ve snímku byla (a tím pádem kde se točilo, co je to za oblast a co z takového geografického kontextu plyne); pro člověka, který zvířata nezná, ve filmu figurovaly pouze jakési "opice", "želvy", "ptáci", "x-druhů-medúz" - tedy ca. "všichni" - zkrátka užití živočichů je zde vlastně úplně arbitrární. Stejný problém potom tkví v celkové story. Samozřejmě, že příběh Charlese Darwina a nejméně hrubé obrysy evoluční teorie jsme už někdy slyšeli každý, takže je teoreticky možné postupovat jako u "orální tradice literatury", kde také všichni vědí, o čem např. *Mahábhárata* je, a jde tedy vlastně pouze o způsob podání, protože všichni znají vyprávěné příběhy předem. Obávám se ale, že tolik různých změn filmového prostředí a představovaných hrdinů i tak ústí v jedinou věc: v efekt spektaklu, od nějž se nejde odtrhnout. V němž je důležité, že řečené a předvedené je ohromivé - ale vlastně není podstatné ani co přesně se říká, ani co si z toho kdo může odnést. Jsme fascinováni, kde všude se D. A. objeví a jak "skáče" z jednoho místa na světě na druhé - a jak je "všeho mnoho". Podotýkám, že kamera v *Life on Earth* byla z hlediska roku 2017 velice "krotká". Pro porovnání jsem tedy zanalyzovala ještě nejaktuálnější hit, jehož kamery a technologie vůbec jsou zážitkem sezóny: *Planet Earth II.* z roku 2016. Protože jedním z bodů, s nimiž u filmů o přírodě dlouhodobě nesouhlasím, je striktní segregace světa lidské kultury od světa obývaného zvířaty a konstruování umělých rájů panenské přírody plné

zvířat, zvolila jsem k analýze ze všech dílů *Planet Earth II*. epizodu *Cities*. Z její samotné podstaty - tedy živočichů, kteří si jako osud zvolili stát se synantropy a přesunuli se do měst - plynulo, že tento pro mě jindy problematický prvek nebude moci hrát roli.

Jaký tedy je zážitek *Planet Earth II*? Tak jako ve všech přírodovědných sériích BBC po roce 2000 byl každý díl uváděn desetiminutovým “making of”. Ačkoliv by to dávalo naději, že se BBC poučilo např. z korektivu, jež přírodovědným programům od začátku 80. let nastavoval dlouhodobý producent NHU Jeffery Boswall ohledně etiky a logiky pořadů, tato naděje není “předfilmy” o tom, jak se jednotlivé díly série natáčely, naplněna. Desetiminutovky pojednávají výhradně o technických finesách - které jsou, příznejme, ohromivé - od nočního snímání levhartů v plné tmě po řadu dalších rafinovaností. Pouze o kontextu života předváděných živočichů zde - tedy ani v “making of”, ani v samotných dílech *Planet Earth II*. - není nic. Ve snímku vidíme případy kuriózního soužití zvířat a lidí v obřích metropolích (levharti v Bombaji jsou asi nejpřekvapivějším odhalením), o souvislostech se však nedozvíme nic. Kolik dnes zbylo v Indii levhartů, kolik z jejich původních biotopů vzalo za své a jaké jsou jejich šance na přežití, se nedozvíme. Přiznávám, že opět nejsem nestranným divákem: na místech, kde BBC natáčelo (Indie, Etiopie, tedy = různé opice, hyeny) jsem sama často pobývala i točila, tedy si i po týdnu s trochou úsilí vybavím, o čem seriál byl. Upřímně řečeno mi z něj ale opravdu utkvěla - a překvapila mě - jediná věc: zfilmovaná reakce čerstvě vylíhlých želviček karet, které si pletou světla velkoměst s měsíčním svitem a po vylíhnutí se místo do moře vydávají do města, kde končí pod koly aut. Tato informace je pro mě nová a zdrcující - a zbytek spektaklu/ obsahu dílu mizí v nenávratnu zapomnění. Domnívám se, že toto je vhodné místo v textu, kde si položit zásadní otázku, již vznesl dokumentarista Chris Palmer<sup>9</sup> předtím, než na American University ve Washingtonu založil Katedru environmentálních filmů ((The Center for Environmental Filmmaking). Otázka se vztahovala ke stavu našeho současného světa a zněla: “*Do wildlife films encourage conservation?*” Domnívám se zcela přesvědčeně, že to je první a jediná skutečně relevantní otázka, kterou by si filmaři přírody a volně žijících zvířat měli dnes klást před všemi ostatními.

Uvažujeme-li fenomén Davida Attenborougha, respektive celé NHU, jejíž je tváří a jejíž paradigma dodnes ztělesňuje, je třeba vzít v potaz všechny následující věci. Étos dobrodružných cest a dobrodružných objevných výprav - je možné něco takového zablýskat člověku, pocházejícímu z největší koloniální velmoci všech dob, který navíc sám sloužil v

---

<sup>9</sup>Palmer, Chris: *Into the Wild, Ethically: Nature Filmmakers Need a Code of Conduct*  
<http://www.documentary.org/magazine/wild-ethically-nature-filmmakers-need-code-conduct> - poslední přístup 8. 9. 2017.

námořnictvu? V jeho curriculumu figurují položky, jako je založení vlastního pracoviště s výmluvným názvem Traveller's Tales & Adventure ve chvíli, kdy se nebyl ochoten stěhovat za NHU do Bristolu. Připočteme-li k tomu, jak mladým médiem byla televize v době, kdy v ní Attenborough začal působit, a nakolik byl propojen s celým jejím programem a nepochybně i konceptem “zábavy”, “sledovanosti” a dalšími ideologicko-mocenskými momenty, není nijak překvapivé, že si to vybralo svou daň. D. A. byl regulérním absolventem vysokoškolské biologie - v čase těsně po druhé světové válce, kdy paradigma vědeckého pozitivismu převládalo i na mnohem odlehlejších frontách než takto “v přímé palbě” výkladů o boji o přežití. Víme-li navíc o jeho pracovním intermezzu coby editora učebnic přírodopisu pro školáky, chápeme krystalicky, kde koření jeho lehce patetické výklady, se všemi poučovacími tendencemi, jež jsou poněkud k pousmání, byť nikdy ne příliš. Srovnáme-li jej s tvůrci přírodovědných filmů s odlišným zázemím, ale stejnými spády, např. Francouzem Jeanem Painlevém či Attenboroughovým soupeřem Geraldem Durrellem, vystupuje zřetelně, jakou roli v pojetí přírodovědného filmu sehrává televize. Je nutno vzít v potaz i to, jaké proškolení Attenboroughovi (narodil např. od Painlevého) zcela chybělo: ač biolog, nikdy nebyl ani cinéfil, natož režisér - a podobná východiska (filmujících “pouze” přírodovědců) s ním sdílel i kolektiv, zformovaný kolem NHU. Není tedy překvapením, že tedy např. jako ředitel BBC Two sice připustil v patřičné kolonce programu “experimentální komedie” třeba Monty Pythons, či že na BBC Two posléze běžely věci jako experimentální minutový film o čolkovi z dílny Johna Smithe *Gargantuan10*, ale že mu nikdy ani nepřišlo na mysl, aby v souvislosti s vlastní tvorbou generoval něco jiného, než bombastický a zároveň školometsky poučovací spektakl, jehož účel navíc mohou posvětit jakékoliv realizační prostředky.

Tím se roztáčí nekonečná spirála “představy diváků - ohlas - víc a ještě spektakulárnějších podobných filmů”. V tu chvíli však nastávají další těžkosti: nejen, že je problematická už řada momentů původních Attenboroughových produkcí, ale všichni jeho epigoni (za všechny z těch současných třeba Jeff Corwin, Bear Grylls, či Steve Irwin) mají kromě těchto představ o žánru neskonalé menší rozpočet, než jaký má Attenborough pod NHU. K čemu to vede? Nepsané dogma toho, jak má přírodovědný film vypadat, aby měl úspěch, nastavilo BBC jasně. A koneckonců při filmování přírody je běžná praxe - a to i pro produkci kolem Davida Attenborougha a ještě dnes<sup>11</sup> - pomáhat si při zachycování scén, situací a zvířat obtížně natočitelných v přírodě filmováním jejich snáze dostupných kamarádů ze zoologických zahrad. BBC takto čelila diváckému rozhořčení, když z bonusů k DVD cyklu *Frozen Planet*

---

<sup>10</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Nt70cwdjFuA> - poslední přístup 8. 9. 2017.

<sup>11</sup>Jako příklad za všechny mohou posloužit bonusy k DVD *Frozen Planet*

vyplývalo, že lední medvěd'ata v doupěti nebyla natočena v Arktidě, ale v holandské zoo<sup>12</sup>. Bylo by arogantní žasnout nad diváckou naivitou; reakce diváků poukazuje k něčemu mnohem podstatnějšímu, totiž že by se - pro dobro zachycovaných zvířat a našeho vztahu k nim - měly tyto situace zkrátka ukazovat takové, jaké jsou. Tedy na zvoleném příkladu: lední medvěd je jeden z mála živočichů, který se nerozpakuje si za svou kořist zvolit i člověka. Vydat se k medvědovi do doupěte s kamerou za mlád'aty tedy bylo a dodnes je nebezpečné, nehledě na to, že i neetické vůči medvědovi, protože nesežral-li by kameramana, hrozí i tak, že by po invazi člověka s kinoaparátém mohl zabít vlastní mládě. Proč ale v žánru, jehož věrohodnost diváci zvykle příliš neproblematizují (jak vidno právě třeba z reakcí na ČSFD), ukazovat věci, které normálně nejsou - a ani nejdou - vidět? Zvědavost je něco, co k člověku patří - a vzhledem k tomu, jakou spoustu zvířat máme ve svých zoologických zahradách, či kam všude můžeme nainstalovat skryté kamery či fotopasti ve volné přírodě, bylo by asi stejným a nepřirozeným regresem např. medvědí mlád'ata v doupěti neukázat. Nemělo by ale být pro pochopení jak fungování medvědů, tak pro předvedení toho, jaký máme k medvědům vztah a jak s nimi nakládáme (a že v zoo jsme je uvedli do situace, kdy si můžeme zcela klidně přijít k nim do doupat a natočit, co chceme) dobré ve filmu explicitně říci, co je možné "venku" a co je možné v zoo - a proč? Jediné, co je obtížně pochopitelné je, proč mají být právě tyto výsledné "říše svatého Jana" etalonem toho, co většina lidí pokládá za esenci "dokumentu", tedy záznamu události, jež předtím proběhla v reálném životě?

Samozřejmě nejsem první, kdo se nad takovou politikou pozastavuje. Dnes už legendární je článek z roku 1988 *The Moral Pivots of Wildlife Filmmaking* britského dokumentaristy Jeffreyho Boswalla<sup>13</sup>, či článek *Into the Wild, Ethically: Nature Filmmakers Need a Code of Conduct* Chrise Palmera, zakladatele Katedry environmentálních filmů (The Center for Environmental Filmmaking) na American University ve Washingtonu. Palmer se ve svém článku ptá: "*What ethical issues do these stories illustrate? First, audience deception through staging and manipulation. Second, cruelty to animals. And third, a more subtle ethical issue but a vital one nonetheless: Do wildlife films encourage conservation?*"<sup>14</sup>

Dalším problematickým momentem pro výrobu v rámci mainstreamu je, jakým rozpočtem

---

<sup>12</sup>Vysvětlení BBC rozhořčeným divákům zde: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-16137704> - poslední přístup 4. 9. 2017.

<sup>13</sup>Boswall byl dlouholetý producent v NHU a první kritik etiky přírodovědného filmování vůbec, viz. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jeffery\\_Boswall](https://en.wikipedia.org/wiki/Jeffery_Boswall)

<sup>14</sup>Palmer, Chris: *Into the Wild, Ethically: Nature Filmmakers Need a Code of Conduct* <http://www.documentary.org/magazine/wild-ethically-nature-filmmakers-need-code-conduct> - poslední přístup 8. 9. 2017.



disponuje BBC<sup>15</sup>. Sir David je do určité míry odbornou veřejností za své filmy kritizován od druhé poloviny 80. let. S jeho rozpočtem i erudicí (a spolu s obecně stoupajícím environmentálním povědomím) jsou při jeho natáčeních dodržována pravidla elementární etiky vůči snímaným živočichům čím dál více. To samé se ale nedá říci o menších produkcích, které se sice BBC snaží svými filmy napodobovat, ale jejich čas na výrobu a celkové možnosti jsou mnohem skromnější. Uchylují se tedy k tomu nejjednoduššímu způsobu, jak lze "spektákl" vytvořit - jak popisuje Elizabeth Lopattová: "*Small budgets and limited time mean that filmmakers use captive animals for hunts, chum waters to send sharks into feeding frenzies, and otherwise sensationalize footage, giving audiences a false impression of animal behavior. Worse, these portrayals demonize animals — sharks, in particular, stand out — making it more difficult to make a case they should be protected from human encroachment.*"<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>The BBC crew is lucky; they have a tremendous budget. The filmmakers used 75 Jeeps, 10 helicopters, 41 boats, 10 spotter planes, "a clutch" of ATVs, two horses, and an elephant to get the shots of animals in the wild. (The elephant, named Gotham, was for filming tigers. Tigers ignore elephants.) Most other filmmakers are shooting with tighter schedules and far less money. in: Lopatto, Elizabeth: *How natural are nature documentaries? Chasing down honesty in BBC's The Hunt.* <https://www.theverge.com/2016/8/15/12471540/the-hunt-bbc-nature-documentary-realism-predators-truth-and-art> - poslední přístup 8. 9. 2017.

<sup>16</sup>Lopatto, Elizabeth: *How natural are nature documentaries? Chasing down honesty in BBC's The Hunt.* <https://www.theverge.com/2016/8/15/12471540/the-hunt-bbc-nature-documentary-realism-predators-truth-and-art> - poslední přístup 8. 9. 2017.

