

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2018

Jakub Jelínek

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

Bakalářský program  
Katedra stříhové skladby

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**DIVÁCKÉ OČEKÁVÁNÍ  
VE VZTAHU K AUTENTICITĚ DÍLA**

**Jakub Jelínek**

Vedoucí práce: Mgr. Georgy Bagdasarov, Ph.D.

Oponent práce: Mga. Jaroslav Kratochvíl

Datum obhajoby: 13. 09. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Bachelor's programme

Department of editing

**BACHELOR THESIS**

**AUDIENCE EXPECTATIONS  
IN RELATION WITH FILM AUTHENTICITY**

**Jakub Jelínek**

Thesis advisor: Mgr. Georgy Bagdasarov, Ph.D.

Opponent of thesis: Mga. Jaroslav Kratochvíl

Date of thesis defense: 13. 09. 2018

Academic title granted: BcA.

Praha, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Divácké očekávání ve vztahu k autenticitě díla**

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**

Tato práce si klade za cíl prozkoumat svět mystifikačních filmových projevů, které se simulováním formálních i stylistických výrazových prostředků dokumentárního filmu snaží odstranit divácký kritický pohled a být tak následně v očích těchto diváků vnímány jako filmy skutečně dokumentární. Skrze analýzu těchto klamavých filmů odhalíme postupy, kterých tvůrci užívají pro méně či více úspěšnou mystifikaci a přiblížíme si motivace, jenž stáli na pozadí jejich vzniku. Od tzv. „mockumentů“, skrze filmovou propagandu, až po dnes velmi se rozmáhající filmy s konspirační tematikou se pokusíme objasnit, zda operují všechny zmíněné proudy se stejnými postupy, když jde každému z nich v podstatě o jedno a to samé – co nejdůsledněji přesvědčit diváka o svých pravdách a skrze podobu dokumentárního filmu ho tak přinutit obsahu daných filmů uvěřit.

## **Abstract**

This study aims to examine the cosmos of mock-documentary films, that are trying to fool its audience throughout the acceptance of the form of real documentary films. By using the same stylistic elements they try to deprive the audience of its critical approach and make it believe. Through the analysis of those fictional mock-documentaries, we are going to reveal procedures used by many directors all over the world to create something what we call the illusion of the real. On the specific examples of mockumentary films, propaganda films and some conspiracy theory films, we will explore whether all of those film forms use the same procedures to convince their audience since they are all trying to achieve the same result – to create an ultimate vision of the real throughout the acceptance of visual and formal appearance of documentary film.

## **Klíčová slova**

Obraz, pravda, skutečnost, iluze, napodobení, reprezentace, realita, fikce, předstírání, mystifikace, autenticita, iluze skutečnosti

1. ÚVOD.....	8
2. DOKUMENTÁRNÍ FILM.....	11
2.1. Nástroj pro poznání skutečnost.....	11
2.2. Nástroj pro vytvoření skutečnosti.....	13
3. FIKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM.....	15
3.1. Výrazové prostředky .....	16
3.1.1. Mluvící hlavy.....	16
3.1.2. Tematizace filmového štábu .....	18
3.2. Divácké očekávání.....	20
3.2.1. Úvodní sekvence .....	20
3.2.2. Bod obratu .....	21
3.2.3. Poznámka o distribuci .....	22
4. FILMOVÁ PROPAGANDA.....	24
4.1. Myšlenky na pozadí .....	25
4.2. Užití archivů .....	26
5. KONSPIRAČNÍ VIDEO.....	30
5.1. Užití vypravěče .....	31
5.2. Argumentační klam.....	33
5.2.1. Poznámka o dopadu konspiračních teorií .....	34
6. ZÁVĚR.....	37
7. SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ .....	39
8. SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ .....	41

# 1. ÚVOD

„každý obraz je krásný ne proto,  
že by byl krásný sám o sobě,  
ale protože je září pravdy“<sup>1</sup>

Jean Luc Godard

Vizuální obrazy skrývají nespočet možností, které mohou šálit jejich diváka v tom smyslu, že přináší poznání pravdy. Ať už jde o problém dnešních „fake-news“ spjatých především s televizním zpravodajstvím a internetem, kde se přebíráním stylistiky vlastní sdělovacím prostředkům šíří zavádějící, nepřesné či lživé informace, či o problém spjatý s filmem, například filmovou propagandou, skrze kterou mnoho totalitních režimů ovlivňovalo názory obyvatel své země a obhajovalo tak zřůdnosti, kterých se ony režimy dopouštěly. Jelikož budeme v této práci vycházet především ze zrádné moci dokumentárního filmu, zaměříme se pro začátek na způsoby, kterými operuje obraz fotografický a kinematografický.

Ty už ze své podstaty disponují přílišnou vizuální podobností k tomu, co známe pod pojmem *realita*. Otisk světla, vytvořený na světlo citlivém fotografickém materiálu, vytváří v divácích *iluzi*, že vzniklý obraz je jakousi kopií skutečnosti, nebo, že skutečnost obraz reprezentuje takovou, jaká ve *skutečnosti* je. Obraz však logicky nikdy nemůže být dokonalou kopií skutečnosti a vždy tak končí v rovině pouhé *reprezentace*. Obrazy, které vidíme na plátně, jsou totiž v podstatě jen otiskem světla, vytvořeným na základě fotochemického procesu na světlo citlivém materiálu a s onou skutečností tak mají pouhou zdánlivou vizuální podobnost. Co však způsobuje naši nikdy nekončící touhu po vnímání obrazů jakožto něčeho, co nám sděluje pravdu o skutečnosti?

„Protože víme, že fotografický obraz je otiskem světelných poměrů v dané chvíli, jejich stopou, automaticky vyrobenou na základě fyzikálních a chemických procesů, můžeme věřit tomu, že odráží skutečnost a jsme případně schopni věřit i tomu, že o ní říká pravdu“<sup>2</sup>.

Divák obrazu potřebuje určité indicie, na základě kterých ho obraz přesvědčuje o oné reprezentaci skutečnosti. Divák tak v obrazech nachází analogie, známé z našeho žitého světa (tvary předmětů a postav, poměry velikostí či hloubka prostoru) a na jejich základě následně analyzuje, do jaké míry korespondují s tím, co zná ze své vlastní zkušenosti. Zjednodušeně je tedy možné tvrdit, že moc fotografického (a kinematografického) obrazu je založena především na vizuální podobnosti. „Mohlo by se říct, že fotografie je ikon, protože připomíná scénu, jíž je fotografií. Přesněji, fotografie *může* poskytnout vizuální informaci podobnou té, která je získaná divákem, jenž sleduje skutečnou scénu ze stejného místa jako kamera.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. str. 33

<sup>2</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. II. Vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 106

<sup>3</sup> PLANTING, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: < <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu> >

Pokud bychom se od fotografického obrazu přesunuli ke kinematografickému, zjistíme, že ten disponuje další velmi zásadní, ne-li nejzásadnější, podobností k naší skutečnosti. Tou je v tomto případě *iluze pohybu*. Slovo iluze je přitom na místě. Samotný kinematografický obraz totiž žádným pohybem nedisponuje, disponuje pouze statickými, fotografickými obrazy, jejichž následné „rozpohybování“ v promítacím stroji, oddělené tmou alespoň šestnáctkrát (v případě filmu čtyřicetkrát) za vteřinu, vytvoří následnou iluzi, že se věci na tvary na plátně hýbou. Jde o jakousi *nedokonalost* lidského oka, které vnímá následný sled změn světla a tvarů jako jeden plynoucí tok – pohyb.

„Je zřejmé, že fotografie přináší vizuální (na rozdíl od taktilní či sluchové) informace a ukazuje nám tvary, hlubší náznaky, vzájemné velikosti předmětů a obecně to, jak co vypadá. Pohyblivé fotografie rovněž poskytují *pohyblivé* vizuální informace. V případě lidí a zvířat poskytují pohyblivé obrazy informace o jejich chování, včetně gest, mimiky, pohybů těla a vztahu k okolnímu prostředí. Když se chci dozvědět, jak lev slídí za kořistí, můžu si přečíst v knize popis jeho chování. Avšak ještě lepší je sledovat filmový záznam jeho skutečného chování.“<sup>4</sup>

Filmový záznam si tak díky své, téměř absolutní, vizuální podobnosti s naší realitou vysloužil nositele jakéhosi důkazu o našem světě. S dokonalou přesností tak dokáže reprezentovat skutečnost, často mnohem podrobněji, než je tomu schopné samotné lidské oko (např. v případě užití makro objektivů, umožňujícím zaznamenat předmět z nevídané blízkosti). Stejně jako v případě pohybu se v souvislosti s filmem hovoří o iluzi pohybu, v souvislosti s onou reprezentací skutečnosti se hovoří o jisté *iluzi skutečnosti*. „Jde o výrazný pocit, jehož lze dosáhnout základními kvalitami pohyblivého obrazu bez ohledu na médium. Začíná zdáním pohybu: nezáleží na kvalitě obrazu a věrnosti, s jakou zachycuje konkrétní věc – *zdání* pohybu se percepčně neliší od pohybu skutečného. [...] Když je tento pohyb pohybem sociálních herců, domněle se tím stvrzuje autenticita filmu.“<sup>5</sup>

Jinak řečeno, jak uvádí v tomto kontextu *Jaques Aumont* ve své knize *Obraz*, „divák nevěří, že to, co vidí, je reálno, nýbrž, že to, co vidí, v reálnu existovalo, nebo mohlo existovat.“<sup>6</sup> V této práci se zaměříme na filmy, které využívají onu *iluzi skutečnosti* jako stavební kámen své působnosti a skrze níž přesvědčují diváka o jisté autentičnosti pořízeného materiálu. Prozkoumáme tedy oblast *dokumentárního filmu*, který, na rozdíl od filmu hraného, zobrazuje příběhy a situace z našeho skutečného světa a právě díky tomu se snaží cílit na diváka způsobem něčeho, co o skutečnosti *říká pravdu*. „Film předstírá, že je jakoby prostou duplikací skutečnosti, přestože mezi skutečnost a finální produkt, který je výsledkem podobnosti (tedy ikonického vztahu) a ne kontaktu (indexového vztahu), je vložena řada operací.“<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> PLANTING, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: < <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu> >

<sup>5</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 15

<sup>6</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. II. Vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 105

<sup>7</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 49

Hlavním zájmem této práce však nebude oblast dokumentárního filmu, nýbrž něčeho, co na dokumentárním filmu parazituje, zneužívá důvěřivosti, kterou dokumentární film v očích svých diváků vzbuzuje a napodobením jeho stylistiky tak autoři vytváří jakýsi iluzivní dojem autentičnosti o věcech a situacích, které se ve skutečnosti nikdy nestali. „Díky určitým technologiím a stylům snáze věříme v těsný, ne-li dokonalý, vztah mezi obrazem a realitou a práce s objektivy, zaostřením, kontrastem, hloubkou ostrosti, barvami a médii s vysokým rozlišením [...] působí jako záruka autenticity toho, co vidíme. To lze však využít k vytvoření *dojmu* autenticity o něčem, co bylo ve skutečnosti vytvořeno či zkonstruováno.“<sup>8</sup>

Pokusíme se tedy o jakýsi průřez postupů, vlastní především dokumentárnímu filmu, díky kterým následně divák ztratí svůj určitý kritický nadhled a začne tak dané filmy vnímat jako autentický záznam skutečnosti. Tyto postupy odhalíme skrze analýzu zmíněných mystifikačních forem, i tak je ale pro jejich pochopení nutné udělat krátkou historickou odbočku a vysvětlit tak, v čem spočívá jedinečnost toho, co je dnes označováno jako *dokumentární film*.