#### 4.) TI DRUZÍ

David Attenborough pochopitelně a naštěstí není ani první, ani jediný, kdo točil filmy o zvířatech a přírodě; tematika byla oblíbená od krátkých snímků bratří Lumièrů či Edisonova štábu počínaje, po celou řadu dalších krátkých filmů z nultých a desátých let z jiných zemí. Některé z nich se přitom silně vymykaly průměrnému “krmení zvířat”, což byl tehdy asi nejoblíbenější námět. Mezi těmito filmy vynikly mj. Edisonův záznam popravy slona elektrickým proudem *Electrocuting an Elephant* z roku 1903, či v českém kontextu třeba *Život mrtvé žáby* Bohumila Baušeho z roku 1911. Pro účely vydefinování podoby *mainstreamu* přírodovědného filmu to ale není podstatné - a k autorským filmům - solitérům, jež onen mainstream vyvažují, se vzápětí obšírně dostanu. Předtím je však nutné připomenout seriál, který Attenboroughovým výbojům o čtvrtstoletí předcházel - byť se jeho směrem další seriálová produkce bohužel nevydala. Šlo o britskou sérii o 144. dílech z produkce British Instructional Pictures (British Pathé) *Secrets of Nature*<sup>17</sup> z let 1922 - 1933 - krátké, černobílé, nejprve němé snímky; pozdější díly byly opatřeny komentářem. Od počátku seriálu byla využívána veškerá nápaditost a um doby; tedy především záběry z mikroskopu a časosběry (zcela v intencích toho, co v českém prostředí známe z tvorby Vladimíra Úlehly o rostlinách, zde nicméně uplatňováno i na zvířata, tedy např. na sledování vývoje žab od vajíček po dospělce). Co se týče práce s časem a prostorem, je s obojím nakládáno střízlivě: každý díl víceméně zachovává jednotu času a místa a věnuje se jednomu problému, tedy třeba zrání včelího máku či vývoji žab. Tento skvělý, střízlivý trend, odhalující vždy o jediné problematice něco skutečně nevídaného, neboť pouhým okem často nezaznamatelného, byl nicméně v pozdější tvorbě z produkce BBC zcela opuštěn a ustoupil spektakulárnější podívané. I kdyby - čistě hypoteticky - nad vítězným kolážovitým spektaklem, jenž převzal štafetu v následujících dekádách - převážil, chyběla v něm jedna podstatná věc - jakýsi osobní aspekt, důvod, z něž by bylo zjevné, proč autor film potřeboval natočit. Tedy nejenom *co?* a *jak?*, ale také a především: *proč?* Byť řada filmů, které předkládám v následující kapitole, za “přírodovědný film” považována nebyla, zabývají se zvířetem natolik angažovaně a fascinovaně, že nás v otázce “proč vznikly?” nenechávají, narozdíl od televizního mainstreamu, na pochybách. Aneb - přírodovědný film, jaký by měl být!

---

<sup>17</sup>Některé z dílů ke zhlédnutí např. zde: <https://www.youtube.com/watch?v=r0kDE26y0xk> - poslední přístup 28. 8. 2017.

#### 4.1.) Filmy o zvědavosti: přírodovědci mimo mainstream

Variantou, jak přírodovědné téma uchopit, byl paradoxně i “raný Attenborough” ještě v seriálu *Zoo Quest*<sup>18</sup> v 50. letech. V každém jednotlivém dílu řešil jediný konkrétní problém (např. pátrá po původci obřího vejce, jež našel; ujímá se šimpanzího mláděte a převáží jej do Anglie, atd.), tudíž kamera sleduje jedno jediné konkrétní “dobrodružství”. Toto byl postup, který NHU užívala často. Červenou linií filmu je tedy sice jeden člověk, případně - jak také nebylo výjimkou - manželská dvojice, ale tento jeden člověk je skutečně sledován při epizodě, jež dává smysl, a není pouhou koláží výjevů z celého světa, spojených komentářem ať už průvodce v obraze, anebo průvodce ve voice overu. To byla nicméně pozdní padesátá léta.

##### 4. 1. 1.) *Durrell: Amatérský přírodovědec & Durrell v Rusku*

*Gerald Durrell: The Amateur Naturalist, 1983*

*Gerald & Lee Durrell: Durrell in Russia, 1986*

Gerald Durrell natočil přírodovědných seriálů několik (byly deseti až čtrnáctidílné) - poslední z nich na konci 80. let. Způsob natáčení - kdy štáb vlastně jede s hlavními hrdiny (seriály provázeli spolu se svou ženou Lee Durrellovou) na přírodovědnou misi - dává na otázku Chrise Palmera “*Do wildlife films encourage conservation?*” zcela jinou odpověď než Attenboroughovy všeobjímající a zároveň nicneříkající epopoje.

Na první pohled by se zdálo, že oba muže spojovala prakticky stejná východiska (ostatně Attenborough Durrella v jeho snažení podporoval a ještě coby šéf programu mu umožnil realizovat dva vlastní seriály). Oba byli zapálení přírodovědci a oba se jevili být i ochranáři. Rozdíly v jejich curriculum a jejich motivacích se ale zásadním způsobem odrážely v jejich tvorbě. O Durrellovi se všude uvádí, že byl “přírodovědec”. Pozoruhodné je, že Gerald Durrell biologii nikdy na žádné universitě nestudoval. Byl od dětství zapáleným amatérským přírodovědcem, našel si na Korfu, kde žili, soukromého učitele - přítele biologa - od něž se mu dostalo veškerého proškolení. Poté šel rovnou pracovat do zoo a ještě o něco později začal doprovázet zámožské přírodovědné výpravy jako jejich asistent. Toto vše položilo základ nikoliv potřebě vystudovat biologii universitně, ale touze založit si vlastní zoologickou zahradu a v ní se věnovat záchraně ohrožených, marginalizovaných živočišných druhů. Něco takového bylo v padesátých letech zjevením. Staroslavné klasicky (a tedy a-priori koloniálně)

---

<sup>18</sup>K nahlédnutí např. zde <https://www.youtube.com/watch?v=tV74Ihd2ctY&t=18s> - poslední přístup 28. 8. 2017.

pojímané zoologické zahrady tehdy maximálně zaváděly plemenné knihy některých ohrožených druhů<sup>19</sup> a pomalu formovaly vzájemně prosíťované programy pro nepříbuzenskou plemenitbu; normou té doby a bohužel i následujících dekad byly skličující výběhy, vysoká úmrtnost zvířete, primární funkce zoo jako zábavy pro veřejnost (viz. filmy Berta Haanstry a Fredericka Wisemana o zoologických zahradách). Na dlouhá desetiletí bylo pro zahrady rovněž normou odlovování volně žijících zvířat pro zoo, a to nikoli z důvodu, že by jejich biotop v domovině mizel a ona potřebovala útočiště v podobě zahrady. V ostrém kontrastu k těmto praktikám měl Durrell ve své zoo zvířata bezprostředně ohrožená vyhynutím. Rozjížděl řadu záchranných programů - a paralelně s tím začal o svých přírodovědných zážitcích psát knihy, které se rychle staly celosvětovými bestsellery. Příjem z autorských honorářů mu do velké míry financoval jak provoz zoo, tak i některých přírodovědných výprav. V době, kdy natočil svůj první přírodovědný seriál, byl už renomovaným spisovatelem. Seriálem, a posléze všemi dalšími, chtěl jednak šířit povědomí o svých zvířecích přátelích a nutnosti a způsobech jejich záchrany, druhak popularita, kterou mu nové médium přineslo, otevírala dveře k dalšímu financování velice konkrétních záchranných programů.

Kvůli tomuhle všemu musely jeho filmy vypadat jinak - což dobře věděl. Vše dále řečené budu vztahovat na seriály *The Amateur Naturalist* (1983) a *Durrell in Russia* (1988). Ačkoliv jeho tvorba byla cílena stejnému publiku jako další přírodovědné seriály BBC, účinek toho, co převáděl on sám, byl diametrálně různý. Všim. Typy scén a výjevů, záběrů, typy poskytovaných návodů, určitou Durrellovou familiérotí, interakcí s ostatními lidmi. Zvířata v těchto epizodách nikdy nejsou vytržena z lidského světa - a ze světa interakcí s okolím nejsou vytrženi ani manželé Durrellovi. Sledujeme je, jak se dostávají na místo určení, s kým se tam potkávají, že je provázejí ať už místní biologické špičky, anebo třeba Lee a Gerald vyrazí na procházku s dětmi z ruského eko kroužku. Je zjevné, že třeba návštěva zoo obnáší vzájemnou výměnu zvířat a že je tato zvířata třeba někde ubytovat či odeslat do jerseyké zoo; je vidět, že se nacházíme v časech studené války - z opatrných vtipů, které si Durrell s vědci vyměňuje ("není divné, že je ta chobotnice jenom rudá a nemění barvy - když je to sovětská chobotnice" atd.). Jiný je i způsob natáčení a střihu. Vidíme vždy nejenom samotnou interakci Geralda a Lee s prostředím či živočichem, o kterém Durrell něco říká, ale vidíme i spojovací prvky, tedy záběry přemístování Durrella a jeho ženy mezi jednotlivými lokalitami - ať už je sledujeme v letadle, na lodi či v autě. Kromě toho Durrell neustále poskytuje nějaké praktické návody (jak najít vodu na poušti, jak vystopovat toho a toho živočicha) a to takovým způsobem, že po skončení dílu série máme chuť vypnout televizi a okamžitě si vše právě zhlédnuté jít sami

---

<sup>19</sup>Z pražské zoo tento případ platí třeba pro koně Převalského

vyzkoušet ven. V sérii *The Amateur Naturalist* byl každý díl tematicky zaměřený stylem “Menažerie v krabičce od sirek”, “Džungle ve sklenici od marmelády”, kdy Durrell prostě popisoval “technologie”, kdy si jako malý pokládal určité otázky a jako dospělý na ně už má odpovědi, o které se chce podělit.

A tak zatímco Attenborough působí v nejlepším případě jako klasický učitel ze školy, který chce navíc “probrat celou učebnici za jedinou hodinu” a proto si vybírá jen různé pozoruhodnosti podle ne zcela zřejmého klíče (dojem nezachrání ani rozmanité a občas velmi rafinované animace či jiné triky), Gerald Durrell provádí v rámci diegeze všechno možné. Používá rozmanité přístroje, montuje si různá malá akvária a terária, nebo třeba jezdí na vodních lyžích. Všechno působí tak, že ho chceme napodobit a “vést také takový zábavný život”. Gerald Durrell dělá dojem kumpána, kterého bychom jako děti chtěli mít na trávení odpolední poté, co opustíme školu. Oproti tomu David Attenborough dělá dojem dramatické přednášky - kterou si ale nesmíme přepsat na papír; jinak se nám smysl jejího obsahu rozplyne jako mýdlová bublina.

#### **4. 1. 2.) Perrin, Cluzaud: Stěhovaví lidé**

*Jacques Perrin, Jacques Cluzaud: Le peuple migrateur, 2001*

Člověk si zvykl vnímat filmy o filmu jako jakýsi stín či odvar traktovaného filmu. Ve většině případů tomu také tak je.

A pochopitelně existují výjimky - které nejen, že jsou srovnatelné s dílem, o jehož natáčení měly být, ale toto dílo (zde několikadílný seriál o ptačí migraci *Křídla přírody*) dokonce dalece předčí. U “filmu o filmu/ resp. filmu o seriálu” *Le peuple migrateur* (Stěhovaví lidé) šlo nicméně ještě o něco jiného než o zprostředkování nebývalého a pozoruhodného dění a úhlu pohledu. Šlo v něm především o to, vysvětlit metodu nejen natáčení, ale především výzkumu ptačí migrace. A ta nebyla jen tak ledajaká hned z několika hledisek (technického, zoologického, mj.) - proto by ji divák samotného dokumentárního cyklu *Křídla přírody* sám rozklíčoval do detailů jen těžko. Maximálně by se podívoval, jak bylo možné natočit např. ptáky v letu z takové blízkosti. (A dále: samozřejmě, že se ve snímku vyskytují četné neuvěřitelně vydařené záběry (podobného typu jako ten s ibisem na kárce tažené chlapcem, v němž proletí hejno hus) – na což je ale zmlsaný divák výpravných přírodopisných snímků TV kanálů zvyklý, takže by se nejspíš po okolnostech jejich pořízení neptal už ani sám pro sebe. I ty jsou ale ve filmové rozpravě o metodě – *Stěhovavých lidech* - tematizovány). Tedy popořadě. Způsobů, jimiž jsou nám ozřejmovány okolnosti vzniku snímku, je několik. Záběry

příprav doprovázené výkladem popisují, jak velký byl štáb, či spíše výzkumná skupina; jaké bylo její složení (3 režiséři, 15 kameramanů, piloti, atd.), jaké byly výchozí úmysly a jaká byla výchozí situace a přípravy (chtěli zachytit migraci ptáků; kvůli tomu na sebe ty ptáky lorenzovským způsobem imprintovali). Další kapitolou příprav bylo vytvoření několika speciálně konstruovaných mechanismů na připevnění kamer, umožňujících natáčení ptáků v letu z rogal a při jízdách. Zcela v intencích filmů o filmu je výklad o tom, co autoři plánovali jinak a dopadlo to, jak to dopadlo a ozřejmování vzniku jednotlivých záběrů. I když se co do celkové koncepce blíží projekt spíše výzkumu než natáčení pro natáčení (především tím, že nebyla určena doba nutná k vytvoření filmu a nebylo předem dáno, čeho se tvůrci chtějí dobrat), což je vzhledem k nákladnosti natáčení skutečně záviděníhodné, měli naopak velmi promyšlené např. komponování jednotlivých záběrů pro *Křídla přírody*, což šlo lépe i díky “ochočeným” ptákům. Odsud tedy ta klasická líčení z filmů o filmu – jak “chtěli natočit pelikány, jak letí nad rozpraskanou půdou Keni, kterýžto záměr zhatil předčasný příchod monzunu”/ či vznik záběru s ibisem taženým buvolí károu. Důvodů, jež dělají ze *Stěhovavých lidí* zcela samostatný snímek, schopný obstát, i kdybychom nevěděli, že cyklus *Křídla přírody* vůbec existuje, je několik. Na *Stěhovavých lidech* je pozoruhodné, jaké všechny nešvary se v nich nevyskytují. Žádná debilizující vylhaná narace, žádný prvoukový výklad, žádná “dinosauří” hudba. Tím ale výčet chvályhodných absencí nekončí. Kromě toho, že jsou nám důsledně líčeny skutečně jen okolnosti a důvody vzniku snímku a záměry tvůrců, je pozoruhodné i to, co explicitně říkáno není. Neustále je např. zpředmětňován akt samotného natáčení filmu o filmu, což přispívá trochu paradoxně k důvěryhodnosti předváděného (mám na mysli především záběry, kde jsou točeni kameramani seriálu *Křídla přírody*, jak točí). Dalším zajímavým momentem je hudba: *Stěhovaví lidé* s ní totiž pracují, ačkoliv to tak úplně zvykem ve filmech o filmu nebývá; co víc, je používána nápaditě a zcela nemanipulativně. Byť bychom z prvního zhlédnutí filmu mohli mít dojem, že jde o klasický případ atmosférické hudby (zní trochu jako jakási chrámová hudba neurčité etiologie), při opakovaném dívání si uvědomíme, že je jí využíváno takřka výhradně v momentech, jež v obrazové složce předvádějí něco nesamozřejmého, tedy právě např. ony záběry, jež bylo možné natočit pouze díky ptákům imprintovaným na lidi a speciálně upravené technice. Použití právě této hudby dost přesně evokuje dojem, jaký má člověk z neobvykle úchvatných přírodních scénérií, věcí jako je let ptáků nebo vlastního zážitku obdobné povahy, třeba... paraglidingu. To, že je mu tento dojem navozen, když pasivně sleduje film, v pasážích, které, kdyby se mu děly naživo, by takto vnímal on sám, hraničí s někdejší *sensoramou*; přístrojem, který měl při projekci působit na všechny lidské smysly. Když jsem se o oné hudbě snažila dohledat něco více, zjistila jsem, že kromě Nicka Cavea a Roberta Wyatta hudbu k filmu

nahrálo několik souborů bulharských vokalistů, jejichž “pracovní postup” spočívá v mísení různého dýchání a funění se svistotem větru a tlukotem ptačích křídel. Nic by nemohlo učinit záběry letících ptáku působivějšími než právě toto; v rozhovorech s tvůrci (tedy především hlavním režisérem a zároveň autorem komentáře Jacquesem Perrinem) se pak dozvídáme, že se autor hudby Bruno Coulais chtěl pokusit navodit divákovi dojem, že je “sám ptákem”. Obdiv k tomu, že jsou filmové prostředky vynaloženy na to, na co by v optimálním případě měly být, je završen prací distributora. Na stránkách filmu si je možné poslechnout zvuky všech sledovaných ptáků<sup>20</sup> atd., což definitivně umocňuje pocit, že primárním a jediným cílem při generování snímku bylo prozkoumat lidské možnosti v kooperaci s jinými živočišnými druhy, zaznamenat je všemi dostupnými prostředky a zprostředkovat – opět všemi dostupnými prostředky – maximální možné poučení.

V úhrnu všemi těmito věcmi – způsobem komentáře, prací s obrazem, s hudbou, nakládáním se sledovanými živočichy, způsobem postprodukce – pro mě *Stěhovaví lidé* představují film závažnější než nákladné produkce typu *Mikrokosmos*, kde přeci jen občas jde o spektakl pro spektakl, byť i tam jsou nešvary vytvořené mainstreamem televizních “filmů o zvířátkách” absencí vypravěče dekonstruovány. *Stěhovaví lidé* vše posouvají ještě dál; vrací komentáři i filmové hudbě jejich pozitiva – a nezbývá si než přát, aby se stali inspirací pro další filmy o přírodě; představují totiž to nejlepší, čeho je člověk našeho století s úrovní svého poznání a technických prostředků mocen.

## 4. 2.) Filmy o lásce

### 4. 2. 1.) *Brakhage: Sirius Remembered*

*Brakhage, Stan: Sirius Remembered, 1959*

Rafinovaný se zdá už název snímku, vyškrábaný přímo do filmového pásu. Slovo Remembered je vizuálně rozděleno, abychom si uvědomili slovní hříčku// member neznámá jen “člen”, ale také “prvek”. Sledujeme přeci, co se s režisérovy psem děje po jeho skonu (dekompozice) a jak pozvolna mizí, tedy přeměňuje se zpátky na prvky - nejen, že je “vzpomínán”. Sirius je - jak všichni víme - název psí hvězdy.

Velice dynamická kamera trhavými pohyby sleduje volně položeného psa pod křovím. Někdy

---

<sup>20</sup><http://www.bacfilms.com/site/people/home.htm>

jej točí skrze křoví, někdy přímo - a občas švenkne nahoru, do korun stromů a do nebe, kde se zastaví. Záběry různých fází dekompozice se střídají tam a zpátky, tak jako roční období ve filmu (sníh versus jaro). Často se švenkuje po ocase psa a na jeho čenich a posléze to, co už není čenich, jednou dlouze vidíme detail jeho otevřeného oka. Tohle vše se repetitivně děje až do konce; film končí náhle, nikoliv žádným zvratem v pozorovaném.

Ukáže se, že název snímku je pohříchu jediná stopa/ návod, jež nám Brakhage dal k tomu, jak film číst. Ze všech filmů, které zde zmiňuji, a to včetně filmů Fredericka Wisemana, který nezpochybnitelně zašel nejdál v umění nepodsouvat nám implicitně vůbec nic, se samotného filmu to, co chtěl Brakhage vyjádřit, nedá vyčíst, a dalo by se tedy říci, že jde o naprosto klinické pozorování jak na autorově, tak na divákově straně, prostě jakýchkoliv emocí. Bez dohledávání autorova výkladu se nemáme šanci dozvědět či domyslet si nic dalšího.

Když jsem (pochopitelně) posléze po Brakhageově výkladu pátrala, dočetla jsem se - ke svému úžasu - následující (byť samozřejmě nemohu tvrdit, že film v sobě to, co níže popíši, implicitně obsahuje pro každého diváka).

Mně samotné sledování Siria tak moc evokovalo jednu báseň Pabla Nerudy, že jsem přerušila projekci, našla si ji a teprve pak v projekci pokračovala. Voilà. Tuto báseň:

*A Dog Has Died*

By Pablo Neruda

Translated by Alfred Yankauer

*My dog has died.*

*I buried him in the garden*

*next to a rusted old machine.*

*Some day I'll join him right there,*

*but now he's gone with his shaggy coat,*

*his bad manners and his cold nose,*

*and I, the materialist, who never believed*



*in any promised heaven in the sky  
for any human being,  
I believe in a heaven I'll never enter.  
Yes, I believe in a heaven for all dogdom  
where my dog waits for my arrival  
waving his fan-like tail in friendship.*

*Ai, I'll not speak of sadness here on earth,  
of having lost a companion  
who was never servile.  
His friendship for me, like that of a porcupine  
withholding its authority,  
was the friendship of a star, aloof,  
with no more intimacy than was called for,  
with no exaggerations:  
he never climbed all over my clothes  
filling me full of his hair or his mange,  
he never rubbed up against my knee  
like other dogs obsessed with sex.*

*No, my dog used to gaze at me,  
paying me the attention I need,  
the attention required  
to make a vain person like me understand  
that, being a dog, he was wasting time,  
but, with those eyes so much purer than mine,  
he'd keep on gazing at me  
with a look that reserved for me alone  
all his sweet and shaggy life,  
always near me, never troubling me,  
and asking nothing.*

*Ai, how many times have I envied his tail  
as we walked together on the shores of the sea  
in the lonely winter of Isla Negra*

*where the wintering birds filled the sky  
and my hairy dog was jumping about  
full of the voltage of the sea's movement:  
my wandering dog, sniffing away  
with his golden tail held high,  
face to face with the ocean's spray.*

*Joyful, joyful, joyful,  
as only dogs know how to be happy  
with only the autonomy  
of their shameless spirit.*

*There are no good-byes for my dog who has died,  
and we don't now and never did lie to each other.*

*So now he's gone and I buried him,  
and that's all there is to it.<sup>21</sup>*

Brakhage k filmu předkládá následující výklad (kráceno):

*“Měli jsme psa, kterého jsme pojmenovali po psi hvězdě - Sirius - tak překrásný se nám zdál. Jednoho dne ho ale bohužel zabilo auto. Moje tehdejší žena Jane ho nechtěla pohřbít, a navíc byla zima a země byla zmrzlá na kámen. Jane řekla, tak ho odneseme do lesa, položíme ho tam a necháme ho vrátit se takhle zpátky do přírody. Ale vždycky, když jsem kolem toho místa šel, bylo mi tak smutno, že jsem to nemohl vydržet - a tak jsem ho začal natáčet - částečně z pocitu viny, že jsem ho nikdy netočil, dokud byl naživu. Zima trvala dlouho a natáčení se protáhlo na půl roku. Točil jsem ho způsobem, jako bych se ho snažil znovu přivést k životu; celou jeho nádhernou bytost. Doufal jsem, že tím připomenu všechna podobná díla, poezii a obrazy, v nichž se podařilo tenhle smutek člověka po psu zachytit - a chtěl jsem všem těmhle dílům vzdát poctu. A tak jsem tam stál s kamerou a točil chudáka Siria, respektive to, co z něj zbylo.”<sup>22</sup>*

---

<sup>21</sup><https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/40470/a-dog-has-died>

<sup>22</sup>Brakhage, Stan: *Death is a Meaningless Word* [http://offscreen.com/view/stan\\_brakhage](http://offscreen.com/view/stan_brakhage) - poslední přístup 3. 9. 2017.

#### 4. 2. 2.) *Hackenschmidt: A Private Life of a Cat*

*Alexander Hackenschmidt: A Private Life of a Cat, 1947*

*Soukromý život kočky* je odzbrojující tím, že víme, kdo jej natočil. Nestorové experimentálního filmu Maya Deren a Alexander Hammid “úplně obyčejně” natáčeji doma svoje kočky. Je to jejich jediný brutálně realistický film bez jakékoliv stopy experimentace s filmovou řečí a bez posouvání hranic filmu “dál”, což ve své ostatní tvorbě bez výjimky dělali. Ani u koček ale nejde o žádné home video. Film je opatřený titulky, mezititulky, atd. a mistrovství obou tvůrců je čitelné přinejmenším z důslednosti, s níž např. točí svou kočku a kocoura a jejich zakládání rodiny nejen z pohledu lidí, ale snímají vždy subjektivní pohledy zvířat v rámci bytu (různé pohledy, nadhledy atd.). Kočku špehujeme do skříně, sledujeme její porod. Vše končí in medias res, nikoliv žádným zvratem v ději - zkrátka opouštíme kočku a kocoura s koťaty rodinu v bytě, aniž by tvůrci pocítovali nutnost nějaké narace - tedy třeba že koťata rozdají novým majitelům či cokoliv podobného, co by film nějak očekávatelně pomyslně uzavřelo.

#### 4. 3.) **Na lovu: dobrodružné výpravy**

Jak moc je étos “dobrodružných výprav” oblíbenou náplní nejen přírodovědných filmů jako takových, ale i textů o nich, ale třeba také tvorby pro děti, zjistíme velmi snadno nahlédnutím do libovolného televizního programu. Vzhledem k tomu, jak velkou roli “dobrodružné výpravy” hrají v mainstreamu přírodovědných filmů, velice se myslím hodí zařadit sem dva snímky, jimž se - každému jiným způsobem - podařilo dobrodružné výpravy dekonstruovat a jaksi “přistihnout při činu”.

Snímky s Rooseveltem, známým humanistou a ochráncem přírody, jej usvědčily z postojů, které bychom dnes v touze uctívat jej coby zakladatele národních parků, raději neviděli. Je jen málo filmů bez herců, které by tak dokonale popisovaly západní turismus (resp. jeho počátky, jež budou další století a čtvrt stále dokola napodobovány všemi společenskými třídami a nostalgicky a nereflektovaně vlastně i přírodovědnými filmy, jak bylo pěkně patrné z názvu oddělení *Travellers' Tale & Adventure*, jež si v BBC založil Attenborough, když se nechtěl přidat na konci padesátých let k NHU). Byť z objevenosti takových cest nezůstane zachováno nic než iluze jejich provozovatelů o velkém dobrodružství, postřehy na obdobných výpravách,

jejich povrchnost i v případě tak významné návštěvy, jakou byl bývalý americký prezident, i reprezentativnost celé výpravy a z toho plynoucí široké společenské přijetí po celé cestě mimo prales, nám o době říkají víc, než by mohla mnohá interpretativní svědectví.

Co se pak Kubelkova počíná týče, nikomu se nepodařilo západní společnost “obžalovat” za kolonialismus a postkoloniální praktiky tolik, jako jemu. Byl zároveň jedním z prvních, kdo ukázal patologii západní smetánky při lovu na africké savce - navíc způsobem výsostně filmovým.

#### **4. 3. 1.) Theodore Roosevelt in Africa & The River of Doubt**

*Kearton, Cherry (kamera; film režii neměl): Theodore Roosevelt in Africa, 1909*

*Anthony Fiala (kamera; film režii neměl): The River of Doubt, 1913-4*

Našli bychom málo postav přelomu 19. a 20. století, jejichž role pro proměnu přírodovědného paradigmatu byla větší. Osobní posun Theodora Roosevelta z nadšeného lovce v ochránce přírody nebyl nijak ojedinělý. Milníky v curriculum všech následujících mužů se sobě podobaly jako vejce vejci, ať šlo o Ericha Thompсона Setona, Ferdinanda Vandevereera Haydena, Aldo Leopolda či Jima Corbetta. Na sklonku devatenáctého století se cosi zlomilo. Tou dobou byla valná většina míst na mapách euroamerických objevitelů zaplněná, zoologické zahrady v metropolích dávno založené a muzea praskala ve švech vycpaninami a sušenými, nakládánými a elaborovaně popsány rostlinami. Změna sensibility probíhala v intencích dobových memů a paradigmatického zlomu, byť všemi výše jmenovanými gentlemany nepochybně otřásla v podobě osobního prozření. Lovecké paradigma se měnilo v ochranářské - a oni všichni do jednoho – spolu s mnohými, méně slavnými jinými – byli od dětství fascinováni přírodou, především zvířaty. Všichni na svém kontě měli řadu ulovených živočichů – a všichni si v nějakou chvíli uvědomili, že ve vytyčeném azimutu lovců nedokáží a nechtějí pokračovat. Začali o přírodě psát, fotografovat ji, kreslit ji – a vědomí toho, že se něco podstatného změnilo a že přírodní bohatství není bezedné a jeho radikální úbytek je nepřehlédnutelný, je přivedl k myšlence zakládání rezervací, v nichž bude činnost člověka omezena. Ne náhodou se první fotopast, vynález George 3D Shirase umožňující zachytit noční živočichy při jejich přirozených činnostech v jejich přirozeném prostředí, nikoliv ulovené, zabitě a pitoreskně vystavené, datuje do stejné doby (1898). Aldo Leopold tehdy jako první začal užívat pojem divočina (wilderness) pro místa, která by člověk měl nechat na pokoji. Leopold kritiku svých předchůdců směřoval velmi pronikavě ke kořenům samotného

problému, totiž k neklidu duše západního člověka, hnaného potřebou zkoumat, bádát a dobývat až na hranice sebezničení, když si povzddechl: “*K čemu jsou nám svobody naší ústavy, když nemáme jediné volné místo na mapě.*” Bylo tedy třeba tato volná místa znovuvytvořit.

Emersonův přímý žák John Muir osobně přesvědčil Theodora Roosevelta, aby se zasadil o vyhlášení Yosemitekého údolí národním parkem (1905). Z této doby se nám dochovaly Rooseveltovy výroky “*No temple made with hands can compare with Yosemite*” či “*Yosemite is the grandest of all special temples of Nature*”.

A byť je tohle všechno pravda - a zní to krásně, vznešeně a ideálně - nic nám tehdejší dobu nedokreslí tolik, jako právě filmy s Rooseveltem z let, kdy skončilo jeho druhé volební období v Bílém domě a on se vydal nejprve do Afriky (snímek *Theodor Roosevelt in Africa*, 1909), a poté do Amazonie (snímek *The River of Doubt*, 1913 - 4), aby si odpočinul. Poznamenala jsem si několik výjevů a mezitulků, jež považuji za nejméně stejně charakteristické pro různé dobové etnocentrické postoje, jako byl třeba v dějinách kinematografie tak hojně citovaný *Chang*. Z let 1909 až 1914 se takovýchto krátkých filmů s Rooseveltem na různá témata zachovalo několik. Kánony dějin dokumentárního filmu (Nichols, Gauthier) o nich mlčí; tomu navzdory je cena tohoto svědectví a toho, co maně vypráví o době svého vzniku, nedozírná.