---

<sup>8</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 15

## 2. DOKUMENTÁRNÍ FILM

„Vše se točí kolem těchto otázek: co je pravdivé, co je falešné, kde je hranice a jaká je skutečná povaha filmu?“<sup>9</sup>

Guy Gauthiere

Již od vynálezu kinematografu bychom mohli hovořit o dvou hlavních proudech, kterými se kinematografie ubírala hned od svého počátku. Přestože trvalo desítky let, než se toto dělení podařilo teoreticky pojmenovat, obecně bychom mohli říci, že již od počátku kinematografie proti sobě stál film *hraný a dokumentární*.

Jedni využívali film k vyprávění fiktivních (a někdy i méně fiktivních) příběhů za pomoci herců, což bylo do té doby vlastní především divadlu. Druzí, okouzleni onou již zmíněnou nadměrnou vizuální podobností a přesností, s jakou dokáže kinematografický obraz reprezentovat skutečnost, volili kinematograf jako určitý nástroj na *poznání* světa kolem.

### 2.1. Nástroj pro poznání skutečnost

Zatímco bývá za otce onoho fikčního směru označován *George Méliés* se svými fantaskními filmy jako například *Cesta na Měsíc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902, r. George Méliés), vynálezci kinematografu, *Auguste a Luise Lumière*, bývají dodnes, v opozici k Méliésovi, označováni jako průkopníci právě dokumentárního směru. I přes to, že hned jejich první film *Odchod Dělníků z Továrny* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895, r. Louise Lumière) jeví určité známky inscenovanosti (viz. existence několika odlišných verzí filmu), přineslo jejich následné angažování se ve filmových aktualitách a s tím i spojené produkci etnografických filmů základ tomu, co je dnes označováno jako dokumentární film. Jak bychom si tedy takový ryze dokumentární film mohli charakterizovat?

Jestliže jsme uvedli, že hraný film spočívá ve vyprávění fiktivních příběhů (fikce = něco, co není skutečné<sup>10</sup>), ve kterých vystupují herci, kteří na plátně nereprezentují sebe samé, ale vydávají se v očích diváků za někoho jiného (fiktivní postavu), základem dokumentárního filmu, který tomu hranému stojí v opozici, je tak logicky fakt, že právě postavy na plátně reprezentují sebe sama ve svém skutečném prostředí. Tyto postavy, jež *Bill Nichols* nazývá *sociálními herci*, následně vyjadřují na plátně své osobní pocity, myšlenky a vzpomínky

<sup>9</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. Str. 354

<sup>10</sup> Fikci popisuje Francois Jost jako něco „co nás vždy uvádí současně do dvou světů – jednoho vymyšleného, druhého skutečného, toho našeho, který vymyšlenému světu slouží jako ontologický základ, protože čtenáři nebo divákovi poskytuje opěrné body, podle nichž může posuzovat míru invence“. (JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. str.18)

a ona hodnota filmu tak spočívá právě v tom, že ony postavy z filmového plátna je následně možno nalézt ve stejné podobě v našem skutečném světě, v ideálním případě se stále stejnými názory a životními postoji. Lidé z plátna tak zkrátka skutečně existují v podobě, ve které jsou ve filmu prezentovány. A právě v tom získává dle teoretiků, jako je Nichols či Gauthiere dokumentární film svou sílu v opozici k filmu hranému. „Cítíme [tož] zvláštní fascinaci, když sledujeme životy druhých, s nimiž sdílíme tento svět.“<sup>11</sup>

Autoři dokumentárních filmů tak hledají inspiraci ve skutečnosti, a na rozdíl od hraného filmu se pak onu skutečnost snaží reprezentovat a zpětně zprostředkovat ideálně takovou, jaká doopravdy byla, přestože, jak jsme si už vysvětlili, se vždy jedná o rovinu pouhé reprezentace a nikdy tak není možné onu skutečnost zprostředkovat absolutně přesně. Při absolutním zjednodušení by však bylo možné tvrdit, že „dokumenty vypovídají o realitě, o tom, co se skutečně stalo.“<sup>12</sup>

Abychom se k tomuto vymezení nemuseli již nadále vracet, uveďme si pro jistotu, že i hraný film má možnost a schopnost vyprávět o událostech, které se skutečně staly a tedy určitým způsobem reprezentovat skutečnost. Však jen vzpomeňme na mnoho historických či životopisných hraných filmů, které bezpochyby vypráví o skutečných událostech minulosti (film *Apocalypse Now* popisuje příběhy na pozadí skutečné války ve Vietnamu, film *Theory Of Everything* vypráví o životním příběhu astrofyzika Stewena Hawkinga). U těchto filmů je však ona *skutečnost* převedena do světa *fikce* v tom smyslu, že výsledný obraz není ani v nejmenší míře skutečným záznamem dané situace<sup>13</sup>, ale pouze napodobením, inscenací skutečnosti, skrze kterou nám následně herci reprezentující tyto skutečné charaktery a události.

„ [...] Jistě, filmové umění dosáhlo a dosahuje nejhlubších pravd v hraných filmech : pravdivé vztahy mezi milenci nebo přáteli, pravdy pocitů a vášní [...] existuje však pravda, které hraný film nemůže dosáhnout, totiž *autentičnost prožívané skutečnosti*.“<sup>14</sup>

Právě ona již zmíněná *iluze skutečnosti* (či zdánlivá autentičnost), jež vzniká v divákově mysli při sledování dokumentárního filmu, je tím nejzásadnějším, proč divák vnímá následný film v rovině reprezentace skutečnosti. Ať už jde o situace a události, kterým byla kamera přímo svědkem, či o pouhé záznamy vzpomínek pamětníků daných událostí, vždy se autoři dokumentárních filmů snaží co nejvíce zdůrazňovat ne-fiktivnost jejich filmů, ze které následně plyne dojem, že jejich filmy opravdu přináší určité svědectví o *skutečnosti*. Z dnešního pohledu je tak dokumentární film určitým rámcem (nikoli žánrem) sdružujícím tzv. non-fikční filmy, které čerpají z našeho žitého světa, ze skutečnosti, a následně se ony skutečné události snaží skrze skutečné postavy (sociální herce) zprostředkovat svým potenciálním divákům. „Avšak dokumentární film není pouhým důkazem: představuje rovněž určitý způsob vidění světa, ztvárňuje názory na něj či jej nazírá ze specifického úhlu. Je [tedy] v podstatě způsobem *interpretace světa*.“<sup>15</sup>

<sup>11</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 37

<sup>12</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 27

<sup>13</sup> Vyjímku může tvořit užití skutečných archivních materiálů v hraném filmu

<sup>14</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. str. 114

<sup>15</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 53

## 2.2. Nástroj pro vytvoření skutečnosti

Trvalo delší dobu, než se pojmenování dokumentárního filmu uchytilo ve smyslu, jak jej chápeme dnes. Ve spojení s filmem ho poprvé užil skotský teoretik John Grierson, když se v roce 1926 vyjádřil v časopise *The New York Sun* o filmu Roberta Flahertyho *Moana* (*Moana*, 1926, r. Robert J. Flaherty), jako o filmu, jenž vyniká „převratnými dokumentárními kvalitami“<sup>16</sup>. A právě Flahertyho předchozí film *Nanook, Člověk Primitivní* (*Nanook of the North*, 1922), je v kontextu dokumentárního filmu označován za jeden z prvních filmů tohoto proudu vůbec.

Když odjížděl roku 1916 etnograf Flaherty za studiem kultur žijících mimo vyspělou civilizaci, neplánoval při své cestě pořizovat žádný obrazový materiál. Na popud svého sponzora však s sebou vzal filmovou kameru značky Bell&Howel, pomocí které následně v průběhu několika let zaznamenával na filmovou kameru život Eskymáků v Hudson Bay, na Aljašce. Po návratu zpět do civilizace si však nedopatřením všechen pořízený materiál spálil<sup>17</sup> a jediné, co mu zbylo, byli jeho pracovní kopie<sup>18</sup>. Z těchto pracovních kopií by i přes jistou ztrátu kvality bylo stále možné výsledný film sestříhat, on sám však s jeho obsahem nebyl příliš spokojen. „Bylo to naprosto nešikovné, scéna toho či onoho, avšak žádný vztah, žádný náznak příběhu či kontinuity. Diváka by to svou roztržitostí nudilo stejně, jako to nudilo mě“.<sup>19</sup> Flaherty se tak rozhodl na Aljašku vrátit. Tentokrát si s sebou však krom filmové kamery „vzal“ i předem ujasněnou režijní koncepci – *filmový scénář*.

Flaherty tak dal tímto filmem základ něčemu, co se později pojmenovalo jako *dokumentární rekonstrukce*. Tím, že chování a život Inuitů moc dobře znal (studiem jejich života strávil více než šest let), rozhodl se využít skutečných postav, které následně ve filmu reprezentují samy sebe, avšak které na popud režiséra rekonstruuje a tedy inscenuje situaci z jejich života pro filmovou kameru.

Přestože tak postavy na plátně jednají v duchu, jako by na místě žádná kamera nebyla, nejedná se už v případě takového postupu o ryze autentické zachycení skutečnosti, ale o jakési napodobování této skutečnosti za záměrem větší atraktivnosti filmu (v očích diváků) a vůbec možnosti být u všeho s kamerou přítomen, což u pouhého nahodilého, improvizovaného zaznamenávání skutečnosti není zaručeno. Realitu si tak tvůrce může do jisté míry zkreslovat, třeba když Flaherty stavěl falešná, nadměrně velká iglú mající pouze jednu stěnu, aby byl následně schopen vytvořit iluzi, že se kamera nachází uvnitř iglú, v bezprostřední blízkosti postav a stále tak podporoval iluzivní autentičnosti daného materiálu. V případě Flahertyho *Nanooka* tak vznikl film, jemuž dodnes není možné upřít jisté dokumentární kvality, přičemž však bylo těchto kvalit dosaženo za pomoci fikce a manipulace se skutečností.

<sup>16</sup> GRIERSON, John. *Moana*. *New York Sun*, [1926 – 8 - 2]. volný překlad

<sup>17</sup> V ranném dobách kinematografie byla pružná pevná podložka filmového pásu vyrobena z nitrocelulózy, což je prudce hořlavá sloučenina. Často tak hrozilo vznícení materiálu, jako se to stalo v případě Flahertyho. Později nitrocelulózu vystřídal diacetát celulózy, dnes již triacetát celulózy.