Povšimněme si nejprve kuriózních mezititulků prvního z nich: “*Domorodá zábava v Africe*”, “*Zulu ženy na jaře*”, “*Tanec vyvolávače deště*”, “*kolonel Roosevelt a jeho družina přihlížejí manévrum*”, “*výlet z Kiu do Nakuro, podniknutý kolonelem Rooseveltem*”, “*krásky kmene Zulu*”, “*kolonel Roosevelt kontroluje pušku, než ji předá náčelníkovi Okawahkimu*”.

Ještě v roce 1927 budou tato schémata úplnou normou, atrakcí, plně přijímaným pohledem na věc, jak ozřejmuje třeba právě film *Chang* (Cooper a Schoedsack, 1927), když se v jednom z úvodních titulků k *Changovi* dočítáme: “*Předtím, než vznikla nejstarší civilizace, než bylo postaveno první město, než člověk opanoval zeměkouli, rozkládala se - tak jako dosud - na většině území Asie obrovská zelená hrozivá masa vegetace - džungle. Člověk - vetřelec - přišel do džungle, bojoval proti ní - ale nezdolal ji. Neboť silná je džungle. Ale člověk musí žít. A tak - bojuje.*”

Podobně tomu bylo i u filmu *The River of Doubt* (kterému mimochodem dělal kameramana

Čechoameričan Anthony Fiala). Zachycoval Rooseveltovu cestu podniknutou do Jižní Ameriky v letech 1913 - 14, během níž zkombinoval přednáškové turné s výpravou podél toku Amazonie, jež měla za cíl opatřování zoologických vzorků a preparátů. Poté byl brazilským biologem Candidem Marianem da Silva Rondon požádán, zda by se s ním nezúčastnil splouvání jednoho z mnoha přítoků Amazonky, jenž v té době ještě nebyl zanesen do map - řeku Rio da Dúvida (Řeka pochyb). Všechna tyto cesty jsou ve filmu zachyceny - se vši nezastíranou radostí z dobrodružství, se zcela nepokrytou a čitelnou podobou toho, jak bílý zámožný muž, byť ve své době výkvět všech ochranařských ctností a milovník přírody, vnímá lidi i zvířata na svých cestách.

Mezitimulky z něj jsou následovné: *“Jeden z našich mužů byl při rybolovu zle pokousán piraňou a lidé jsou tu ve vodě se smrtelnými zraněními od piraň nacházení denně.”*

Je dílem “totálního realismu”, že samotný akt pokousání nevidíme (a lze tedy důvodně předpokládat, že všichni měli plné ruce práce se záchranou nešťastníka; jsme za štáb rádi a kvitujeme tento absentující záběr s vděčností, že výprava mezi sebou neměla žádnou “hyenu”, která by vše točila) a představu o události dokreslují pouze benigní záběry na pirani a mezitimulek barvitě vykreslující jejich krvelačnost.

Následuje mezitimulek *“Místní chovají vůči piraňám velký respekt a drží si od nich odstup, což je pozice, kterou zaujala i většina členů naší výpravy”*. Záběr celku paluby lodi se společností, natáčený ze břehu: *“Bavili jsme se o tom, čeho se výzkumník v těchto končinách musí nejvíce obávat: o jedovatém hmyzu a nemocech, jež způsobuje, o dysentérii, nehodách v přejích a hladovění.”*

Lov na jaguára není zachycen, pouze muži s jeho mrtvolou, když už je po všem.

T. Roosevelt střílí z parníku krokodýly: mezitimulek *“Po břehu se válejí tihle ohavní krvežíznivci. Půl tuctu jsem jich postřílel - a stejně tolik minul.”*

Mezitimulek *“V Jurueně jsme potkali skupinu divochů. Byli divočejší a primitivnější než cokoliv, na co jsme narazili v Africe.”*

Je zjevné, že oběi roli v našem dnešním čtení záznamů Rooseveltových cest hraje změna sensitivity k tomu, jak lze hovořit o místech mimo náš kulturní okruh, abychom přitom sami

nepůsobili “divočeji a primitivněji” než oni sami (a pak jsou samozřejmě díla, kde totéž nepůsobí jako totéž, např. Buñuelova *Země bez chleba* o dvě dekády později, kde obdobný slovník působí jako záměrná nadsázka, ne jako něco, co na sebe autoři či protagonisté filmu prozrazují mimovolně). Ať už jde však o jakoukoliv z variant (Roosevelt či *Země bez chleba*), je podstatné, že je ve filmu přítomna osobní perspektiva, ono “proč”, které nás nenechává na pochybách o důvodech vzniku snímku. Záznam Rooseveltovy výpravy je tak podstatným svědectvím právě o dobových sensitivitách a o tom, že to zkrátka byl čas “dobrodružných výprav” - což zajímavě doplňuje to, co se o Rooseveltovi traktuje jinde (velký a osvícený konzervátor přírody atd.). Pochopitelně u *Země bez chleba* by odpovědi na “proč” byly hlavně tvůrčí/ autorské záměry jeho surrealistických autorů. V žádném z případů vyjmenovaných dobrodružných výprav by ale odpovědi nebyl dojem “spektáklů pro spektákl”, což se zdá být klíčovým motivem vzniku přírodovědných serií zaštitěných Davidem Attenboroughem.

#### **4. 3. 2.) Kubelka: *Unsere Afrika Reise***

*Peter Kubelka: Unsere Afrika Reise, 1966*

Kubelkův subverzní film zachycuje cestu skupiny safari-turistů evropské střední třídy (lovců) na jejich cestě, jež je “cestou za dobrodružstvím” maximálně v jejich měšťáckých očích. Snímek se posléze zvrhl v jedno z legendárních “dobrodružství realizace filmu”, neboť Kubelka ony lidi, kteří si zaplatili, že budou v Africe pít koktejly, bavit se o “domorodcích” a za úplatu střílet emblematické africké savce, jaksi “nachytl svým filmem při činu” - a oproti zadání jejich objednávky je ukázal ve světle tragikomickém adekvátně jejich počínání. Vše začalo jako nevinná zakázka, kdy byl Kubelka požádán cestovní kanceláří zprostředkující lovy v Africe, aby této skupině jejich výlet natočil a udělal z něj film. Ačkoliv dílo v nešťastném úsilí různých klasifikátorů filmu bývá řazeno mezi experimenty, je to jedna z nejčistších dokumentací toho, jak by měl být filmař přítomen v situaci, jejíž je součástí a tuto situaci posléze přeložil do filmu tak, aby bylo divákovi jasné jednak co se před kamerou dělo, druhak co se tvůrcům honilo hlavou, když realitu před kamerou sledovali. Kubelka si s natočeným materiálem lámal - opět legendárně - hlavu velice dlouho, přičemž výsledný sestřih má pouhých 12:30 minut. Stopáži navzdory je v něm řečeno vše - o postkoloniálních cestách, o neexistující reflexi a sebereflexi výletníků, o vztahu ke zvířatům, prostředí a životu jak zvířat, tak místních lidí - a v neposlední řadě o Kubelkově nechuti k těmto boháčům a jejich aktivitám. Film ale zároveň vyvrací podezření z jakékoliv schematičnosti - a to tím, co ve filmu chybí; tedy jakákoliv balastně prvoplánová interpretace. Je jasné, že ne každý

příslušník střední třídy musí nutně mít kontakt s Afrikou takto patologicky ložený/ a právě proto je skvělé, že způsoby výkladu tohoto snímku se mohou různit; nikomu není nasazována a priori psí hlava. Něco podobného je práce s titulky: film je nemá a je promítán pouze v němčině, takže to, s čím divák pracuje, jsou vlastní asociace, nikoliv nějaká jednoznačná režijní interpretace; vše navíc permanentně zpochybňuje užitý ruch smíchu. Film se zároveň zvládl stát jakousi malou revolucí pro dějiny filmu, neboť Kubelka zde zcela poprvé použil tzv. “sync events”, jak tomu říkal, tedy jakési vrstvení zvuků, které často teprve anticipují událost, která se v obraze teprve stane.

#### **4. 4.) V zoo**

Málokterá instituce svědčí o lidském velikášství a určité absenci sebereflexe tolik, jako zoologické zahrady; přinejmenším ve své staré, klasické podobě, kdy příroda nebyla ještě zdevastována tolik a záchranné programy jako hlavní účel zoo byly rozmar pouze G. Durrella a pár dalších. Je totiž něco “normálního” na tom, nakombinovat zvířata z celé planety a převézt je do ohrádek ve středu velkoměst? Známe-li navíc jejich způsoby života v místech, kde bývala doma, víme-li, jak obtížné je některá z nich spatřit, můžeme se jen těžko spokojit s konejšivou báchorou o tom, že jsou se simplifikovaným životem v zajetí spokojena a že se na nich nedopouštíme přinejmenším svévole - tím, jak jsme si je kompletně přivlastnili a znemožnili jim naplňovat svůj vlastní osud. Wiseman i Haanstra při filmování v zoo ukázali toto všechno “pouze” užitými filmovými prostředky, opět aniž by je kdo mohl vinit z jakéhokoliv přehánění či aktivismu.

##### **4. 4. 1.) Wiseman: Zoo**

*Frederick Wiseman: Zoo, 1993*

Synopse na stránkách distributora hovoří o filmu *Zoo* Fredericka Wisemana střízlivě a následovně: “*Zoo' is a film about the zoo in Miami, Florida, the care and maintenance of the animals by the keepers, the work of the veterinarians and their staff, and the visits to the zoo by people from all over the world. The film presents the wide diversity of interests and activities at the zoo and the interrelatedness of the animal, human, ethical, financial, technical, organizational and research aspects of operating the zoo.*”<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup>převzato z <http://www.zipporah.com/films/9> - poslední přístup 6. 9. 2017.



Kdybych měla Fredericku Wisemanovi vymyslet krycí jméno pro jeho způsob filmování, bylo by to zcela jistě “zrcadlo”. Nikdo jiný ho institucím nenastavoval tak dobře a tak mrazivě. Není překvapivé, že jeho kamera odhaluje jako hlavní exoty hlavně lidi - v jedné sekvenci za druhou. Neadekvátnost celého toposu zoo z filmu přímo trčí - byť Wiseman nedělá nic jiného, než že trpělivě sleduje dění v zoo s kamerou. Poznamenala jsem si scény, jež o bizarním podniku zoologického zahradnictví dobře referují:

Pracovník zahrady pomocí hrábí a lopaty zahání krokodýla do bazénu (lopatou ho podbírá a hráběmi ho plácá po čumáku). Když krokodýl, silně popuzený opatrovníkovým chováním, konečně zmizí v bazénu, vrhne se několik pracovníků zahrady na jakousi kupu kompostu a začnou z ní vyndávat krokodýlí vajíčka, aby si je mohli odnést.

Sekvence s umělými nadzvířaty typu žraloci, dinosauři, atd. Ultrabizarní sekvence s kadeřníky jako “atrakcí v atrakci” přímo v zoo - “nechte se ostříhat na naší akci za výjimečně nízké peníze, výtěžek půjde na miamskou zoo!”

Tlupa krásných žen s rouškami kastruje psa.

Mikrovláček. Lanovka.

Skupina ošetřovatelů nad mrtvou antilopou, roztrhanou psy: “Škoda. Byl to dobrý samec.”

Porod mrtvého mláděte nosorožce. Nekonečně skličující a smutné. Na tomto momentu je skvěle patrný Wisemanův přístup - jsme mu vděční nejen za to, co vidíme - ale i za to, co nevidíme. Chybí zjevně např. scéna, kdy ošetřovatelé museli oddělit a zajistit nosorožci, aby jim nebránila pokusit se mládě zresuscitovat. Ta scéna velmi pravděpodobně vypadala dramaticky (“brutalita” ošetřovatelů, neboť zahnat někde nosorožce jistě není jednoduché - vs. matka mláděte) - ale chybí, tím pádem emoce, kterou “máme cítit”, tedy které Wiseman dosahuje předkládaným scénosledem, je empatie se situací, sympatie vůči ošetřovatelům, smutek z toho, že se mládě narodilo mrtvé - v tuhle jedinou chvíli je možné vytěsnit, na půdě jaké instituce se vše odehrává a že je absurdní lidská svévole zvířata uvěznit do železobetonových ohrádek uprostřed měst a přejímat plnou kontrolu a nadvládu nad jejich životy, od čehož se jindy v případě ostatních dějů v zoo odmyslet nelze, ani při zbytku scén observované a zhusta mrazivě humorné absurdity.

Podstata tohoto filmu je významně založena na střihu; nositelem sdělení je výrazný smysl pro proporci. Překrásně bizarní záběry zvířat (pštros), jejichž surreálnost není podtržena ničím jiným, než smyslem pro zjev a pro jejich “reálnost”. Dokonalý smysl pro veškerou krásu a absurditu skutečnosti, natočeno a sestříháno tak, aby to bylo pouze konstatováním a poctou realitě, nikoli pobídkou k úsměšku. Jak viděné vyhodnotíme je na nás, na divácích, v čemž je Weisman dál, než třeba Buñuel, který diváka vede tak, že nemůže pochybovat.

#### **4. 4. 2.) Haanstra: Zoo**

*Bert Haanstra: Zoo, 1961*

Bert Haanstra zachycuje zoologickou zahradu mnohem více tak, jak by si přála ji vnímat většina lidí, kteří zoologické zahrady v 60. letech vedli - tedy jako neproblematizované místo “zábavy a odpočinku”. Nicméně jeho způsob snímání nás, lidí, usvědčuje z podobné míry nesoudnosti, kterou Frederick Wiseman svými observacemi obšírně rozpracovává. Lidé jsou v Haanstrově krátkém filmu (za nějž mimochodem obdržel cenu americké Filmové Akademie) snímání převážně ze subjektivního pohledu uvězněných zvířat, tedy přes mříže, zatímco zvířata jsou povětšinou zabírána zevnitř z klece a tedy bez mříží. Stříhová skladba se soustředí na ústřední motiv - analogie v chování lidí a zvířat. Hudba je komponována přímo na snímek - a ten celý má vlastně průběh symfonické skladby - se zrychleními, zpomaleními, atd., dosahovanými ale vždy prostřednictvím propojení s obrazem (zpomalení se tedy rovná, že zvířata i lidé zívají, atd.). Ačkoliv jde o radostný a nápaditý skeč, ze všeho nejvíce podobný tzv. městským symfoniím, tak vzhledem k podobě zoologických zahrad v 60. letech, jejich pustým výběhům, mřížím jako v Sing-Singu atd. i z tohoto snímku člověka mrazí; pohoda rozhodně není to, co v něm v druhém plánu za zábavami nedělního odpoledne čteme.

#### **4.5.) O opicích a lidech**

##### **4. 5. 1.) Frederick Wiseman: Primate**

*Frederick Wiseman: Primate, 1974*

Celý tento děsivý černobílý film začíná záběry fotografií slavných starých učenců na zdi; následují záběry primátů v pustých klecích. Dva krásní mladí vědci před klecemi se o nich baví - věcně a sebevědomě - o všech technicistních aspektech testování a měření. Už to je

divácky nesnesitelné - jejich hovory o tom, jak “takhle mohou sledovat všechny typy chování, které šimpanzi vykazují.” Vědci řeší kopulaci - její typy, kopulaci dorso-ventrální a ventro-ventrální a další polohy; jak opice uspěly, jak se chovaly samice a jak se chovali samci. Vědec z profilu, za ním v 2. plánu dvojice goril. Divácký pocit strašné nepřiměřenosti situace. Následuje porod orangutana komentovaný stejným věcně odvěcným způsobem tímtež vědcem; po ní sekvence orangutaního mláděte odděleného od maminky, zaopatřeného plenkou Pampers a v péči lidí; není patrné, proč tomu tak je, ale vědci (pozn.: všichni vědci tohoto filmu chodí v bílých pláštích) zkoušejí, jak dlouho vydrží viset za jednu ruku na prádelní šňůře a stopují mu to, dokud nespadne. Mládě zoufale křičí. Sekvence šimpanzích mláďat zavřených v klecích, před nimiž stojí ošetřovatelky/ či snad vědkyně, zkrátka ženy v bílých pláštích a šišlají na ně. Tomu navzdory sekvence působí krutě a hrůzně; člověk nechápe, proč má být jakékoliv mládě zavřené v hnusné pusté kleci s mřížemi. Vzápětí si ošetřovatelky navlékají gumové rukavice a roušky. Nářek opice, jež nechce do klece a z klece. Měla bych přiznat i to, že jsem se na tento film pokoušela podívat třikrát v životě - a nikdy to nevydržela déle než cca čtvrt hodiny, tedy do scény vivisekce makaka rhesuse, připoutaného za ruce i nohy a se zapojenými elektrodami do hlavy, který křičí; mám dojem, že s přehřiznutými hlasivkami, tedy němě, ale nejsem si zcela jistá. Kdybych psala synopsi k tomuto filmu, vypadala by takto - včetně capslocku: “KONSTRUKCE, KLECE, INJEKCE, RUKAVICE, ROUŠKY, LATEX, MĚŘENÍ - versus živé bytosti, za něž Jane Goodall už několik dekad pléduje, že jsou to hominidé. STRAŠNÉ, STRAŠNÉ, STRAŠNÉ, HLUBOCE A BRUTÁLNĚ STRAŠNÉ.”

Strašný na tom celém pochopitelně není film. Frederick Wiseman odvedl neuvěřitelný kus práce už tím, že na tomto místě vydržel natáčet tak dlouho, že zvládnul nebyť aktivistou, zachoval veškerý klid a kamerou popisoval, co se za zdmi podobných ústavů děje. Můj druhý adept v seznamu výjimečných přírodovědných fimů (hned po snímcích Marka Rissiho), které bych sice doporučila do hlavního večerního tv programu, ale dívání se na ně je pro mě dosud nepřekonaným cvičením diváckého sadomasochismu.

Za pozornost v tomto kontextu stojí recenze z Guardianu: *“It is essentially about one set of primates who have power, using it against another who haven't... Wiseman found no Frankensteins during his apparently very amicable visit to the centre; just nice people adding to the sum of human knowledge by subtracting from the sum of humanity itself.”* - Derek Malcolm, The (London) Guardian<sup>24</sup>

<sup>24</sup><http://www.zipporah.com/films/32> - poslední přístup 8. 9. 2017

#### 4. 5. 2.) *Haanstra: Ape and Superape*

*Bert Haanstra: Bij de beesten af / Ape and Super-Ape, 1972*

Tento krásný, luxusní, inteligentní snímek si za svou formu zvolil něco podobného, co dělá Sir David Attenborough, tedy velkou spoustu záběrů různých zvířat z celého světa a komentář.

Celá věc byla o to kurióznější, oč vznešenější měl spolupracovníky. Na snímku se autorsky podíleli mj. Hugo van Lawick, Konrad Lorenz, Jane Goodalová. Uprostřed snímku nastane moment, kdy by člověk už propadal skepsi a mohl se domnívat, že sleduje koláž nesouvisejících spektáklů a poslouchá k tomu banality a antropomorfizující trapnosti; tvůrce tento moment však posléze “vybere” a ozřejmí se, proč to udělal; tedy výsledný dojem je, že je film obsahově i formálně “zvládnutý”. Ale popořadě.

Opice a superopice: po devatenácti minutách se po ozřejmení všech vazeb (obrazem i komentářem), do nichž člověk se zvířaty různým způsobem vstupuje (lov, vivisekce, jatka, zoo, mazlíčci - tedy ti, co je nejíme, rodeo, slepeční psi, věšební papoušci, kobří tance, kohoutí zápasy), se dostáváme k lidoopům.

Ukázka toho, že všechny naše rafinované stroje, přístroje a nástroje se vyvinuly ze svých primitivních verzí - kamene, klacku a stébla - jež všechny používají i šimpanzi. A další zvířata - i ta jsou se svými nástroji představena. Následuje nicméně knihovna jako zásobárna kolektivního poznání a něco, co nás odlišuje. A následují také bytosti ve formolu a muzeální kostry - jako důkaz, že jsme se pokusili opanovat i tajemství života jako takového. Od čehož už je jen krok k naší vědě a jejím nástrojům - třeba lovům beze zbraní, fotografii (rovněž předvedeno, stříhem z lovce na fotografa s teleobjektivem).

“V přírodě není prostor na to, zemřít tiše” - pod záběrem nemocného pakoně, kterého si okamžitě porcují hyeny.

Opuštěné mládě pakoně - s komentářem “sentiment je vyhrazen jen lidem”. Sežrané mládě pakoně - s komentářem “tak tohle byla smrt”.

Záběr cichlid: “*Tady a tam* je pro ně důležité. Stojí za to, aby o něj bojovaly. Tak vzniká myšlenka hranice”. Hranice a bitva o ně je nám pak předvedena ještě na několika příkladech, například na gazelách Thompsonových.

Nejpozději tady přichází první selhání a nedůslednost. Proč, když jsme si nadějeplně mohli po ukázkách zvířecích nástrojů prohlédnout knihovnu, nepřichází po tématu hranic klíčové téma pro faunu celého světa - hranice území zvířat (klidně tak, jak je vnímají ona) - versus jejich hranice s územími, která považuje za svá člověk (ca. všechna, pakliže to nespadá do kategorie hranic, jež jsme si na sebe dobrovolně uvalili a stojí nás velké úsilí je nepřekračovat, totiž hranice národních parků?) Proč nepřichází něco o početnosti různých druhů a přelidnění našeho vlastního?

Od zvířecích hranic se plynule posouváme ke vsuvce, kde gepard žere mládě gazely a v následujícím záběru drží v tlamě vlastní mládě, jakožto exemplum toho, že pro geparda není mládě jako mládě - načež plynule a už naprosto bez vší logiky přecházíme k albatrosům (s komentářem, že tisíce kilometrů odsud - rozuměj od geparda - plachtí albatros), asi že jsou také zajímaví a pěkní, což je moment (46. minuta), kde se přísliby filmu, započaté jako velmi nadějně už pro suitu přírodovědeckých génů, jež jeho vznik zaštitily, zdají definitivně končit a být podobné Attenboroughovým kolážím. Haanstra se na čas nechá strhnout přesně do stejného víru aleatorické bazarerie a nesmyslu, u nějž končí naprostá většina produkce přírodovědných filmů o zvířatech.

Poté, co se dozvíme, že albatrosi snesou jediné vejce, přesouváme se k tučňákům, abychom se poučili, jaké zvuky vydávají, aby se svolali.

Zlomový moment s albatrosy je zajímavý pro uvědomění si ještě jedné důležité věci. Ptáci jsou nafilmováni krásně, můžeme sledovat sekvenci jejich námluv. Jsou to ale přesně tytéž indiferentní záběry, které jsme dnes zvyklí vidět ve všech zvířecích filmech - což jsou filmy “bez autorů”. Zpravidla nemají režiséra v pravém slova smyslu, netušíme, kdo je vytvořil (ano: vytvořila je BBC, což stačí), akvizice vydařených/ exkluzivních záběrů zvířat zajišťuje větší množství kameramanů a špičková technologie. Protože o žádnou autorskou výpověď nejde, následné uspořádání takových záběrů do jakéhosi udržitelného tvaru drží pohromadě obdobný komentář, jakého se zde dopouští Haanstra. Film nejen, že v tuto chvíli nespojuje jakékoliv úsilí o jednotnou výpověď o něčem konkrétním, k níž by vše směřovalo, ale rezignuje i na nějaké oslí můstky, jež by ozřejmovaly, proč po gepardovi vidíme zrovna

albatrosa a po něm tučňáka a... Ne, že bychom na takovýhle postup hodný VJ-ingového programu generujícího nahodilý sled obrazů čehokoliv nebyli u přírodovědných filmů zvyklí, ale od nositele dokumentaristického Oskara za snímek *Glas* z roku 1958 a snímku *Zoo*, ze kterých je zřejmé, že Haanstra jindy dokázal logicky propojovat jak sled záběrů, tak sekvenci, bychom podobný postup přeci jen nečekali.

Od tučňáků přecházíme k jezeru Tanganyika v Tanzanii k šimpanzům, kde se vágní postřehy o jejich biologii volně mísí s rádoby vtipnou interpretací jejich výrazů (“*Sakra. Dneska nemám šťastný den*”).

Mimochodem - ještě k sekvenci s tučňáky: je chvíli zpomalená a jen s hudebním podkresem a kdyby předcházel a následoval jakýkoliv výjev z lidského světa, je to to nejmimavější a potenciálně mrazivé, co by nám Bert Haanstra mohl předvést - ale Haanstra po deseti vteřinách dokazuje, že je poněkud autorsky ztracen, když podkres natáhne ještě po to, jak se oba tučňáci - už nezpomaleně - spáří, aby vše dorazil komentářem, že ostatní přihlížející tučňáci nejspíše - žárlí?? - čemuž z etologického hlediska v obraze nenasvědčuje ale vůbec nic.

V tuto chvíli v duchu gratulujeme Konradu Lorenzovi, mj. autorovi knihy *Osm smrtelných hříchů lidstva*, k této supervizi a plynule bychom se přesunuli k produkci *Animal Planet* a *Primy Zoom*.... Což by byla chyba, jak se ukazuje dále.

Ke konci filmu jsou zpředmětňovány i pokusy s opicemi na preparátu mláděte makaka rhesuse, jenž byl od narození izolován od matky i jiných opic - a poté, co je vrácen do skupiny ostatních mlád'at, přičemž jinou opici nikdy neviděl, má z nich smrtelnou hrůzu. Následují příklady dalších devastačních následků pro jakoukoliv socializaci i u dalších zvířat, deprivovaných coby mlád'ata od společnosti ostatních, ať už nejsou schopni se spářit, či odmítají vlastní potomstvo. (Skutečně vtipná je pak komentátorova glosa, že “tyto drastické experimenty se na lidech neprovádějí, přinejmenším tedy ne jako experimenty”)

Je nám prezentován výstup pokusu na myších o následcích přemnožení v rámci určitého teritoria. Výmluvné rozdíly v chování i zjevu zvířat za kautel únosně a neúnosně velké populace. Následuje konstatace, že i v lidské populaci vede přelidnění k rostoucí tenzi a agresi; bohužel doloženo nepřilíš šťastným příkladem policejního násilí z jakési demonstrace.

Posléze se ukazují všechny podoby lidského formování skupin, až po různé mocenské, až k ukázkám z válečných masových vražd a amerických hřbitovů padlých vojáků. V těchto momentech film funguje perfektně, vše je prostřiháváno proporčně zcela jinými bitkami zeber a pakoňů.

Záběry na dítě v inkubátoru a město z ptačí perspektivy: “Vyvinuli jsme veškeré své schopnosti, abychom pomohli zachovat jednotlivý život - ale rozpínáme se všude a nejsme schopni uvažovat o tom, jaké naše počínání bude mít následky”. Záběry frekventované silnice a dálnice - “rozdrobili, podrobili a otrávilí jsme své prostředí - a zároveň vyhledáváme místa, kde příroda zůstala nezdevastovaná naším působením “ (záběr na rybáře).

Záběry amerického velkoměsta - “ve svém úsilí ale pokračujeme vytrvale dál, přičemž následky neznáme, nebo nechceme znát a aniž bychom tušili, jestli za takových podmínek bude vůbec možný ještě jakýkoliv život. Bez mrknutí ničíme věci, bez nichž se nelze obejít - vzduch - a vodu. Je klidně možné, že zmizíme ve vlastní špíně. A pořád si v sobě neseme stopy dávných lovců (záběr na pána, který rybaří z nějakého pekelného parkoviště v nějaké vybetonované strouze - prostřiháno záběry šimpanze, jak pomocí stébla loví mravence. I my jsme produktem evoluce, ovlivněné podmínkami života (záběry o sebe navzájem pečujících šimpanzů prostřihané záběry o sebe obdobným způsobem pečujících Indonésanek). “Evoluce, která nepřestane probíhat - dokonce i bez nás. Je na nás, jestli přežijeme, nebo zmizíme - jako druh, který vyhubil sám sebe (záběry olejomalb Adama a Evy)”.

#### **4. 6.) Filmy o zabíjení**

Dopustím se zde jedné přiznané blasfemie: nikdy jsem neviděla žádný celý film Marka Rissiho, a to ačkoliv jsem jeho filmy uváděla na několika filmových přehlídkách. Důvod je prostý. Pan Rissi točí téměř výhradně zvířata chovaná lidmi jako “užitková”. Jeho filmy nejsou aktivistické v tom smyslu, že by nám někdo něco podsouval komentářem; jsou svými postupy vlastně dost podobné tomu, co dělá Frederick Wiseman, s tím rozdílem, že Rissi často točí tajně, protože do různých zvířecích koncentráků filmaři nesmí, právě proto, aby odsud pokud možno neunikala žádná svědectví a hladký chod našeho světa nebyl problematizován. Obsah jeho filmů ale dokumentuje věci tak děsivé, že se na ně prostě “nedá koukat”. Zároveň ale svými filmy pomohl změnit už řadu problematických momentů švýcarské i evropské legislativy vůči “užitkovým” zvířatům. Nemohla jsem sem tohoto hrdinu, který velice přesně ví, co točí a proč, nezařadit. Protože jsem ale žádný jeho film z výše zmíněného důvodu

opravdu nikdy neviděla, neboť se na ně zkrátka nedokáží dívat, dávám sem rozhovor, který jsem s Markem Rissim udělala pro noviny A2 v době, kdy uváděl své snímky na festivalu Akademia Film Olomouc (AFO) v roce 2009<sup>25</sup>.