<sup>18</sup> Filmová kopie je pojem označující filmový materiál, jenž byl překopírován z originálního negativu do podoby pozitivu. Autor filmu tak dříve nemusel při střihu nakládat s originálním materiálem (což by v případě negativu nebylo ani možné), ale pouze s jeho kopií, aby nedošlo k poškození originálu.

<sup>19</sup> GRIFFITH, Richard. *The world of Robert Flaherty*. New York: Da Capo Press, 1953. str. 68. volný překlad

" [...] transformace skutečnosti, kterou provedl filmový tvůrce, spočívá v tom, že nám více či méně záměrně uspořádání skutečnosti, to znamená profilmového, podává jako stav světa. Protože nakonec dělá, jako by skutečnost byla přímo zachycena na filmový pás, předstírá zachycení neupravené, syrové skutečnosti, můžeme podle mého hovořit o profilmovém předstírání. V čem se předstírání liší od fikce? Především svými cíli. „Cílem fikce není poskytnout iluzi skutečnosti, ale zobrazit skutečnost. Zobrazuje možný svět, parazitující na tom našem, svět jako je ten náš. Předstírání se naopak vydává za skutečnost a předstírá ji v řádu "jako by tomu tak opravdu bylo"<sup>20</sup>.

Sám Flaherty se tímto předstíráním však nikdy netajil. V době, kdy film vznikl, neexistoval koncept dokumentárního filmu a jak jsme si již ukázali, ani samotné pojmenování „dokumentární“ nebylo v kontextu s filmem známo (poprvé bylo užito až zmíněným Griersonem v souvislosti s Flahertyho následujícím filmem *Moana*). Jeho cílem však nebylo, na rozdíl od jiných, mystifikovat diváky a přesvědčit je tak o mylném obrazu života Inuitů, jenž následně budou diváci pokládat za pravdivý, ale skutečně se snažil podat co nejvěrnější svědectví o tom, co za několik let studia na Aljašce odpozoroval. Pro co nejlepší a nejatraktivnější sdělení se však rozhodl skutečnost rekonstruovat a již tehdy si tak byl vědom, že pro dosažení určité autentičnosti není třeba být vůči skutečnosti absolutně transparentní. Už v roce 1917 jistý *Claretie*, tehdejší ředitel *Théâtre Français* prohlásil, že „Když nemáme skutečnost přímo před očima, zfalšujeme pravdu a vyrobíme si příběh pomocí figurantů z divadla“<sup>21</sup>. Dostáváme se tedy k momentu, kdy si autoři dokumentárních filmů uvědomují, že při užití určitých formálních a stylistických postupů mají možnost vytvářet iluzi skutečnosti, nehledě na její opravdové pravdivosti.

---

<sup>20</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 54

<sup>21</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 56, převzato z "M Claretie et le cinématographe", L'illustration, 26. Listopadu, 1908

### 3. FIKTIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ FILM

“Pro dobrého profesionála není nic snadnějšího, než imitovat pravdu”<sup>22</sup>

Guy Gauthier

Pokud bychom zapátrali v literatuře, která se snaží pojmut dějiny kinematografie v celé své šíři (jakkoli se to může zdát absurdní), zjistíme, že existuje označení pro filmy, které na sebe berou zdánlivou podobu dokumentárních filmů, přestože jsou ve skutečnosti předem promyšlenými a na základě scénáře vytvořenými, což by z hlediska produkce spadalo do kategorie spíše filmu hraného. Tento žánr, přebírající podobu dokumentárního filmu pro odvyprávění fiktivních příběhů, se označuje pojmem „*mockumentary*”.

Z hlediska významu slova se jedná o označení filmů, či televizních pořadů „zobrazující fiktivní události, prezentované formou dokumentárního filmu”<sup>23</sup>.

Už samotný název slova (od slova *mock* = klamavý, nepřesný) naznačuje, že se jedná o jistý *klam*, kterým je v kontextu kinematografie právě ono klamavé vydávání se za dokumentární film. Určitou podobnost v napodobení formy, skrze níž následně autor maskuje fiktivnost svého obsahu, by bylo možné objevit například již ve slavné rozhlasové hře *Orsona Wellese Válka Světů*, který napodobením stylistiky rozhlasového zpravodajství vyděsil skrze radiové vysílání tisíce obyvatel Spojených Států. Posлуhači této radiové stanice totiž uvěřili, že se jedná o opravdové zpravodajství a informaci o mimozemské invazi tak vnímali jako pravdivou.

„V mock-dokumentárních filmech jsou užity dokumentární sekvence, jejich hlavní intencí však není zmást publikum, nýbrž *odhalit* onu fiktivní konstrukci filmu”<sup>24</sup>.

Důležité je však v kontextu tohoto žánru fakt, že se autoři skrze tyto filmy nesnaží diváky svých filmů ovlivňovat za účelem prosazování určitých ideologických myšlenek a následně tak diváky manipulovat, jako je tomu třeba v případě filmové propagandy. Tvůrci se pohybují spíše v rovině „uvěříš nebo ne?“, když hrají jakousi hru s divákem a svou fiktivnost se tak mnohdy snaží záměrně poodhalovat, aby vyvedli diváka z domnění, že sleduje dokumentární film a následně se tak sám divák mohl nad celou formou filmu zamyslet.

---

<sup>22</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. Str. 223

<sup>23</sup> COLLINS ENGLISH DICTIONARY. *Mockumentary*. [online]. Complete & Unabridged 2012 Digital Edition, dostupné z: < <https://www.dictionary.com/browse/mockumentary> >

<sup>24</sup> AKOGLU, Özge. Master Thesis - *Mock- documentary: Questioning the factual discourse of documentary*. Ankara: Middle East Technical University, School of Social Sciences, 2010. volný překlad

Tvůrci nám tak záměrně umožní, po určité době, onu fiktivní konstrukci prokouknout a tím se tak pokouší diváka přimět k jistému zamyšlení o způsobech, kterými je dosaženo oné zdánlivé iluze skutečnosti, jenž následně nutí diváka obsahu daného filmu *uvěřit*. Samotné odhalení fiktivnosti může mít nespočet podob, nejčastěji se však ona mystifikace „provalí“ skrze obrovskou míru absurdnosti, s níž tyto filmy často operují.

### 3.1. Výrazové prostředky

Na příkladu tří, na první pohled, odlišných filmů si přiblížíme formální a výrazové prostředky, kterých autoři těchto filmů využívají pro odstranění určitého divákova kritického pohledu a vnuknutí pocitu, že se bude jednat o *dokumentární film*.

Nejzásadnějším bude v tomto případě způsob, jakým je ovlivňováno divácké očekávání již v samotném úvodu filmu, jelikož divák musí, logicky, dostat co nejdříve pocit, že sleduje dokumentární film. Z tohoto pocitu tak následně plyne fakt, že bude mít tendenci vnímat předkládané informace jako pravdivý záznam skutečnosti a bude tak mít daleko větší tendenci obsahu tohoto filmu, alespoň po určitou dobu, věřit. Nejdůležitější je tak získání divácké důvěry, jelikož, jak říká *Francois Jost*, „důvěra hraje při vnímání dokumentárního filmu daleko větší roli, než naše znalosti o filmovém jazyku.“<sup>25</sup> Pojdme se tedy konečně vydat na cestu za poznáním postupů, kterých autoři mystifikačních filmů užívají pro vytvoření kýžené iluze skutečnosti.

#### 3.1.1. Mluvicí hlavy

Prvním a dle mého názoru nejrozšířenějším prostředkem (jak mocku, tak opravdového doku filmu) je užití respondentů, kteří nám ve filmu skrze svá vlastní slova přináší vzpomínky a názory na určité skutečné či méně skutečné události ze světa. Hovorově se tento postup nazývá jako užití tzv. „mluvících hlav“ a jedná se o postup, který postupem času našel uplatnění především v televizním zpravodajství.

Svědci určitých událostí (především událostí z minulosti) tak v obraze vzpomínají na tyto události a skrze určitou „orální historii“ tak vyjadřují své vlastní vzpomínky a názory. Autor tak vkládá důvěru do rukou (přesněji úst) svých postav (sociálních herců?), kteří však ne vždy musí nutně hovořit pravdu, a to i v případě čistě dokumentárního filmu. Užití respondentů tak logicky nabízí autorům fiktivních dokumentárních filmů prostor pro užití falešných svědků, kteří následně budou vzpomínat na něco, co se ve skutečnosti nikdy nestalo. „Pravda obrazu se již nezakládá na napodobení, nýbrž na jeho statutu očitého svědectví“<sup>26</sup>

<sup>25</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. str. 28

<sup>26</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 11

Lež v jejich tvrzeních je však z hlediska nás, diváků, velmi těžké odhalit, jelikož „vyprávění v první osobě vždy vyvolá určitý dojem skutečnosti, i když je vymyšlené.“<sup>27</sup> Téměř všechny filmy, které následně plánuji v této práci zmínit, užívají v určitém momentu mluvících hlav, ať už v podobě „náhodných kolemjdoucích“ či přímo v podobě svědků daných událostí, jelikož autoři se v tomto případě nemusí zabývat složitou inscenací skutečnosti tvářící se jako autentický záznam, ale ona mystifikace se vytváří čistě tím, že je vyřčena někým, jehož fiktivnost nejsme schopni odhalit. „*Poctivého vypravěče poznáme ve filmu jen těžko, jelikož lháři bývají často těmi nejlepšími vypravěči*“<sup>28</sup>.

Zajímavým příkladem, který využívá k mystifikaci právě mluvících hlav, je fiktivní dokumentární film Petra Zelenky s názvem *Mňága - Happy End* (1996). Film přináší velmi *překvapivá svědectví*, týkající se událostí, jež stály na pozadí vzniku velmi populární, československé hudební kapely *Mňága a Žďorp*. Na rozdíl od filmů, ve kterých ono svědectví vychází z úst nám neznámých postav, užil Zelenka ve filmu opravdových, veřejně známých členů kapely, kteří následně divákům vypráví o absurdní souhře událostí, které stojí za úspěchem této hudební kapely. A kdo jiný by mohl divákům lépe sdělit, „jak to doopravdy bylo“, než právě skuteční členové této kapely?

Zelenka se onu mystifikaci snaží skrze skutečné a navíc veřejně známé postavy dotáhnout co nejdále a ve filmu tak vystupují kromě členů kapely osobnosti jako je hudebník Karel Zich, skladatel Ivan Král, režisér Zdeněk Troška či herec Marek Vašut. Ti všichni tak skrze svou vlastní osobnost dodávají těmto nepravdivým, absurdním tvrzením, určitou váhu a společně se Zelenkou se tak podílejí na velmi zdárné mystifikaci. Film tak následně skrze tyto autentické „sociální herce“ absolutně boří hranici mezi realitou a fikcí, přestože kupí jednu absurdní informaci za druhou:

Vydavatelství BGM údajně ze zahraničí okoukalo, jaká kapela v Česku chybí. Její tehdejší „ředitel“ (smyšlená postava amerického původu – s velmi silným americkým přízvukem) nám hned v úvodu filmu sdělí, že před nimi stály dvě možnosti – buďto čekat, než se nějaká taková kapela objeví, anebo ji uměle vytvořit - „*my se rozhodli pro druhou variantu*“.<sup>29</sup> Oslovili tak známého hudebního skladatele Ivana Krále (který opět vystupuje ve filmu sám za sebe a potvrzuje tak toto tvrzení) aby pro tuto kapelu složil hudbu. Následně uspořádalo vydavatelství konkurz na frontmana kapely (jedna z nejlepších scén celého filmu) a když byl frontman na světě, skrze počítačový program *The Band Maker* vybrali na základě vizuální podobnosti zbytek členů kapely. Tento uměle vytvořený projekt (experiment, jak ho označuje Ivan Král) se následně stal jednou z nejúspěšnějších kapel porevoluční éry. Úspěch kapely (ve filmu) natolik předčil očekávání, že se její hudba stala ihned naprostým hitem. Situace zašla dokonce tak daleko, že byl na motivy vzniku této kapely natočen i hraný film, který režíroval již zmíněný Zdeněk Troška (stále mluvíme o kontextu samotného filmu).

<sup>27</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. str. 65

<sup>28</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. str. 24

<sup>29</sup> Citace z filmu *Mňága – Happy End*. (režie P. Zelenka, 1996). Volný překlad

Sám frontman kapely pak v jeden moment dodává: „jako to bylo úplně absurdní, já najednou viděl všechny ty věci ve filmu, co vůbec nejsou pravda.<sup>30</sup>“ a svým způsobem tak sám komentuje, jak se věci mohou někdy ve filmech ukazovat jinak, než jak se ve skutečnosti staly. Když pak Zelenka končí svůj film geniální titulkou „nic v tomto filmu není skutečné. Všechno se opravdu stalo“, dotahuje onu mystifikaci k dokonalosti a úspěšně tak boří jakoukoli hranici mezi realitou a fikcí. Vše je *pravda*, ale vše je jen *film*.

Přestože se tak díky skutečným, populárním osobnostem podařilo Zelenkovi velmi zdárně vytvořit určitou míru autenticity, nesnaží se film svou inscenaci skrývat. Film prolíná mnoho očividně zinscenovaných situací (konkurz na frontmana kapely, archivní komické záznamy z prvního koncertu apod.), které divákovi naznačují, že se jedná spíše o komediální hříčku než o skutečný dokumentární film. O dost větší míru autenticity by však bylo možné objevit v dalším fiktivním dokumentu z českého hudebního prostředí, a to hned ve studentském filmu režiséra Marka Najbrta s názvem *Vynález Krásky* (1994).

Film, který natočil Najbrt při svých studiích dokumentárního filmu na FAMU, se tváří jako dokumentární portrét muže, jenž údajně (podle svých vlastních slov) vymyslel a následně sestrojil zpěváka Karla Gotta. Muž tak ve filmu vzpomíná na důvody, jež ho k tomuto slavnému vynálezu vedly a označením Karla Gotta za robota tak vysvětluje jistou nesmrtelnost a nikdy nekončící slávu, která je spojena právě s Gottovou osobou. I přes totální absurdnost se Najbrt, na rozdíl od Zelenkova filmu, snaží velmi pečlivě budovat iluzi dokumentárního filmu. Hned v úvodu filmu (viz myšlenka o ovlivnění diváckého očekávání již v úvodu filmu) jsme svědky situace, ve které se filmaři, kteří přijeli tuto *senzaci* zdokumentovat, připravují na samotné natáčení. Vybalují si techniku, testují kameru, zkouší zvuk. Jsme tedy zkrátka, jako diváci, svědky pozadí samotného filmového natáčení. Toto odkrytí a s ním spojená tematizace filmového štábu je dalším, velmi zásadním postupem, kterého využívají autoři fiktivních dokumentárních filmů pro vytvoření iluze, že byl filmový materiál pořízen dokumentárním způsobem a s ním spojené iluze skutečnosti.

### 3.1.2. Tematizace filmového štábu

Princip, který se v dokumentárním filmu rozmohl především vývojem politických, angažovaných dokumentů, jež Bill Nichols řadí do modu participačního dokumentu, zobrazuje zpravidla režiséra filmu, který se sám ve filmu angažuje, buďto tím, že viditelně v obraze (případně ve zvuku) vyzpovídává své respondenty, či případně sám vyjadřuje ve filmu své názory a objasňuje tak, přímo ve filmu, jeho konání a autorské motivace. Tento modus zažil rozvoj především s vývojem menších a lehčích filmových zvukových kamer, které dokumentaristům umožnili jakousi obratnost při natáčení. Dokumentaristé musí totiž zpravidla býti při natáčení co nejvíce mobilní, obratní při zachycení nečekaných událostí, a mnohdy se tak do obrazu dostane samotný štáb, který by byl v případě inscenovaného natáčení hraného filmu schován „za kamerou“.

---

<sup>30</sup> Citace z filmu *Mňága – Happy End* (režie P. Zelenka, 1996)

„Efekt přítomnosti filmaře na plátně může přispět ke zdánlivé autentičnosti toho, co je prezentováno jako dokument.“<sup>31</sup>

Colin Young

Zatímco je záměrem hraného filmu (především Hollywoodské produkce) tzv. *potlačení nevíry*, tedy vytvoření iluze, při které my, jako diváci, zapomínáme na své vlastní *já* a jsme tak schopni, alespoň na moment, převzít „podobu“ postav prezentovaných na plátně, s nimiž následně prožíváme jejich psychické stavy a pohnutky, je záměrem dokumentárního filmu v podstatě přesný opak. Co nejvíce zdůraznit, že obraz filmu je pouhým otiskem reality, záznamem toho, co se v danou chvíli ve skutečnosti opravdu dělo. Tvůrci nám tak (i v případě dokumentárních filmů) poodkrývají prostor „za kamerou“ a divák se tak následně stává součástí celého filmového procesu. Dostává pocit, že celou situaci sleduje spolu s kameramanem a autory přímo u zdroje a je tak svým způsobem přímo na místě dění. Tento „postup“ tak v případě dokumentárních i pseudo dokumentárních filmů podtrhuje jistou autentičnost pořízeného materiálu. A právě toho využívá i další, dnes již téměř kultovní fiktivní dokumentární film *Záhada Blair Witch* (The Blair Witch Project, r. Eduardo Sánchez a Daniel Myrick, 1999).

Film vypráví rovněž o skupině filmařů, kteří se se záměrem natočení *dokumentárního filmu* vydávají prozkoumat oblast, o níž se traduje, že je místem výskytu nadpřirozených jevů. Ve snaze zachytit tuto *senzaci* na filmovou (i video) kameru se tak postavy ve filmu vydávají do samotného epicentra, kde se následně stanou svědky něčeho, co nikdo z nich nečekal. Opět jsme tedy jako diváci svědky celého procesu, kdy se „tvůrci filmu“ snaží natáčet *dokumentární film*. Skuteční autoři filmu, režiséři *Daniel Myrick* a *Eduardo Sánchez* tak velmi precizně pracují s diváckým očekáváním ve smyslu vytvoření iluze, že se opravdu jedná o ryze autenticky pořízený materiál a snaží se tak vytvářet již od samého úvodu filmu dojem, že situace, které následně uvidíme, vznikly ryze dokumentárním způsobem a opravdu se tedy ve skutečnosti staly. Film tak začíná úvodním titulkem:

*„V Říjnu roku 1994 se skupina vědců ztratila v lesích blízko Burkittsville při natáčení dokumentu [...] Záběry z kamery byli nalezeni o rok později.“*

Ihned od samého úvodu filmu v nás tak budují autoři filmu dojem autentičnosti obrazového materiálu, neboli pocit, že tento materiál vznikl bez jakéhokoli autorského zásahu následných „režisérů“ a oni režiséři jsou tak pouhým prostředníkem, kteří tento materiál objevili a následně sestříhali do výsledné podoby. Ihned od samého počátku tak zcela ovlivňují divákovu očekávání, což je v případě fiktivních dokumentárních filmů snad tím nejzásadnějším. Od samotných stylistických či formálních výrazových prostředků se tak začínáme dostávat hlouběji, a to do samotné struktury daných filmů.

---

<sup>31</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. Str. 362

## 3.2. Divácké očekávání

„[...] a že vznik iluze tedy dosti podstatně závisí na psychologické výbavě pozorovatele, zejména na jeho očekávání [...] obecně se dá říci, že iluze se prosadí snadněji, pokud ji očekáváme - iluze je tím účinnější, čím více je očekávána.“<sup>32</sup>

Čím důsledněji tak připravíme diváka na to, že bude sledovat dokumentární film, tím spíše bude následně pokládat informace z daného filmu za pravdivé.

„Konkrétní označení filmu mobilizuje očekávání a aktivitu diváka. Film označený jako dokumentární vzbuzuje u diváka očekávání diskurzu, jenž vypovídá o skutečnosti. Divák navíc zaujme odlišný postoj k prezentovaným událostem, pokud mají představovat skutečný, nikoli fikční svět.“<sup>33</sup>

### 3.2.1. Úvodní sekvence

Je logické, že divácké očekávání je nutné ovlivnit už v samotném úvodu filmu, ne-li před jeho začátkem, jelikož to, jakým způsobem bude divák následně film vnímat, je v tomto kontextu naprosto zásadní. Bude-li následně film v souladu s tím, co považuje my, diváci, na základě naší vlastní zkušenosti za dokumentární film, nebudeme mít důvod onu dokumentárnost a s ní spojenou autentičnost zpochybňovat. Dalo by se tak v tomto kontextu říci, že i samotný úvodní titulok „uvádí dokumentární film“ (velmi často užívaný v dokumentárních filmech, přestože zdaleka nenajdeme tak často titulok říkající „uvádí hraný film“) do jisté míry ovlivňuje ono očekávání, jelikož, jak už bylo řečeno, divák zaujímá odlišný postoj k událostem, které představují *skutečný svět*.

Autoři filmu *Záhady Blair Witch* tak velmi chytře ihned v úvodu nastaví diváka na to, že následné záběry jsou autenticky pořízené bez jakéhokoliv tvůrčího zásahu následných „autorů“ filmu. Hned po úvodní titulce se seznamujeme s celým filmovým štábem, který nám skrze svou videokameru představuje „režisérka“ filmu. Užití této videokamery může rovněž podpořit jakousi autenticitu obrazu, jelikož estetika obrazu „home-video“ je od jejího rozšíření spjatá s určitým amaterismem a přispívá tak k pocitu „nerežirovanosti“ daného materiálu. Jak jsem však již zmínil v minulé kapitole, divák analyzuje obraz a vlastně i situace ve filmu na základě své vlastní zkušenosti a pokud tak estetiky home-video není znalý, nebude její užití evokovat jakoukoliv iluzivní autenticitu.