#### **4. 6. 1.) Mark Rissi o svých filmech**

*Mark Rissi: Fun Fur?, 2005*

**Jedním z nejvýznamnějších hostů letošního, čtyřiačtyřicátého ročníku olomouckého festivalu vědecko – populárních filmů (AFO) měl být švýcarský režisér a ochránce zvířecích práv Mark Rissi (1946). Při natáčení dokumentu o brutálních praktikách panujících na čínských kožešinových farmách si ale v březnu poranil nohu a je dodnes upoután na lůžko. Ačkoliv tak do Olomouce nakonec nepřišel, svědčí o jeho houževnatosti, že zranění navzdory zůstal ve festivalové porotě alespoň prostřednictvím internetu.**

Angažování se v boji za práva zvířat je v naší době poněkud ošemetnou kapitolou. Můžeme při něm balancovat na tenké hraně, od misantropní a ultrapravicové milovnice pejsků a koček B. Bardotové až k jiným podivínským postavám. Ty často podstatě věci spíše škodí. Zejména při takovýchhle srovnáních vyniknou nápadné rysy švýcarského obhájce práv zvířat, dokumentaristy Marka Rissiho: uměřenost, věcnost, touha informovat, absence fanatismu. Je proto zcela pochopitelné, proč právě Rissiho aktivismus přinesl tak kladné výsledky. Švýcarsko bylo kupříkladu první zemí na světě, kde byl na počátku 90. let zakázán bateriový chov drůbeže, na čemž měl právě Rissi se svými reportážními snímky z epicenter hororového dění lví podíl. Dalším charakteristickým rysem Rissiho filmů je odvaha, s níž se mu daří pronikat na místa dějů, které by jejich původci před světem rádi skryli. Továrny na maso a vejce, kožešinové farmy, umlácená tulení mláďata v Kanadě či zamordované vodní želvy karety na Bali. Šimpanzi předvádění v cirkusech a mučení v laboratořích. Na Rissiho filmy není hezký pohled. Patří vlastně k tomu nejstrašidelnějšímu, co lze na stříbrných plátnech potkat. Byť jsme my, dnešní diváci, diváky notně otrlími, skutečnost, že to co vidíme, není žádný rafinovaný trik, ale že se přesně tohle někde – a možná ne tak daleko od nás – opravdu děje, působí konsternujícím dojmem. Někdy Rissiho filmy poněkud rozbíjejí pravidla filmové řeči, třeba to, že zvuk a obraz by se měly doplňovat a být alespoň částečně v kontrapunktu. Vidíme-li v obrazové složce mývala, většinou zároveň neslyšíme komentář “to je mýval”. To,

---

<sup>25</sup> A2 č. 10, 2009, Hana Nováková: *Točím jen o tom, co mohu změnit. Rozhovor s Markem Rissim.*  
<https://www.advojka.cz/archiv/.../tocim-jen-o-tom-co-mohu-zmenit>



že nám komentátor říká, co přesně se mývalovi děje, je ale třeba ve snímku *Fun Fur* (Bezva kožich, 2005) plně na místě. V tu chvíli už totiž často sedíme v kině se zaťatými zuby a zavřenýma očima a trpně čekáme, “až to přejde”, neschopni mývala na jeho poslední cestě nadále sledovat. Díky lidem jako je Mark Rissi kyne jistá reálná naděje, že podobné věci jednou přejdou nejen na plátně, ale i tam, kde byly nafilmovány.

**Švýcarsko se na začátku 90. let stalo první zemí, kde byl zakázán bateriový chov drůbeže. Jak přesně jste toho dosáhli? Byly to pouze Vaše filmy, co proměnilo celkové naladění společnosti vůči otázkám brutálního nakládání se zvířaty ve velkochovech, nebo šlo o spolupráci s nějakou jinou významnou aktivistickou skupinou? Co byste doporučil aktivistům v jiných zemích k urychlení procesu zákazu velkochovů?**

V roce 1972, kdy jsme o zákaz velkochovů začali usilovat, bylo ve Švýcarsku malé povědomí o nutnosti ochrany zvířat. Velkochovy byly v uzavřených barácích, často zcela bez oken. Někdy v té době jsem četl knihu *Animal Machines* britské autorky Ruth Harrisonové. Když jsem se krátce nato doslechl, že má ve Švýcarsku dojít k novelizaci zákona o životní pohodě zvířat, rozhodl jsem se natočit maximum toho, co se odehrává za zavřenými dveřmi zvířecích velkochovů. Zároveň to byla doba, kdy Richard Nixon začal používat témata spojená s ochranou životního prostředí jako účinný prostředek odvádění pozornosti od Vietnamské války, proto v televizi v té době běžela spousta dokumentů zabývajících se ochranou životního prostředí. Byly to ale dokumenty, které jeden den běžely v televizi, a druhý den už o nich nikdo nevěděl. Bylo mi jasné, že abych upoutal pozornost, musím si počínat lépe. Proto jsem se rozhodl režirovat a produkovat hraný film, do nějž jsem obsadil tehdy velmi populární švýcarské herce a herečky (v mém filmu hráli např. Schaggi Streuli, Ines Torelli, Joerg Schneider, Walter Morath a Valerie Steinmann). Hudbu k filmu mi také nahráli sami tehdy populární muzikanti. Výhoda hraných filmů je, že když jsou úspěšné, promítají se v kinech celé týdny. Píší se o nich články, diskutuje se o nich v televizi a v rozhlasu, pořádají se k nim tiskovky. Když jdou lidé na film do kina, soustředí se na něj mnohem víc, než když ho vidí doma v televizi a rozptylují se u toho vším možným. Já tenkrát nalákal lidi do kin na známá jména. Mysleli si, že jdou na zábavný film; místo něj se jim ale dostalo svědectví o tom, jak se zachází se zvířaty ve velkochovech. Dnes bych řekl, že to byl právě film “*De Grotzeppuur*“, co zahájilo diskuse okolo zvířecích velkochovů a vyburcovalo veřejnost k zájmu o tyto otázky. A právě zájem široké veřejnosti později vedl k zákazu klecového chovu kuřat a slepic a k zákazu používání náhubků pro telata při vykrmování telat směsmi se sušeným mlékem.

**Jaký postoj máte k autorským právům ke svým filmům? Před časem jsem byla značně překvapena, když jsem nenašla Vaše aktivistické dokumenty na YouTube, anebo alespoň v nějaké kompletní formě na Vašich webových stránkách. Témata, kterými se zabýváte a o nichž točíte, si zcela evidentně žádají co nejširší možnou publicitu. Ve srovnání s jinými aktivistickými videosnímky, jež ke stažení na YouTube jsou, působí Vaše dokumenty mnohem erudovaněji a záběry v nich jsou na první pohled unikátní a obtížně získatelné (byť výjevy v nich jsou tak otřesné, že jsou mnohdy již za hranici dívatelného). Proč tomu tak je?**

Části mnoha mých dokumentů na YouTube jsou, mnohdy aniž by u nich bylo uvedeno, že autorem záběrů jsem já. Své filmy jsem poskytnul bezpočtu organizací bojujících za životní pohodu domestikantů či za práva zvířat obecně. Tyto organizace používají sestřihy z mých dokumentů do svých vlastních videí. Nejširší distribuce se na internetu dostalo dokumentárnímu filmu o čínské produkci kožichů (film Fun Fur, promítaný také na Akademia Film Olomouc, pozn. H. N.). Ohlasy na tento film dostávám z celého světa. Další hojně používané záběry jsou z mého dokumentu o násilném vykrmování hus a o tom, jak jsou zažíva šhubány z peří. Když jsem byl naposledy v Číně, samotného mě překvapilo, kolik lidí mi říkalo, že vidělo na internetu video o zvířatech chovaných na čínských kožešinových farmách. Když mi popsali, co přesně ve filmu viděli, bylo mi jasné, že museli vidět právě náš dokument.

**Co dalšího jste dělal, abyste svým filmům zajistil co možná nejširší publicitu? Byly Vaše filmy například součástí nějakých osvětových programů ve školách, nebo se staly známými “pouhým” odvysíláním v kinech?**

U filmů, které jsem režíroval nebo jim dělal producenta, jsem používal stejné strategie, jaké používají marketingové či PR filmy. Člověk musí svůj projekt prodat. To se mi dařilo především výběrem populárních osobností, které v mých filmech účinkovaly (např. Liselotte Pulver, Sigrid Steiner, Walo Lueoend a další); dále pak pořádáním různých regionálních propagačních akcí těsně před premiérou filmu. Vždycky mi připadalo zásadně důležité mít možnost zvýšit povědomí spotřebitelů o tom, v jakých podmínkách jsou chována zvířata ve velkochovech. Informovaný zákazník může významně ovlivnit podmínky, za nichž jsou různé živočišné produkty získávány, a může tak životní pohodu zvířat přímo ovlivňovat. Ty filmy nám sloužily jako odrazový můstek; samozřejmě ale bylo třeba mnoha dalších kampaní. Kupříkladu jsem se svými přáteli přesvědčil nejpobulárnější ženský časopis té doby (Annabelle), aby na svých stránkách zahájil kampaň za chov slepic na podestýlce.

**Ve svém rozhovoru s Milenou Wahlen říkáte, že jste nikdy netočil v Austrálii a v Japonsku; a že jsou to země tak kulturně odlišné, že by Vám natáčení tam připadalo velmi komplikované. Není natáčení v Číně, kde lidé na venkově na rozdíl od Japonců či Indů ani nemluví anglicky, zdaleka nejkomplicovanější z možných? A nezpůsobovaly Vám potíže kulturní rozdíly při filmování indických džinistů? Jejich pojetí zvířecích nemocnic je pro Evropana svou absencí léčiv, nepřipustností “rány z milosti” a svými malými špinavými klecemi přece krajně problematické.**

Moje první reakce na džinistické zvířecí nemocnice byla stejná, jako ta Vaše. Šokovaly mne. Myslím, že za zvířata, která jsou na nás závislá, neseme zodpovědnost, což může obnášet i eutanázii ve chvíli, kdy se utrpení stane neúnosným. V přírodě jsou slabší kusy loveny silnějšími a málokdy přežijí. V prostředí ovládaném lidmi musí na to, aby zvířata netrpěla, dohlédnout lidé. A k natáčení v Číně: komunikace s Číňany mi na základě mých osobních zážitků připadá snazší. Je mi jasné, že k tomu, aby Číňané začali vnímat zvířata jako cítící bytosti, bude třeba velkého úsilí a potrvá to velmi dlouho. Nicméně doufám, že nějaké kroky v tomto ohledu podnikne čínská vláda. Moje filmy o čínském kožešinovém průmyslu byly zacílené spíše na evropské a americké odběratele čínských kožešin. Poté, co americká organizace HSUS (Human Society for the Protection of Animals) odhalila v některých předních amerických butikách falešné označování kožešinových doplňků za umělé kožešiny (za umělé byly označovány především obarvené kožichy mývalů), dala novinářům k dispozici naše záběry zrudného způsobu zabíjení mývalů v Číně. Prodej oděvů s podobnými doplňky od té doby rapidně poklesl. Následkem toho čínští obchodníci s kožešinami náhle seděli na přibližně dvou milionech kožek, které si ale v USA už nikdo nechtěl koupit. To je jeden z důvodů, proč mám svou profesi rád: někdy člověk vidí výsledky svého úsilí okamžitě. To, že jsem nebyl v Austrálii, je pouhá shoda okolností. Ten kontinent je prostě trochu daleko. Já jsem nejdál dojel na Bali, kde jsem točil film o bezohledném zabíjení mořských želv.

**Jak se díváte na problematiku zoologických zahrad? Myslíte, že skutečně mohou přispět k záchraně některých živočišných druhů, nebo Vám připadá, že jejich vyprávěnky o konzervátorském úsilí jsou jakousi vznešenou lží pro lepší pocit městského obyvatelstva Západu? Myslíte, že je reintrodukce druhů do původních výskytíšť možná, pokračující devastaci a lidské expanzi do těchto míst navzdory? A myslíte, že zoologické zahrady jsou užitečnými vzdělávacími institucemi, nebo že je to další z mýtů, jež jsou nám podsouvány?**

Myslím, že profesionálně vedené zoologické zahrady mají svou důležitou roli. Zoo musí naplňovat všechny přirozené potřeby zvířete a svou úlohu vzdělávací instituce musí brát

vážně. V tom případě jsou zvířata v ní předváděná jakýmiisi velvyslanci za svůj druh ve světě lidí. Díky nim máme lepší představu o jejich chování a způsobu života. Ovšem zoologické zahrady, které přirozené potřeby zvířat nemohou splnit, by měly být nekompromisně zavřeny. Nedostatek finančních prostředků není žádnou omluvou pro držení zvířat v podmínkách, uzurpujících jejich životní nároky.

### **Jaké jsou Vaše další plány? A na jaká témata se chystáte upozornit ve svých příštích filmech?**

Na nedostatek témat si ještě dlouho nebudu moci stěžovat, bohužel. Případů lidské krutosti a ignorance je tolik. Navíc mám dojem, že ačkoliv vzniká bezpočet videí s problematikou boje proti krutostem páchaných na zvířatech, jsou často jen samoučelně senzacechtivá. Ne, že by je jejich tvůrci nenatáčeli s dobrými úmysly, ale účinky těchto nekonceptních akcí vyzní většinou úplně do ztracena, protože za nimi není žádná strategie, ani podpora nějaké větší lobby. Jejich šance cokoliiv změnit je tudíž téměř nulová. Lidé mají obecně dobrý dojem z toho, že podepsali petici nebo něco podobného, ale dnes je taková inflace různých petic a různých bojkotů všeho možného, že už jsou ve valné většině brány na lehkou váhu. Proto jsem si jistý jednou věcí: ať již budu v budoucnu točit cokoliiv, vždycky si vyberu takové téma, u něžž budu mít nějakou realistickou naději na to, že mohu něco změnit. Připadá mi, že jen taková témata mají nějaký význam. Úplně nejdřív se ale musím zotavit ze svého zranění.

#### **4. 7.) Ještě víc filmů o zabíjení**

Na úsilí Marka Rissiho velice dobře navazuje to, co méně brutální formou udělali Georges Franju a Frederick Wiseman. Neprvoplánově a neaktivisticky, jeden pomocí observace a druhý pomocí poezie ozřejmují, co se skrývá za fasádou našeho krásného, pohodlného západního světa - a jaká je cena, o níž se raději nemluví - z důvodů, jež už jsem uvedla v souvislosti s Markem Rissim.