Následně se filmaři vydávají do zmíněného města Burkitsville, ve kterém pořizují rozhovory s obyvateli o jejich zkušenostech s údajnými nadpřirozenými jevy a následně se vydávají onu nadpřirozenost sami odhalit. Divák může tak oné dokumentárnosti filmu věřit až do momentu, kdy nastává jistý rozkol s tím, co jakožto diváci považujeme za skutečné a v naší realitě možné.

<sup>32</sup> AUMONT, Jacques. *Obraz*. II. Vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str. 88

<sup>33</sup> PLANTING, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Převzato z Dokrevue.cz. [online]. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: < <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu> >

„aby byla nějaká událost považována za pravdivou, nemusí odpovídat skutečnosti, ale dodržovat zákonitosti, jež řídí diegezi a organizují vztahy mezi postavami a událostmi a současně umožňují jejich pochopení“<sup>34</sup>

Pokud bychom se tedy pokusili shrnout všechny doposud zmíněné fiktivní dokumentární filmy, zjistíme, že se u všech z nich, logicky, objevuje jistý odklon od *skutečnosti*. Zelenka přináší jakousi absurdní, dalo by se říci až *konspirační teorii* o vzniku populární kapely. Určitý odklon od reality tak nastává v momentě, kdy pochopíme, že film vypráví o něčem zcela absurdním, avšak v případě tohoto filmu by ještě bylo možné této absurdnosti částečně věřit. Zelenka však onu inscenovanost neskrývá a z oné dokumentární estetiky tak pouze těží určité komické momenty. Filmy jako *Vynález Krásky* (r. Marek Najbrt, 1994) či *Záhada Blair Witch* (r. Eduardo Sánchez a Daniel Myrick, 1999) mnohem propracovaněji operují s tím, že se alespoň po nějakou dobu snaží diváka držet v předpokladu, že se jedná o skutečný dokumentární film. U obou tak můžeme v průběhu filmu nalézt velmi zásadní zlom, ve kterém film *provalí* či alespoň začne připouštět jistou míru autorské invence a s tím spojenou mystifikaci. Tento moment si v tomto textu pojmenujeme jako *bod obratu*<sup>35</sup>.

### 3.2.2. Bod obratu

U Najbrtova filmu je tento moment poměrně lehce rozpoznatelný a přichází poměrně brzy, což plyne z faktu že se jedná o krátkometrážní film. Pár minut nám tak autor buduje pomocí již zmíněných postupů pocit, že sledujeme dokumentární film. Společně s hlavní postavou vcházíme do sklepa, kde na nás vynálezce vytáhne všelijaké výkresy a skicy a v zápětí nám přímo na kameru dodá „no, tak tady sem ho udělal“.

Doplněno o technické výkresy, na kterých je velmi patrná podobnost s obličejem Karla Gotta, divákům začíná postupně docházet, o čem bude ve filmu řeč a onu mystifikaci tak postupně začínáme odhalovat. Odhalujeme ji opět především na základě naší vlastní zkušenosti, jelikož víme, že zatím žádný robot nedokáže převzít podobu skutečného člověka. V případě filmu *The Blair Witch Project* je situace poněkud komplikovanější a moment zlomu přichází značně později, což vyplývá i z faktu, že se jedná o celovečerní film a logicky tak ono „dávkování“ musí probíhat pomaleji.

Jelikož se film snaží hrát na co největší míru autenticity, sledujeme postavy v oněch vyhocených momentech, kdy takřka bojují o život, skrze onu zmíněnou video kameru, která je během těchto událostí jako náhodou zapnutá. Kamera tak často míří do země, případně je zastrčená někde v tašce a všechno zděšení a s ním spojené nadpřirozené jevy chápeme pouze ze zvuku a rozklepaného obrazu, nikdy však nejsme oněch nadpřirozeností přímo svědky. To do velké míry oddaluje onen *bod obratu*, ve kterém přestaneme filmovou realitu chápat jakou pouhý záznam skutečnosti a začínáme jej chápat v rovině fikce, neboli v rovině hraného filmu. I přesto, že nikdy zcela konkrétně nevidíme, čeho jsme

<sup>34</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 26.

<sup>35</sup> Nejedná se o bod obratu ve smyslu dramaturgické stavby díla ale ve smyslu prokazatelného rozporu se skutečností

jakožto diváci svědky (myšleno jakých nadpřirozených jevů), musíme zhodnotit, zda jsme vůbec ochotni věřit tomu, že by se nějaké nadpřirozené jevy mohly ve skutečnosti dít. Je tak možné i pravděpodobné, že pro takového příznivce kultu čarodějnic zůstane film pravdivým i po skončení projekce. Vždy tak záleží především na osobní výbavě pozorovatele, jenž musí, sám za sebe, zhodnotit, zda se dané situace mohou zakládat na skutečnosti a zda je tím pádem může on sám pokládat za *pravdivé*. „Nicméně přestože má tento snímek všechny znaky dokumentárního filmu, nemusíme skutečnosti, kterou film zobrazuje, věřit: pokud nevěříme v čarodějnice, můžeme nakonec odhalit napodobování příslušných kódů, jenž činí ze *Záhady Blair Witch* povedený pastiš.“<sup>36</sup>

Z mého vlastního pohledu je velmi obtížné hodnotit, do jaké chvíle bude mít divák pocit, že se jedná o dokumentární film a v jakém momentě divák onu mystifikaci odhalí. V mých silách pouze zůstává analýza struktury a výrazových prostředků daných děl a na základě pojmenování těchto prostředků se mohou pokusit o zhodnocení, do jaké míry pomáhají tyto prostředky autenticitě daného filmu. O fiktivnosti citovaných filmů jsem však věděl již před psaním tohoto textu a tudíž se nemohu vyhnout jistému zaujetí. Z hlediska diváckého očekávání je však na místě zmínit ještě další z principů, jenž může přispět k iluzivnímu pocitu, že budeme sledovat dokumentární film, a to už před začátkem samotné projekce.

### 3.2.3. Poznámka o distribuci

Jak jsme si přiblížili na příkladu *Záhady Blair Witch*, autoři se již od samého úvodu filmu snaží onu dokumentárnost a z ní plynoucí autenticitu zdůrazňovat (viz úvodní titulky). Producenti filmu však spolu s autory zašli ještě o krok dál. V době, kdy šel snímek do kin, se snažili skrze velmi pečlivou propagaci ovlivňovat toto diváckovo očekávání ještě před samotným začátkem projekce.

Distribuci filmu provázelo mnoho výpovědí „skutečných svědků“ ze zmíněného městečka, kteří potvrzovali fakt, že se u nich nadpřirozené jevy dějí, filmaři dokonce vytvořili i webovou stránku, která měla za cíl potvrdit existenci skupiny filmařů, skrze jejich životopisy a memoáry. Na webu bylo rovněž možné dohledat výpovědi „expertů“ na tuto tematiku (nadpřirozené jevy, kult čarodějnic atp) a autoři spolu s producenty tak zkrátka velmi zdatně vystavěli mediální obraz, který nahlal do kin miliony diváků po celém světě, slibujíc přitom dokumentární důkaz o existenci kultu čarodějnic. Film tak, především skrze svou masivní propagaci, dokázal ještě před filmem přesvědčit, že se jedná o dokumentární film.

“V samotných obrazech žádné lži či faleš nenajdeme, pouze v diskurzu, který tyto filmy provázel a propagoval”<sup>37</sup>. Z hlediska výrazových prostředků a filmového jazyka je tak možné promítnout každý film jako dokumentární a naopak. Jak totiž uvádí *Guy Gauthiere* “[...] film není vůči skutečnosti transparentní – Divák narazí na signifikant, na plátno, kde je podle jistých kódů znovu

<sup>36</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 30

<sup>37</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 72

utvářen pohyblivý svět barev a stínů. Tento soubor zařízení je stejný pro "dokumentární i hraný film", takže hraný film lze promítnout jako dokument, případně do hraného filmu zařadit záběry "přímo z reálu"<sup>38</sup>. Pokud se divák od distributora filmu dozví již před začátkem projekce, že bude sledovat dokumentární film, ovlivní to divácké očekávání v tom smyslu, že bude mít tendenci následné záběry považovat za obrazy, které určitým způsobem vypráví o skutečnosti. Pokud bude, alespoň na nějaký moment, dodržena stylistika dokumentárního filmu, jež divák ze své vlastní divácké zkušenosti zná, stvrzuje tak film jeho očekávání a on tak vnímá film jako dokumentární až do momentu, kdy nastane zmíněný odklon od reality. „Konkrétní označení filmu mobilizuje očekávání a aktivitu diváka. Film označený jako dokumentární vzbuzuje u diváka očekávání diskurzu, jenž vypovídá o skutečnosti. Divák navíc zaujme odlišný postoj k prezentovaným událostem, pokud mají představovat skutečný, nikoliv fikční svět"<sup>39</sup>. Stejně, jako využil Orson Welles stylistiky rozhlasového zpravodajství (které je spojeno především s prezentováním pravdivých informací o dění v našem světě), využívají autoři fiktivních dokumentů stylistiky něčeho, co je spojené se zprostředkováním skutečnosti, a to právě skrze podobu dokumentárního filmu.

Jak jsem se již pokusil poznamenat v úvodu této práce, z pro mne nejasného důvodu se v kontextu fiktivních dokumentárních filmů nikdy nemluví o všech filmových projevech najednou. Buďto se hovoří zvláště o mockumentary filmech, jejich znacích a užívaných postupech, nebo se hovoří o filmové propagandě a jejích následcích, případně existuje řada studií věnujících se kontextu konspiračních videí a teoriím, jež tato videa propagují. Nikdy se však nezmiňují všechny tyto fiktivní dokumentární formy společně, jako by snad měly využívat odlišných postupů. Jelikož jsme si doposud představili především oblast tzv. „mockumentary“ filmů, které svou fiktivnost nakonec, více či méně, přiznávají, zaměříme se nyní na filmy, které se naopak snaží svou fiktivnost co nejvíce skrýt a znemožnit tak divákovo její odhalení. Jednou z těchto oblastí bude bezesporu oblast *filmové propagandy*.

---

<sup>38</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. str. 21

<sup>39</sup> PLANTING, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: < <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu> >

## 4. FILMOVÁ PROPAGANDA

„Věrohodný, autentický obraz, nemusí nutně zaručovat platnost obecnějších tvrzení o tom, co obraz znázorňuje a znamená.“<sup>40</sup>

Bill Nichols

Slovo propaganda se do českého jazyka dostalo přes němčinu a francouzštinu z latiny. „Původní latinské slovo *propaganda* (znamenající pouhé „šíření“) je gerundium slovesa *propagare* (v překladu „rozšiřovat, rozmnožovat, ovšem primárně v biologickém slova smyslu)“<sup>41</sup>. V kontextu filmové propagandy je tak možné mluvit o šíření určitých informací skrze filmové médium (případně televizi a internet), skrze které se různé (především vládní) organizace snaží ovlivňovat názory obyvatel (diváků).