##### **4. 7. 1.) *Franju: Krev zvířat & Wiseman: Maso***

*Georges Franju: La sang des bêtes, 1949*

*Frederick Wiseman: Meat, 1976*

Obecně známým tematickým pionýrem a legendou je už dnes *Krev zvířat* Georse Franjua a celkově hvězdného štábu - s hudbou Josepha Kosmy a komentářem sepsaným Jeanem

Painlevém. Není to ale jediné mistrovské dílo, jež na to téma vzniklo. Neméně pozoruhodný je snímek *Maso* Fredericka Wisemana - a především porovnání obou děl.

Franju: komentář cituje Baudelaira: “udeřím tě bez hněvu a bez nenávisti, tak jako řezník.” Pokračuje: “Bez hněvu, bez nenávisti a s prostou dobrou náladou vrahů, kteří si zpívají a hvízdají, když se probírají vnitřnostmi. A proč by si při své těžké práci neměli pískat; jíst se musí a taky nakrmit druhé.” - Po čemž následuje téměř surrealistická sekvence dvou kráčejících jeptišek s pompézními čepci a pod tím jede zpěv řezníka, pějícího z plna hrdla zlidovělou píseň *La Mer* (jíž všichni tak dobře známe např. z Godardova filmu *Pierrot le fou*). Franju jatka nijak neostrakizuje, ale slovník, užitý v komentáři, je chvílemi dost výmluvný - “ovce, zachráněné na jednu jedinou další noc, neslyší, jak se brána jejich vězení zavírá za auty, jež mají přivést nové oběti na zítřejší den”.

Wiseman: repetitivita úkonů, díky níž litujeme nejenom zvířata, jejichž veškerý život je podřízen lidskému užitku, umocněnému o hrůznost obří kapacity, jíž musí masný průmysl naplnit, ale vede nás to i k neustálému přemítání o lidech, kteří takovéhle věci dělají den za dnem. Dynamický stereotyp je dost děsivý i sám o sobě; je-li ale ubíjející repetitivita performována na mrtvých tělech, je to svého druhu dekadence dohnaná do jakési krajnosti.

Genialita Wisemanových observací je i v nulovém užití hudby: je-li ve filmu *Maso* (ostatně jako je tomu i ve snímku *Zoo*) užita hudba, je vždy přísně diegetická. Její účinek je pak samozřejmě o to vyšší, než kdyby se jednalo o autorský zásah. Sledujeme kupříkladu pracovníky, jak porcují hovězí těla a k tomu jim hrají dobové šlágry z rádia; netřeba říkat, že celá scéna působí pro laika, pro něž jateční provoz není rutinou, jako záběry z přistání na Měsíci.

Poněkud paradoxně: repetitivita všech úkonů - úhledně naporcovaných kusů masa, opracovávaných stroji i lidmi - ulamuje vši hrůze velkochovů a zabíjení hrot. Podobný účinek vyvolávají sekvence ze zázemí a zákulisí jatek - z kanceláří, z porad vedení, z porad nejvyššího vedení, kde se rozhoduje, kam se bude v nejbližších letech ubírat masný průmysl, z obchodního oddělení, ale i třeba z kantýny zaměstnanců, kde všichni sedí úhledně vyrovnaní v dlouhých řadách u stolů s bezpečnostními helmami na hlavě a spořádaně jedí oběd.

Všechno výše řečené se pochopitelně netýká samotného usmrcování zvířat. Při tomto pohledu jsme vinni všichni a tento pohled nás samozřejmě traumatizuje; dilema v žádném případě

nestojí, zda jíst maso, či ne. Dilema při tomto pohledu není žádné, protože každému divákovi musí být jasné, že se zde naše industrialitace dotýká něčeho, co by mělo zůstat všemu našemu pokroku navzdory nedotknutelným tabu - a že kdo s živou bytostí nakládá takhle, shoří v pekle. Kdybychom sledovali scénu zabití zvířete z jiné kultury, kdy by všemu byla přiložena váha a obřadnost, která smrti náleží (namátečný příklad: např. rituální oběť kozy bohyni Kálí v hinduismu, kdy kozu snědí obětující, “pouze” zaplatí obřadníkovi za to, že akt probíhá s vědomím a takovým způsobem, že je zjevné, oběť života je neobyčejná - nejvyšší - extrémní. Pravděpodobně bychom cítili všechny jiné emoce, počínaje živým etnologickým zájmem, a takové pocity by byly zcela na místě.)

Nejvyhrocenější moment celého snímku se překvapivě netýká etiky lidského nakládání s živočichy, ale sociálního - kdybych se neostýchala, řekla bych přímo “třídního” problému: vedení jatek vysvětluje zaměstnanci Billovi, že práci, kterou dříve dělali dva lidé a jenom tak ji mohli vykonávat v potřebném tempu a kvantitě (podávání a stahování jehňat), bude od nynějška vykonávat sám. On se tomu všemožně brání a velmi konzistentně vysvětluje, proč je to, co po něm chtějí, nemožné. Zatvrzelost, s níž vedení trvá na svém, překrucuje své dřívější rozkazy a požadavky atd. a bezmoc dělníka, který problematiku zná z autopsie důkladněji, než úředník, jenž trvá na svém, je naprosto kafkovská a burcující.

Ještě před koncem nás čeká obscénně absurdní okénko - sekvence toho, jak se různé typy masa balí do různých typů igelitů; následuje podivuhodný mechanický balet detailů maso versus přístroje v továrně - samozřejmě s autentickými zvuky a bez hudby.

#### **4. 8.) Jediný svého druhu: Jean Painlevé**

*Jean Painlevé: La Pieuvre, 1928*

*Les Diatomées, 1928*

*L'Etoile de Mer, 1928*

*Les Pigeons du square, 1982*

Na preparátu tohoto muže se zdálo, že se dokumentární film o zvířatech bude ubírat úplně jinudy, než se posléze ve valné většině ubral. Mohlo tomu být jinak, kdyby se Painlevé stal otcem zakladatelem žánru, kterému se sám věnoval celý život a z vytyčeného azimutu nikdy neuhnul, a to ačkoliv se během jeho kariéry proměňovalo samotné médium. Pomyslný “zlatý věk” dokumentu o zvířatech v podobě Painlevého výstupů se ale odehrál pod hlavičkou hnutí

mnohem širšího a většího, které Painlevého výtvoř naprosto předčilo a zastínilo. Tou závažnou, hustou, mohutnou, vše válčující skutečností, v níž následování hodný vzor “filmování o přírodě” zcela zapadl, nebylo nic menšího než sám surrealismus<sup>26</sup>.

Painlevé (1902 - 1989) byl francouzský původně - biolog, specializovaný na podmořskou faunu, díky čemuž choval doma takové zvířecí herce jako např. chobotnice či mořské koníky. Narodil se v rodině matematika a ministerského předsedy Francie Paula Painlevého. Nejprve nedostudoval medicínu, poté biologii a nakonec se shodou všech nevyhnutelných okolností stal členem Surrealistické skupiny, jejímž členem posléze tak jako každý surrealista, co za něco stál, kvůli roztržce s Bretonem zase být přestal. Jeho filmům nicméně všechny tři perspektivy - medicínská, biologická a surrealistická navždy daly to, proč se všim, co kdy během svého dlouhého života natočil, blížil pravdě víc, než cokoli, co nám s vynaložením všeho umu, techniky a peněz zprostředkovává mainstream National Geographicu či BBC.

Jean Painlevé svým dlouhým životem nezáměrně obsáhl skoro celé dějiny kinematografie - a tím pádem se proměňovalo médium, které používal. Jeho první filmy byly němé a černobílé, jeho další filmy byly barevné, zvukové a stále analogové - a kdyby žil o pár let déle, nepochybně by přešel na digitální médium jako všichni ostatní. Pár věci se však neměnilo: prvky, s nimiž operoval ve skladbě všech svých snímků. Jako biolog se vždy držel jen učebnicově přesných pravd a svých encyklopedických znalostí zvířat - a nepotřeboval si pomáhat žádnými umělými naracemi, tak oblíbenými na televizních kanálech, kde se klade důraz na různé rodinné vazby mezi živočichy, na “příběh” či různé např. milostné vztahy mezi zvířaty (murěňák Pepa zaplouvá pod útes, kde na něj již čeká jeho čokoládově hnědá družka), zkrátka kde se - většinou zcela vykonstruovaně - akcentují věci osvědčené v lidských telenovelách, detektivkách či červených knihovnách. Painlevé nic takového nedělal. Cloumalo jím příliš mnoho zájmů a fascinací, než aby mohl dělat co jiného, než svým dílem všechny své zájmy vnímavého člověka syntetizovat dohromady a předkládat své autorské výstupy, místo aby plnil pomyslná zadání televizních kanálů o tom, co jsou mantinely přírodopisného žánru a do jakých osvědčených vzorců musí dosadit, aby byl hoden svého

---

<sup>26</sup>Surrealistické hnutí vlastně není hnutím, ale ve dvacátých letech 20. století definovanou bytostnou přirozeností určitého typu lidí, přirozenou tak, že se s ní od té doby další lidé rodí a jsou její součástí, aniž by s původním uměleckým kroužkem kolem André Bretona měli oficiálně co společného. Bytostní surrealisté nepochybně existovali vždy, ale od počátků dvacátého století pro ně díky surrealistickému hnutí existuje jméno. S inherentním surrealismem se to totiž má podobně, jako když se řekne třeba “náboženský mystik”. Asi si pod mystikem také všichni představíme něco podobného, aniž bychom věděli, v jakých časech žil a jaká byla jeho východiska, než se stal mystikem. S bytostným surrealistou je to stejné; proto takovým surrealistou může být třeba Karel Vachek, aniž by kdy byl členem nějakých spolků, každý víkend pořádal skupinové hry a věšel svou surreálnou determinaci komukoli na nos.

chleba. Co ho tedy upřímně zajímalo: hudba - a trendy v ní. Grafy - a rozmanité další postupy vědeckých výkladů. Hry, hříčky a nadsázka, bez níž se žádná kvalitní tvorba neobejde. Nezapřel ale ani svůj původ v politicky angažované rodině - nejvýrazněji asi ve snímku *Le Vampire*, kde na modelu morčete a netopýra tematizoval nacismus, zachvátivší Evropu.

#### **4. 8. 1.) Painlevé: *Upír, Hvězdice, Holubi, Rozsivka, Chobotnice***

Painlevého krátké filmy, věnované zpravidla jedinému živočišnému druhu, vynikají skvělou dramaturgií, hudba nás nikam nemanipuluje: "dýchá to"; pauzy s hudbou bez zbytečných řečí nám umožňují si zvířata důkladně prohlédnout a udělat si na ně "názor" sami, podobně, jako když potkáme nějakého živočicha v přírodě. Zároveň vše řečené je přísně vědecké. Už tehdy se dokázal vystříhat kliše nálepek a pseudo-dramatizací - žádný "děsivý predátor" ani nic podobného. I když mluví o tom, kdo koho požívá - "vraždí" - ve vodě, je to maximálně věcný popis. Pozoruhodné jsou záběry na svou dobu skutečně dokonalé - makrosvět, využití maximum dobové techniky i jeho biologických znalostí. Dramatičnost k udržení divácké pozornosti do filmu vnáší dikce a intonace vypravěče, nikoliv "přifouklé" narace s vymyšlenými ději/ příběhy ze světa zvířat. Končí to nápisem Faim (hlad), který se promění ve Fin. Smysl pro humor ho neopouštěl nikdy.

*Holubi*: jeden z jeho posledních filmů - dokonalá ukázka toho, jak jednak se surrealismem pracoval až do konce (snímek byl natočen pro televizi), druhak jak se strašně vymykal svým smyslem pro film a atraktivní postupy mainstreamu žánru přírodovědných filmů dokázal zainkorporovat do snímku ve svůj prospěch. Zvířata si choval doma v akváriích (měl chobotnice!!), což je při bedlivém pohledu poznat.

*Rozsivka*: Film se vymyká kinematograficky silnými záběry - nápaditějšími, než co přinášejí dílny BBC (čb, dostatečně dlouhé záběry, žádné zbytečně rychlé střihy) a prací s filmovou řečí - hudba není jen "digest", aby divák přežil poučování vypravěče, ale svébytný výrazový prostředek. Nadsázka komentáře se týká fórků, opět ne pseudonarace. Surrealistické vsuvky s umělými zuby, přes které se kartáčkem patlá "polish" - jakási rudá pasta - a výbuch, kdy obsluhovači dynamitu vybuchnou a padnou k zemi - prostřídáváno mikrozáběry těl rozsivek. "Three examples with sweet names: *Amphiprora, Surirrela* - do toho ženský hlas "It looks like a snob armchair! - *Campylodiscus*" - následuje dialog muže a ženy (v audiu) nad záběrem mikroorganismu - žena říká - "To je tuleň! Muž: ne, to je řasa." Dál - nad jiným organismem: žena: "Má nervový záchvat?" Muž: "Ne! To je příroda." Kromě surreálných vsuvek se celý



film odehrává v mikro a makrozáběrech (tedy resp. něčem, čemu říkají "ultramicrophotography). Nafilmováno v bretaňském oceánografickém centru. Hudba od Pierra Anglese a Rogera Lersyho (dětský zpěv a recitace), zní jako něco mezi operou Brundibár a Bertoldem Brechtem.

*Hvězdice*: hned na začátku snímku je nám naservírována Painlevého metoda v kostce: vidíme hvězdicí, slyšíme dramatickou hudbu, stříhanou do rytmu pohybu zvířete a do toho říká komentář tónem, jak kdyby ohlašoval začátek třetí světové války, že se hvězdice pohybuje klouzavým pohybem za pobytu všech pěti ramen. Účinek je geniální; není nutné - narozdíl od toho, co se děje na komerčních stanicích - film zaplevelovat výmysly a nesmysly v rámci samotné narace. Painlevé vždy vše dokonale technicky vysvětlí, jak živočichové co dělají - zejm. u těch věcí, které dělají jinak než my. Rozfázovaný zpomalený pohyb holubí chůze se vsuvkou "pocta Muybridgeovi", zpomalené mrkání holubích víček, atd.

#### 4. 9.) Shrnutí

Záměrně shrnuji všechny výše uvedené filmy, pocházející z různých epoch i zemí, jedinou sumarizací; navzdory tomu, jak radikálně odlišná témata i realizační postupy/ formu si zvolily. Jak říká italský filmový kritik Giono Nazarro: *"Každý film tvoří svou vlastní formu. Dokument není žánrovou kategorií, nefunguje ve vztahu k nějakým žánrovým pravidlům. Jako dokumentaristé tvoříte své vlastní světy, musíte být tvůrčí a osobní. Pro hru, kterou hrajete, si sami tvoříte nová pravidla."*<sup>27</sup> Přesně tomu všechny výše uvedené filmy dostaly. Při analýze filmů může člověk postupovat tak, že hodnotí zvlášť "formu" (konzervativní/ progresivní) a zvlášť "obsah" (konzervativní/ progresivní). Susan Sontag nicméně říkala, že nic takového jako oddělená forma a obsah neexistují; že jedno spoluvytváří druhé, jak ostatně a notoricky říkal i Marshall McLuhan (*"media is message"*). Nahlíženy takto, všechny filmy z kapitoly 4 říkají mnoho o úhlu pohledu a světonázoru svých tvůrců; víme, kdo jsou a o co jim jde. Ve chvíli, kdy se takhle podíváme na Davida Attenborougha a slupka "zvířat" či "evoluce" odpadne, vidíme jako světonázor pouze televizní ideologii spektaklu a mustr žánru; maso toho, čím byl tento mustr vyplněn, už dávno opadalo. Kdyby se nejednalo o "mustr", co přesně snímek musí obsahovat, aby byl přírodovědným filmem - kdyby nebyly všechny stejné - kdyby nebyly navíc kopírované méně zdatnými a chudšími štáby po celé planetě - a kdyby

---

<sup>27</sup>Hadravová, Tereza, *Nebát se milovat film*. Dok Revue, 24.11.2016 , <http://www.dokrevue.cz/blog/nebat-se-milovat-film>

arogance při vytváření takového spektaklu nezastírala nejspíše i samotným tvůrcům skutečnost toho, co/ či koho vlastně točí, v jaké situaci se ony bytosti nalézají a jestli třeba ve chvíli, kdy zjistím, že někde na předměstí žijí levharti a že jsou v Indii na vyhynutí, nezaměřím své úsilí tímto směrem, přičemž dokonalé technické zázemí by mělo být začátkem takového procesu, nikoliv cílem - byl by jednotlivý takový film samozřejmě v pořádku. Žádný z filmů, které jsem v této kapitole uvedla jako jiskřivou juxtapozici mainstreamu, do žánrové pasti nespádl. I ve chvíli, kdy Bert Haanstra točil *Opice a superopice*, kde se pracovalo s kódy z přírodovědných filmů tak, že jsem na půl hodiny uvěřila, že zešílel a prostě natočil indiferentní koláž o ničem se záběry přírody celého světa, on celou věc nakonec nonšalantně “vybral” a použil ve svůj prospěch, když v závěru filmu opět vše přivedl “zpátky k člověku” a k završení svého tvůrčího záměru, rozpoznatelného jasně jako tvůrčí záměr.

Divák přírodopisných – a to i velice výpravných – filmů je dnes na “debilizující” naraci zjevně navyklý, jak jsme viděli na ČSFD; je dokonce pravděpodobně, že je to právě ona, co dělá tyto snímky pro většinového diváka přitažlivější. Dodává viděnému zdání napínavého příběhu, v němž jde zpravidla o život či smrt a jenž má různé veselé i smutné antropomorfizující peripetie. Diváka s vhladem jak do způsobů, jimiž je udělán film, tak s vhladem do světa fauny jinak než pohledem nadšeného osmiletého frekventanta prvouky, navíc zvykle drásá skutečnost “film – lež”<sup>28</sup> - což není totéž, jako zjevné dílo autorovy fantazie. Film - lež je bezesbytku pouze hra, kdy tvůrci předstírají, že představují málem zjevené pravdy, čehož punc navíc naleští třeba BBC. Tato různá pochybení diskvalifikují film, ať by byl spektakulární jakkoliv. Takto vyvedené snímky jsou pak skutečně dobré leda jako databanka mnohdy velice vydařených záběrů mnohdy unikátních živočichů. Člověk se však ptá, jestli není generování podobných digestivních hybridů plýtvání prací a prostředky?? Nelze se než podívat genezi celého trendu, neboť jak je zjevné z kapitoly 4, ne vždy vypadají přírodopisné snímky takhle; jako nejklassičtější případ zahrnutí nadsázky, vtipu, přidaných estetických kvalit takového kalibru jako byly různé surreálné rekvizity typu porcelánové panenky v akváriích či lebky bez redukce či posunů odborného sdělení může posloužit právě třeba francouzský biolog, filmař a surrealista Jean Painlevé.

---

<sup>28</sup>tedy že je za pomoci filmových prostředků vytvořeno cosi, co je vydáváno za “dokument”, “svědectví”, “pravdu”, byť jsou všechny tyto věci vyvrátitelné pouhým pozorným díváním; nicméně předložením této fikce tvůrci nesledují záměr předložit fikci, ale zmiňují se spíše v absenci reflexe vlastního tvůrčího procesu

## 5.) Závěr

V závěru se pokusím na základě všech prokoukaných a stručně představených filmů odpovédět na své úvodní otázky:

*Vůči čemu si troufám mainstream přírodovědných filmů považovat za benigní, banální a krypto-absurdní?*

Vůči autorskému filmu, zabývajícímu se obdobnými tématy/ objekty zájmu, ale díky zcela jinému uvažování jak o látce, tak o užití formě docházejícímu k radikálně jiným výsledkům.

*Co a kdo jejich podobu určuje - a co z toho pro filmy a obecněji pro lidské uvažování o přírodě plyne?*

Na životním příběhu Davida Attenborougha, spjatého nerozlučně s BBC od samých jejích počátků - a zároveň BBC jako pozdějšího hegemonu, zodpovědného za to, jaká schémata díky nim "masy diváků" mají v hlavě, se domnívám, že jejich podobu určili filmem nepoznamenání přírodovědci, spojení s médiem, jež se stalo masovým. Samozřejmě sekundárně by se dalo říci, že ideologie, jež jsou spjaté s televizí a jež jsou jí prezentovány - a v začarovaném kruhu možná pak ve zpětném rázu této logiky diváky vyžadovány.

*Proč je nutné tyto filmy zpochybňovat a vůbec si podobné otázky klást?*

Protože je skličující, jak málo televizní obsahy o přírodě odpovídají reálnému stavu současné přírody; čemuž navzdory své výstupy vydávají za "skutečnost/ dokument".

*Kudy lze prolomit kruh toho, co divák (údajně) očekává a kdy tvůrci naplňují tato jeho údajná očekávání - a proč je vůbec nutné se o takové prolamování pokoušet?*

Nahrazením stávajících televizních žánrů o přírodě autorskými obsahy o tomtéž. Eliminací filmem a filmovou řečí nepoznamenaných přírodovědců coby autorů; vytvořením týmů složených z přírodovědce a filmaře, přičemž jejich úlohy v tvořivém procesu by měly být kongeniální. Je nutné se o to pokoušet nejen proto, jak je současná příroda "vymydlená" od zvířat kvůli tzv. "šestému velkému vymírání", ale i proto, že mainstream přírodopisných pořadů zvířata naprosto odkouzli. Revizi tohoto stavu považuji za nezbytnou.

*Co tak často znemožňuje přírodovědným snímkům navodit vědomí jakýchkoliv souvislostí, navzdory tomu, že jsou v nich do souvislostí idiosynkraticky spečena zvířata celého světa v omáčece dokonale překombinovaného komentáře?*

Jak říkal jakýsi latinský klasik - víc nemusí nutně znamenat víc. Méně spektaklu, méně míst, méně řečí, méně hudby. Více vhledu a přemýšlení nad látkou, více fenomenologického uvažování. Aplikováno konkrétně na přírodu a zvíře - míra zvědavosti a z ní plynoucího (vědeckého) zkoumání by měla být v rovnováze s empatií a sympatií pro to, čemu zrovna čelím. Žádná živá bytost, včetně celých ekosystémů, nejde pochopit pouze rozumem.

*Kdy jsou přírodovědné filmy jen plytkou a útěšnou oddechovkou o dokonalém, kvintesenciálním NIC a kdy tomu tak není?*

Kdy tomu tak je: v kapitole 3. Kdy tomu tak není: v kapitole 4.

*Proč je mainstream přírodovědných filmů vyráběný tak, aby mohl být vnímán jako oddechová či vzdělávací záležitost, alespoň v podobě, jak jej ve vsí obnažené biafře ducha známe z televizorů?? A proč se tak vlastně leckdy jeví i jeho spektakulárněji vyvedené obdoby určené do kin?*

Důvodů je řada. Jedním z těch nejsmutnějších ale je, že se (především městský) člověk-filmař vzdálil předmětu zájmu/ přírodě/ volně žijícím zvířatům natolik, že představa o přírodě a zvířatech pochází spíše z toho, co nám o ní předvádějí v televizi, než abychom ji znali z autopsie a zabývali se jí. Kdyby tomu tak nebylo, fenomenologický pohled na přírodu by musel nutně převažovat.

*Tedy: Jak by měl přírodovědný film vypadat, aby jen dále nekopíroval zažitá více či méně nešťastná a dávná schémata, jež v mainstreamu tohoto kadlubu z nepochopitelných důvodů dodnes přežívají a dominují?*

Měl by především vždy představit a zpředmětnit intence svých tvůrců. Měl by z něj být patrný "poměr" věcí - tedy že není jen tak snadné spatřit ledního medvěda, a že musela spousta lidí odjet do Arktidy a ještě řadu dní ometat v doupatech zoologických zahrad, aby těch pár medvědů ukázala. V případě, že medvědů není jen pár, tak ozřejmit, kolik jich je - a kolik jich

bylo třeba před padesáti lety. Ted' samozřejmě mluvím o filmu s tématem "představujeme medvědy", tedy jakémsi Attenboroughovi bez Attenborougha. Chce-li někdo ukazovat, proč má bílý medvěd černý nos, ať si to pochopitelně udělá, jak chce a proč chce, neboť z něčeho takového by bylo zjevné, že mu jde o černý nos. Přírodovědnému filmu by nesmírně prospělo, kdyby škatulky "žánr přírodovědného filmu" a "pořad" přestaly okamžitě existovat. Věřím, že by tuto změnu mohla posléze pocítit i volně žijící zvířata a příroda sama.

## FILMOGRAFIE

Animal, Vegetable, Mineral? (soutěžní seriál), BBC, 1952 - 1959  
A Private Life of a Cat, Alexander Hackenschmidt, 1947  
Bij de beesten af / Ape and Super-Ape, Bert Haanstra, 1972  
Civilisation (seriál), autor komentáře Sir Kenneth Clark, BBC, 1969  
Durrell in Russia (seriál), Gerald Durrell, 1988  
Electrocuting an Elephant, Edison Manufacturing Company, 1903  
Fun Fur?, Mark Rissi, 2005  
Frozen Planet (seriál), Ray Dal, autor komentáře David Attenborough, BBC, 2011  
Gargantuan, John Smith, 1992  
Chang, Cooper a Schoedsack, 1927  
La Pieuvre, Jean Painlevé, 1928  
Les Diatomées, Jean Painlevé, 1928  
L'Etoile de Mer, Jean Painlevé, 1928  
Les Pigeons du square, Jean Painlevé, 1982  
Le sang des bêtes, Georges Franju, 1949  
Le peuple migrateur, Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, 2001  
Le Vampire, Jean Painlevé, 1945  
Life on Earth (seriál), autor komentáře David Attenborough, BBC, 1979  
Meat, Frederick Wiseman, 1976  
Planet Earth (seriál), autor komentáře David Attenborough, BBC, 2006  
Planet Earth II. (seriál), autor komentáře David Attenborough, BBC, 2016  
Planet Ocean, Yann Arthus-Bertrand, 2012  
Primate, Frederick Wiseman, 1974  
Secrets of Nature, seriál britské pobočky produkce Pathé, různí režiséři, 1922 - 1933  
Sirius Remembered, Stan Brakhage, 1959  
The Amateur Naturalist (seriál), Gerald Durrell, 1983

The Hunt, autor komentáře David Attenborough, BBC, 2015  
The River of Doubt, Anthony Fiala (kamera; film režii neměl), 1913-4  
Theodore Roosevelt in Africa, Cherry Kearton (kamera; film režii neměl), 1909  
Unsere Afrikareise, Peter Kubelka, 1966  
Zoo Quest (seriál), David Attenborough, BBC, 1954 - 1963  
Zoo, Bert Haanstra, 1961  
Zoo, Frederick Wiseman, 1993  
Život mrtvé žáby, Bohumil Bauše, 1911

## **BIBLIOGRAFIE**

BOSWALL, Jeffrey: *The Moral Pivots of Wildlife Filmmaking*, 1988.

BARTHES, Roland: *Œuvres complètes*. Editions du Seuil. Paris, 1993.

BOON, Timothy: *Films of Facts: a history of science in documentary films and television*. Wallfower Press. London. 2008.

CALGANO - TRISTANT, Frédérique: *Le film animalier: Rhétoriques d'un genre du film scientifique (1950-2000)*. L'Harmattan, Paris 2005.

HUGGAN, Graham: *Nature Saviours: Celebrity Conservationists in the Television Age*. London 2013. ISBN 978-415-51913-7(hbk).

LARRÈRE, Catherine: *L'Ethics, politics, science, and the environment concerning the natural contract*, in J. Baird Callicott and Fernando J. R. da Rocha (eds), *Earth Summit Ethics Toward a Reconstructive Postmodern Philosophy of Environmental Education*. Albany. NY. SUNY Press. 1996.

NOVÁKOVÁ, Hana: *Točím jen o tom, co mohu změnit. Rozhovor s Markem Rissim. A2 č. 10, 2009, <https://www.advojka.cz/archiv/.../tocim-jen-o-tom-co-mohu-zmenit>*

PALMER, Chris: *Confessions of Wildlife Filmmaker: The Challenges of Staying Honest in an Industry Where Ratings Are King*. London 2015. 272 s. ISBN 193895405X, 9781938954054

THEIN, Karel: *Uvidět zvíře, ucítit svět. Co ukazují a neukazují dokumenty o přírodě*.  
Prosloveno na MFDF Jihlava 2013. V práci vycházím z písemného záznamu přednášky,  
poskytnuté panem Theinem.

Aftab and Wertz, Interview with Frederick Wiseman In: Wikipedia

Spotnitz, Frank (May 1991). "Dialogue on film". *American Film*. 16 (5): 16–21. In: Wikipedia

Poppy, Nick (2002-01-30). "Frederick Wiseman", Salon.com. Retrieved 2007-11-12. In:  
Wikipedia

## INTERNETOVÉ ZDROJE

[www.bacfilms.com/site/people/home.htm](http://www.bacfilms.com/site/people/home.htm)

[www.bbc.co.uk/czech/interview/030219\\_holy.shtml](http://www.bbc.co.uk/czech/interview/030219_holy.shtml) , poslední přístup 25. 9. 2016

[www.dokrevue.cz/blog/nebat-se-milovat-film](http://www.dokrevue.cz/blog/nebat-se-milovat-film)

[www.theguardian.com/commentisfree/2017/jan/01/bbc-planet-earth-not-help-natural-world](http://www.theguardian.com/commentisfree/2017/jan/01/bbc-planet-earth-not-help-natural-world) -  
poslední přístup 19. 5. 2017