Názory na to, co ještě je a co už není propaganda se mohou lišit. Existuje nespočet studií a knih na toto téma a jejím systematickým výzkumem se zabývá nejen politologie, ale také sociologie, mediální studia a další obory. „Multioborová shoda na jednotné definici, či typologii [však] zatím neexistuje“<sup>42</sup>. Nejvíce rozvinutou definici nabízí podle teoretika Kamila Beneše *Garth Jowett*, který propagandu charakterizuje jako „úmyslný, systematický pokus o formování vnímání, manipulování poznání a přímého chování k dosažení odezvy, která podporuje propagandistův záměr“<sup>43</sup>.

„V obecnějším pojetí představuje soustředěnou činnost jednotlivců nebo skupin, kteří působením na emoce a myšlení veřejnosti nebo konkrétní cílové skupiny kontrolují, řídí, tvoří či dle potřeby mění sdílené hodnoty, postoje, názory a chování jednotlivců nebo skupin a to vše v souladu s úmysly a potřebami tvůrce či zadavatele zájmového sdělení“<sup>44</sup>.

V kontextu filmové propagandy tak logicky bude na jedné straně stát zhotovitel oné myšlenky, jež má být *zpropagována* a na straně druhé *divák*. Taková myšlenka se pak může do filmu dostat na mnoho způsobů. Jedni překvapivě označují za propagandistický ryze fikční, hraný film *Křížník Potěmkin* (Броненосец Потёмкин, r. Sergej M. Ejzenštejn, 1925), jelikož v jisté míře obhazuje myšlenky bolševismu, mnohem obecně přijatelnější se naopak jeví označení jako propagandistická tvorba tvorba *Leni Reifenstahlové*.

<sup>40</sup> NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. str.

<sup>41</sup> BENEŠ, Kamil. *Teorie propagandy: vybrané typologie* [online]. E-polis.cz, 5. srpen 2014 [cit. 2018-08-27]. Dostupné z: < <http://www.e-polis.cz/clanek/teorie-propagandy-vybrane-typologie.html> > ISSN 1801-1438.

<sup>42</sup> BENEŠ, Kamil. *Teorie propagandy: vybrané typologie* [online]. E-polis.cz, 5. srpen 2014 [cit. 2018-08-27]. Dostupné z: < <http://www.e-polis.cz/clanek/teorie-propagandy-vybrane-typologie.html> >. ISSN 1801-1438.

<sup>43</sup> JOWETT, Garth – O'Donnel, *Propaganda and Persuasion*. SAGE Publications: Los Angeles. 2012. Str. 7

<sup>44</sup> FTOREK, Josef. *Public relations a politika*. Garda Publishing. Havlíčkův brod. 2010. str. 47

## 4.1. Myšlenky na pozadí

Jak je tedy možné vyčíst z dějin kinematografie, za filmovou propagandu bývají označovány jak filmy hrané (Věčný Žid), tak dokumentární (Olympia). Přestože takový *Křížník Potěmkin* (1925) neoperuje s žádnými prokazatelnými nepravdami, svým příběhem a především tématem opravdu vybízí k určité vzpouře vůči režimu, jež (nás) občany vykořisťuje a vybízí tak k přijetí určitého postoje, který nám vnukává sám autor. “[Dříve] šlo pouze o „propagování“ jistého přesvědčení s přihlédnutím k faktům a k síle výrazových prostředků [...] Nicméně až v nacistickém Německu byl tento výraz v souvislosti s dílem Leni Reifenstahlové přiřazen k dokumentárnímu filmu a vnesl do celého žánru škodlivý zmatek.<sup>45</sup>“ U formálně dokonalého filmu *Přehlídka Národů* (Olympia 1. Teil – Fest der Völker, r. Leni Reifenstahl, 1938) je ona propagandistická myšlenka opět na první pohled skryta, jelikož může film působit jen jako pouhá fascinace dokonalým lidským tělem, sportem a sportovním duchem na pozadí letních olympijských her v Berlíně. Nicméně, lidé, znalí kontextu a myšlenek tehdejšího nacistického Německa jsou si vědomi nepřesností a lží, jež se film „dopouští“, když zobrazuje Německo jako místo otevřené pro všechny národnosti, bez rozdílu barvy kůže. „Jenže Leni Reifenstahlová měla víc než jen talent a v objektivních dějinách dokumentárního filmu musí mít své místo pro formální kvality svých filmů, i kdyby to měla být jen připomínka toho, že i opovrženihodné pohnutky k tvorbě mohou souznít s nepopíratelnou uměleckou úrovní.<sup>46</sup>“

Slovo propaganda však nemusí být nutně chápáno pouze v negativním slova smyslu. Britská kinematografie v čele s již zmíněným *Johnem Griersonem* z období meziválečného a následně i období druhé světové války ukazuje, že je možné určité propagandy využít i k daleko pozitivnějším účelům než k vytvoření nesnášenlivosti. Přestože i zde tvůrci často reagovali na téma druhé světové války, svými filmy se snažili především vzdělávat, podporovat a podněcovat obyvatele k určité národní hrdosti, a především, budovat v lidech naději na lepší zítřky. Grierson, přestože za svůj život natočil pouze jeden jediný dokumentární film s názvem *Rybáři* (Driffters, r. John Grierson, 1929), měl neuvěřitelnou schopnost k přilákání pozornosti státních institucí, jež následně mohly tamní dokumentární produkci soustavně finančně podporovat. Nejprve byl zaměstnán pod britskou EMB (Empire Marketing Board), kam přilákal jména jako *Alberto Cavalcanti*, či *Harry Watt*, následně se spolu s nimi přesunul do GPO (General Post Office), kde vznikaly filmy, jež měly za cíl vytvoření určité osvěty o fungování tamní poštovní instituce, jako například film *Noční Pošta* (The Night Mail, r. Harry Watt, 1936). Přestože Grierson odešel z Británie již v roce 1938, díky své obrovské schopnosti obklopit se těmi nejtalentovanějšími tvůrci, které následně uvedl do institucionalizovaného prostředí a finanční podpory jejich filmů, je dodnes právoplatně označován za otce tzv. *britské dokumentaristické školy*<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. Str. 92

<sup>46</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. Str. 92

<sup>47</sup> Nejedná se o překlep, tento pojem se opravdu objevuje v učebnicích dokumentárního filmu (Bill Nichols, Guy Gauthiere)

Zatímco tedy filmy jako *Noční Pošta* (1936) či *Saving of Bill Blewit* (r. Harry Watt, 1937) sloužili k jakési občanské osvětě a měli silně vzdělávací charakter, filmy typu *London Can Take It!* (r. Humprey Jennings, 1940) či *First Days* (r. Harry Watt, 1939) už spadají do tematiky válečné propagandy. I tak ale tyto filmy sloužili především k vytvoření určité globální naděje, že vše nakonec dobře dopadne. Dalo by se tedy říci, že sloužili k pozitivním účelům. Skrze cílení na národní hodnoty tak sice svými diváky manipulují, avšak ve smyslu něčeho pozitivního, přičemž ona „manipulace“ vzniká především z velmi motivovaného hlasu vypravěče, jenž je velmi charakteristickým výrazovým prostředkem pro éru této dokumentaristické školy (ale o tom až později). „Je nepochybné, že většina propagandistických filmů, natočených za války i v jiných dobách, ať jsou britské, americké, německé či sovětské, se navzájem liší spíše svými nabubřelými komentáři než důmyslným zpracováním. S propagandou se to má jako s reklamou: občasná inovace v moři prostřednosti.“<sup>48</sup>

Celou tuto „historickou odbočku“ jsme se rozhodli z důvodu, abychom mohli následně přiblížit postupy, které byli autory fiktivních dokumentárních filmů přebírány ze stylistiky těchto propagandistických filmů, za účelem jejich co nejvěrnějšího napodobení a tím spojeného vytvoření *iluze skutečnosti*.

Pozoruhodný snímek v kontextu fiktivního dokumentárního filmu s názvem *The War Game* (r. Peter Watkins, 1965), který vznikl na území Velké Británie v roce 1965, kloubí právě onu stylistiku tehdejších propagandistických snímků, tak stylistiku výukových válečných videí a televizních reportáží kombinovanou s archivními materiály. Film vznikl v produkce státní televize BBC a zabývá se tématem strachu a atomového zbrojení, jenž panovalo po celém světě v období tzv. studené války. Režisér Watkins, vědom si moci, kterou mají skrze filmová, televizní a všechny ostatní sdělovací prostředky vládní organizace, jež tyto média vlastní, převzal některé skutečné, autentické filmové výukové materiály a televizní reportáže z období druhé světové války, které následně doplnil o zinscenované materiály se stylistikou dokumentárních filmů té doby (viz. *Noční Pošta*, či *London Can Take It!*) za účelem vytvoření co nejvěrnější iluze skutečnosti. Dostáváme se tak k dalšímu, velmi zásadnímu výrazovému prostředku, kterého využívá mnoho autorů fiktivních dokumentárních filmů pro zdárné vytvoření zdárné mystifikace, který rovněž autoři těchto filmů přebírají od dokumentárního filmu.

## 4.2. Užití archivů

Přes staré, archivní fotografie, historické filmové materiály až po televizní zprávy a reportáže, užití archivních materiálu vždy slouží jako jakési stvrzení pravdivosti, jako důkaz. Napodobením či užitím archivů v jiném kontextu tak může v divákově mysli nastat jisté stvrzení existence něčeho, co se ve skutečnosti nikdy nestalo. Jde o podobný jev, jako když jsme zmiňovali přebírání podoby hromadného sdělovacího prostředku (radiového zpravodajství) pro vyjádření nepravdivých informací, jehož se dopustil Orson Welles.

---

<sup>48</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. Str. 92

V kontextu filmového umění však má užití těchto archivů daleko větší moc, jelikož, jak říká *Christian Metz*, „[...] obraz je médium, jehož podstatou je utvrzovat“<sup>49</sup>. Divák znalý kontextu užívání archivů, jak v dokumentárních či hraných filmech, případně i v televizním zpravodajství, následně tuto zkušenost promítá do podoby něčeho, co se svou stylistikou těmto archivům podobá a obrazy ho tak následně utvrzují ve smyslu pravdivosti daného materiálu. Skrze napodobení stylistiky archivních materiálů jakožto něčeho, z čeho čerpá i sám dokumentární film, je tak možné vytvořit opět dokonalou autenticitu něčeho, co se ve skutečnosti nikdy nestalo. A právě na takovémto principu je založen film *The War Game* (1965).

Reakce, které film vyvolal už v podstatě mluví samy za sebe. Přestože ho vyprodukovala sama britská státní televizní společnost BBC, její tehdejší ředitel se po shlédnutí filmu rozhodl, že film do televizního vysílání nepustí. I přesto, že si byl ředitel vědom jeho fiktivnosti, svou autenticitou na něj zapůsobil natolik, že se obával reakcí a následného rozruchu, který mohl mezi diváky vyvolat a rozhodl se tak vysílání tohoto filmu zabránit. Na filmu je totiž unikátní právě jeho obrovská míra autentičnosti, kterou film disponuje i v momentech, kdy vypráví něco naprosto smyšleného a už na první pohled fiktivního. Jako v případě všech dosud zmíněných filmů nastává i zde velmi zásadní odklon od skutečnosti. První polovina filmu působí jako montáž tehdejších dobových materiálů a filmů typu *First Days* (1939), které nabízí určitý návod, jak se ubránit případnému atomovému útoku. Objevují se autentické výpovědi náhodných respondentů, kteří vyjadřují svůj strach z útoku spolu v kombinaci se zmiňovanými „výukovými“ filmy. Následně však nastává velmi zásadní bod obratu – na území Velké Británie *skutečně dopadá atomová bomba*.

I po tomto naprostém rozkolu se skutečností (žádná atomová bomba v dějinách lidstva na území Velké Británie nepadla) film nepolevuje ve své dokumentárnosti a skrze fiktivní *archivní záběry* ukazuje následky tohoto překvapivého výbuchu. Ti, kteří přežili, pohybují se po ulicích mezi mrtvými těly, hledají své blízké, společnost se potýká s naprostým mravním úpadkem, začíná rabování, anarchie, policie nezvládá situaci klidnit a ve vyhrocených situacích volí často smrtící prostředky. Nastává naprostý úpadek hodnot v britské společnosti. To vše vyprávěno způsobem dokumentární observace skrze onu podobu archivních materiálů. Sám Watkins přitom vysvětluje své motivace následovně:

„V tomto filmu jsem se zajímal o rozpor mezi skutečností a pseudorealitou, kterou vytvářejí média. Ptám se: Kde je pravda? V tvrzeních figurek, které se odvolávají na oficiálně podporované názory, nebo v uměle inscenovaných a fiktivních scénách, jež ilustrují následky jejich projevů a činů, jež tvoří druhou rovinu mého filmu? Právě kvůli možnosti srovnání jsem propojil natočený filmový materiál s ukázkami skutečných rozhovorů. Když jsem přemýšlel o vhodné formě, bylo mým cílem využít co nejlépe film, aby pomohl odhalit a prolomit mlčení médií o problémech nukleárního zbrojení.“<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*, svazek I. Klincksieck 1968

Převzato z: JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 61

<sup>50</sup> WATKINS, Peter. *Cink ans plus tard – la crise des medias*. [online]. Pwatkins.mnsi.net. [2007]. dostupné z: < <http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm> >

I přes fakt, že film velmi přiznaně vypráví o něčem, co se ve skutečnosti nikdy nestalo, zapříčinila jeho dokonalá dokumentární stylistika, zkombinovaná se, v té době stále aktuálním, strachem z atomového útoku, že se společnost BBC rozhodla film neodvysílat. Své rozhodnutí následně odůvodnila takto:

„B.B.C. rozhodlo, že film *War Game*, zobrazující dopad a následky nukleární války v Británii, zrežirovaný Petrem Watkinsem, neodvysílá. O tomto faktu rozhodlo výhradně vedení společnosti [...] Společnost BBC ohodnotila v tomto ohledu film jako příliš děsivý pro médium sdělovací služby, nicméně, projekce filmu pro interní účely bude nadále možná“<sup>51</sup>.

Watkins se tak v podstatě dotkl tématu, které mělo se samotnou televizní stanicí přímou souvislost, když se snažil zpochybňovat způsoby, kterými mohou ony televizní stanice mást a případně i manipulovat se svými diváky a je tak možné, že i to byl důvod k následnému zamítnutí filmu pro standartní televizní vysílání. Sám Watkins se nakonec ale úspěchu dočkal a to hned o rok později, když film ohodnotila Americká Filmová Akademie jako nejlepší celovečerní dokumentární film roku a udělila tak *Peteru Watkinsovi* Oskara.

Další film, který je rovněž velmi kritickou sondou do praktik filmové a televizní propagandy vznikl v roce 1982 na území Spojených Států. Film s názvem *Atomic Café* (*The Atomic Cafe*, r. Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierce Rafferty, 1982) však, na rozdíl od filmu *The War Game* (1965), spoléhá výhradně na užití *skutečných* archivních materiálů, ze kterých, přestřiháním a umístěním záběrů do nových souvislostí, vytváří velmi kritický pohled k tehdejší masivní mediální kampani, která probíhala na území Spojených Států. Jedná se tak čistě o tzv. *stříhový dokumentární film*, přičemž využívá skutečných, archivních materiálů z vojenských, populárně naučných filmů, filmových týdeníků a aktualit, či záběrů z tehdejšího televizního vysílání.

Spojené Státy potřebovali pro počátek atomového zbrojení získat důvěru a podporu v řadách svých obyvatel a rozhodli se proto cílit na občany své země právě skrze všemožné sdělovací prostředky, kterými ovlivňovali názory svých obyvatel a burcovali je tak k jakési podpoře. Zjednodušeně řečeno, vytvářeli velmi mylný a zavádějící obraz důvodům a následkům, které mohla atomová bomba způsobit. Film *Atomic Café* (1982) tak přebírá všechny dostupné archivní materiály s touto tematikou a následně tak vytváří velmi absurdní koláž tehdejší doby. Filmem nás však neprovází žádný vypravěč a tak vše zůstává pouze a jedině ve formě jakési observace této obrovské a absurdní manipulace. Film tak nezapadá čistě do proudu fiktivního dokumentárního filmu, nicméně, naopak ukazuje způsoby, kterými byli tyto fiktivní dokumentární filmy vytvářeny a jaký byl, či mohl být jejich následný dopad.

"*Můžeme děkovat Bohu, že jsme se atomové bomby zmocnili první my, a ne náš nepřítel.*"<sup>52</sup> Tuto větu vyslovil kněz (!!!), který se snažil v jedné, autory filmu zmíněné, televizní reportáži, vzbudit v občanech Spojených Států lásku k oné atomové bombě. A přestože se to může zdát až komické, nejedná se o jedinou, takto vyhocenou a absurdní větu, jenž následně ve filmu zazní.

---

<sup>51</sup>NATIONALARCHIVES.gov.uk. *BBC Film Censored* [online]. Dostupné z: < <http://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/sixties-britain/bbc-film-censored/> >

<sup>52</sup> Citace z filmu *Atomic Café* (režie: K. Rafferty, J. Loader, P. Rafferty, 1982)

V obou zmíněných filmech tak je možné odhalit společného jmenovatele. Kritika moci, s níž operují, či mohou operovat, zmocnitelé sdělovacích prostředků, neboli zmocnitelé obrazů. A v obou jde hlavně o kontext rozvíjejícího se televizního vysílání.

Jak jsme poznamenali již v úvodu tohoto textu, byl to právě dokumentární film, který dal základ televiznímu zpravodajství ve formě, jak jej známe dnes. To si za dobu svého vývoje převzalo určité praktiky objevené dokumentaristy (především užití respondentů jakožto svědků dokazujících určitou událost) a následně tak skrze tyto postupy přináší na televizní obrazovky nejrůznější objektivní, i naprosto zaujaté a zavádějící informace o dění ve světě kolem nás. Televizní zpravodajství si tak za posledních přibližně čtyřicet let vysloužilo pozici hlavního *informátora* nade všechny tehdejší sdělovací prostředky, jako byly tisk či rádiové vysílání (v dnešní době již však začíná převládat internet).

Diváci totiž už nemusí vyvíjet téměř žádnou aktivitu a informace jim „tečou“ skrze televizní obrazovku přímo do obývacího pokoje. Stejně, jako je tedy dokumentární film často označován za prostředek *mluvící pravdu*, i televizní zpravodajství si postupem času vytvořilo tento, často mylný, přívlastek.

Televizní, a vlastně i kterékoli jiné zpravodajství, přináší určitá *tvrzení*, která podkládá více či méně podloženými důkazy. V případě televizního zpravodajství je to právě obraz, který je pro slova moderátora jakýmsi důkazním materiálem. Často je však v televizních reportážích užíván pouze jako prostředek jisté ilustrace, tedy, že záběry, které televizní kanály užívají, pouze ilustrují to, o čem daní moderátoři informují a zůstává tak otázkou, do jaké míry to, co vychází z jejich úst, automaticky pokládáme díky doplněným obrazům za pravdivé. „Jistě, obraz je tu proto, aby dokazoval zázrak, ale nakonec ho dokazují až moderátorova slova<sup>53</sup>“ !

Stejně, jako je tomu v případě již tolikrát zmíněného *Orsona Wellese*, jenž převzal stylistiku prostředku sloužícího k informování o skutečnostech, i v případě televizního zpravodajství je dnes velmi *jednoduché* sdělovat skrze televizní zpravodajství řadu nepravd, neboli tzv. „fake-news“ (viz ruská státní televize či státní televize KLDK). Jelikož jsou však tyto lživé či zavádějící informace obsahem již předem ustálené formy (viz. TV zpravodajství), které samo o sobě zaručuje (či by mělo zaručovat) objektivitu a podloženost sdělovaných informací, samotné dostání lživé informace do oběhu už nebude vyžadovat převelikou autorskou snahu. Tím pádem není třeba si způsoby šíření lživých informací skrze tyto sdělovací prostředky nějak výjimečně objasňovat a ni by takovéto objasňování nemělo být tématem této práce.

---

<sup>53</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 53

## 5. KONSPIRAČNÍ VIDEO

„ Dovolit médiím či obchodníkům zmocnit se smyslu slov a uměleckých děl je pro mne stejně závažné, jako ztratit v média, která nás podvádějí, veškerou důvěru “<sup>54</sup>

*Francois Jost*

S rozvojem internetu však došlo k rozvoji jakéhosi „proudu“, o kterých toho v učebnicích kinematografie moc nenajdeme, ale který rozhodně stojí v souvislosti s fiktivním dokumentárním filmem za zmínku, jelikož v podstatě funguje na základě stejných principů, jako již zmíněná filmová propaganda. Stejně jako ona tak slouží k propagování jistých myšlenek (v tomto případě konspiračních teorií), přičemž se za pomoci dokumentární stylistiky a sdělovaných argumentů snaží diváka za každou cenu přesvědčit, že se právě ona propagovaná teorie zakládá na pravdě. Zdaleka už ale nepůjde o nějakou formální vytríbenost, skrze kterou by se tyto filmy snažili diváky šálit, nýbrž o jakýsi pochybný způsob argumentace, který autoři těchto filmů volí pro následné „přesvědčování“ svého publika. Tento proud se prozatím označuje pod pojmem *konspirační videa*<sup>55</sup>.

Konspirační teorie, jež se skrze různá videa a filmy dostávají v posledních letech čím dál více na světlo světa, zažily největší rozmach především s rozvojem internetu. Video kanály typu Youtube či Vimeo dnes umožňují svým uživatelům nahrávat neomezené množství videí, jejichž obsah je kvůli množství nahraných videí velmi těžké monitorovat a kontrolovat (v roce 2015 měl server 2 miliardy přístupů denně a přibližně 300 hodin materiálu nahraného každou minutu!<sup>56</sup>). Rozvoj těchto „video-serverů“ tak logicky přinesl prostor pro šíření zavádějících, či lživých informací a s tím spojených desinformačních, konspiračních teorií.

Za konspirační teoretiky jsou označováni ti, kteří odmítají obecné tvrzení či vysvětlení podivných událostí, jež nabízí veřejnoprávní média. Ať už jde o přistání na měsíci, o zabití Johna F. Kennedyho či o existenci mimozemského života, veškeré, nesnadno vysvětlitelné události, pojí na sebe zájem těchto „konspirátorů“. Jde tedy o jakýsi hlas, který se „snaží hledat pravdu jinde“. Autoři takovýchto tvrzení mají často pocit, že jim vlády a média lžou, že jimi manipulují a následně se tak snaží hledat jakousi svou, alternativní *pravdu*, kterou následně ospravedlňují a *vysvětlují* skrze nejrovnější logické i méně logické argumenty. Podle jedněch řídí svět skupina Iluminátů (především židovská rodina Rockefellerů), podle druhých zase tajný spolek Beildergerg. Ne každá konspirační teorie však musí být nutně smyšlenou a nepodloženou.

<sup>54</sup> JOST, François. *Realita - fikce: řeše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 7

<sup>55</sup> Pojem „video“ volím z důvodu, že v mnoha případech už zdaleka nejde o přebírání filmové formy a stylistiky, nýbrž o velmi amatérské a jednoduché seskládání argumentů a pochybných důkazů do audiovizuální formy, která se následně šíří skrze video servery typu Youtube a Vimeo.

<sup>56</sup> CT24, „Za deset let se stal Youtube druhou nejnavštěvovanější stránkou.“ [online] ČT24. [2015 – 10 – 5] Dostupné z: < <https://ct24.ceskatelevize.cz/media/1527110-za-deset-let-se-stal-youtube-druhou-nejnavstevovanejsi-strankou> >

Jednou z téměř nejznámějších konspiračních teorií (krom existence mimozemského života a zmíněných Iluminátů) dodnes zůstává *přistání Američanů na povrchu měsíce*. A právě na tyto motivy vytvořila televizní společnost ARTE velmi zdařilý film s názvem *Operation Lune: Dark Side of The Moon* (r. William Karel, 2002), který je dnes skvělou ukázkou postupů, jenž autoři těchto konspiračních videí mohou volit pro následné přesvědčování publika o svých pravdách. Jedním z nejčastěji objevujících se formálních postupů je v případě takových konspiračních filmů a videí především užití tematizovaného vypravěče.

### 5.1. Užití vypravěče

Nejčastějším výrazovým prostředkem je v případě tzv. konspiračních filmů (ale i dokumentárních či fiktivních dokumentárních filmů viz. film *The War Game*) užití tzv. tematizovaného vypravěče.

Postup, který, jak jsme si už ukázali, je možné objevit například ve filmech zmíněné britské dokumentaristické školy, ale zároveň i v mnoha populárně naučných filmech či ve zmiňovaném televizním zpravodajství, přičemž vždy slouží stejnému záměru, tedy k vyřčení a případně objasnění informací, které následně dokládá obraz jako jakýsi důkazní materiál. Jedná se o jakýsi hlas na pozadí, který nás provádí daným filmem, vysvětluje méně zřejmé souvislosti, vznáší otázky a někdy i sám argumentuje či upozorňuje na argumenty, které mají obhajovat právě ony, v tomto kontextu, konspirační teorie.

Jako v případě užití lživých svědků, kteří ve fiktivních dokumentárních filmech vypráví o něčem, co se nikdy nestalo, i užití vypravěče vychází v tomto kontextu ze stejného principu. Dalo by se říci, že jde o stejný princip, který Francois Jost označuje pod větou „jistě, obraz je tu proto, aby dokazoval zázrak, ale nakonec ho dokazují až moderátorova slova“. Stejně jako u respondentů zdaleka nic nezaručuje, že bude daný vypravěč „mluvit pravdu“, nicméně je to právě on, kdo nám předloží argumenty, jež mají dokazovat určitou logiku jeho tvrzení.

V případě filmu *Operation Lune: Dark Side of the Moon* (2002) je tento vypravěč kombinován s řadou skutečných, veřejně známých postav, jako tomu bylo u zmiňovaného Zelenkova filmu *Mňága - Happy End* (1996), které mohou, jak jsme si už vysvětlili, dodávat filmu jistou autenticitu váhu jejich následných tvrzení. Film však není jednoduchým popřením faktu, že Američané přistáli na měsíci. Namísto toho se zabývá především způsobem, kterým byl svět o jejich úspěchu informován, tedy oním slavným *živým televizním přenosem* z povrchu měsíce. O ten se měl na základě výpovědi svědků z filmu postarat sám režisér *Stanley Kubrick*. Tuto teorii následně ve filmu *stvrzuje* jak Kubrickova manželka, jeho švagr Jan Harlan, tak například skuteční ministři obrany a spravedlnosti z období konce 60. let. Všechny tyto skutečné, veřejně známé osobnosti jsou ve filmu doplněny o svědectví jedné fiktivní postavy, kterou je údajný osobní poradce samotného prezidenta USA, *Richarda Nixona*.

Zmíněný vypravěč tak ve filmu exponuje historické události, motivace americké vlády ve snaze být na měsíci jako první samozřejmě i okolnosti týkající se samotného zapojení Kubricka. Dalo by se tak říci, že vypravěč je užít z důvodu, aby spolu s fiktivním poradcem prezidenta Nixona přivedl řeč na správné téma a následně tak mohli skuteční respondenti tyto tvrzení svými slovy potvrdit. Ojedinělost tohoto filmu však spočívá ve způsobu, kterým autoři filmu pracovali s výpověďmi daných „svědků“. Postavy ve filmu totiž mnohdy neodpovídaly na otázky, o kterých film pojednává. Tak například – zmínění ministři obrany a spravedlnosti byli ministry právě v době, kdy došlo k provalení obrovského skandálu Water Gate<sup>57</sup>. Otázky, na které se tak filmaři těchto postav ptali se týkaly právě tohoto skandálu, přičemž respondenti odpovídali slovy „ano, největší skandál v dějinách USA“ apod.

Samotné otázky však autoři filmu logicky vystříhli a ve filmu tak zůstali pouze ty výroky, jež se autorům výborně hodili k danému tématu. Skuteční ministři Spojených Států tak v podstatě, svými *vlastními* slovy, stvrzují pravdivost dané konspirační teorie. Stejně tak i samotné svědectví Kubrickovo příbuzných bylo do filmu dostáno jistou manipulací. Výroky, které ve filmu tito příbuzní vynášejí jsou totiž ve skutečnosti převzaty z filmu Stanley Kubrick: *Life in Pictures*, který zrežiroval právě švagr Jan Harlan a ve kterém se řada velmi známých osobností, jako Tom Cruise či Nicole Kidman, vyjadřuje a vzpomíná právě na osobu režiséra Stanley Kubricka. Všechny tyto autentické výpovědi tak byly autory filmu převzaty a následně přestříhány do zcela nového významu, kterému k účinnosti dopomohl především onen zmíněný vypravěč a fiktivní poradce prezidenta Nixona. Film tak přináší výborné svědectví řady autentických respondentů o (snad) nikdy neexistujícím skandálu. Příběh filmu je tedy ve zkratce následující:

V době závodu o dobytí Měsíce si byl prezident Nixon vědom faktu, s jakým má film, a především Hollywood, možnost oslnit obrovské masy lidí a rozhodl se tak ono přistání na měsíci „pojistit“. Hledal tedy způsoby, jak by bylo možné přesvědčit celý svět o tom, že Apollo 11 opravdu na měsíci přistálo. *Jako náhodou* pak Stanley Kubrick právě dokončoval natáčení svého kultovního filmu *2001: Vesmírná Odysea* (2001: *The Space Odyssey*, r. Stanley Kubrick, 1968). Kubrickovi se prý tato myšlenka zamlouvala (dokazuje jeho žena svými slovy) a propůjčil tak své kulisy k natočení onoho, tolik známého, živého televizního vstupu z povrchu měsíce, jenž 6. července 1969 sledovalo miliony lidí s celého světa. Nixon tak vlastně nechtěl zmást svět a tvrdit, že Apollo 11 na měsíci přistálo, přestože by se mu to nepovedlo. Pouze chtěl naprosto oslnit a ukázat tak celému světu moc a schopnost Spojených Států.

Jak jsme se pokusili naznačit již v úvodu této kapitoly, u konspiračních videí jde především o způsob argumentace, který autoři užívají k následnému přesvědčování svých diváků. Každý tato konspirační teorie tak musí nutně poskytnout řadu, na první pohled, logických argumentů, které onu danou teorii v očích diváků ospravedlní a podloží.

---

<sup>57</sup> Aféra Water Gate je skandál, který vypukl ve Spojených státech poté, co do sídla Demokratické strany v komplexu Watergate ve Washingtonu, D.C. v roce 1972 násilně vnikli pracovníci aparátu republikánského prezidenta Richarda Nixona. Ti byli pověřeni úkolem umístit do budovy odposlechy. O události začali psát reportéři deníku *The Washington Post*. Případ vedl až k rezignaci prezidenta USA a je dodnes považován za největší kauzu v dějinách žurnalistiky.

## 5.2. Argumentační klam

Argumentační klam je v řečnictví výrok, jehož smyslem je přesvědčit opačnou stranu bez ohledu na pravdivost daného tvrzení, mnohdy za pomoci cílení na emoční stránku posluchače. Takovýchto argumentačních klamů se v dnešní době dopouští řada politiků a populistů, kteří nehledě na to, že prokazatelně lžou, co nejvíce v očích diváků působí, jako by mluvili pravdu, jelikož svá tvrzení podkládají řadou argumentů. Následně tak cílí na to, že diváci či posluchači už nevynaloží dostatečnou snahu k ověření těchto informací a zkrátka se tak raději spokojí s tím, co říkají tito populisté. Stejně je tomu i v případě fiktivních dokumentárních filmů a konspiračních videí. Film *Operation Lune* se tak snaží vytvářet jisté logické i méně logické argumenty, za pomoci kterých přesvědčuje diváky o své pravdě. Tak například:

Pro vysvětlení napojení Kubricka na NASA využívá film několika tvrzení, jež mají vysvětlit jejich následnou spolupráci. Kubrick při vývoji filmu *2001: Vesmírná Odysea (1968)* spolupracoval s mnoha experty na vesmírnou tematiku, tedy s experty přímo z NASA, pro vytvoření co nejpřesnější podoby vesmíru (což je velmi logická a pravdivá informace). Tuto informaci pronese již zmíněný vypravěč, zatímco se v obraze objevují archivní materiály, zachycující Kubricka při nejrůznějších událostech, které vizuálně korespondují se slovy vypravěče (například černobílá fotografie zachycující Kubricka v debatě se skupinkou nám neznámých lidí). Tuto informaci následně potvrzuje i sama manželka slovy „ano, byl opravdu velmi pečlivý. Vše řešil do nejmenších detailů“. Skoro se tak zdá, že mluví o tom samém co vypravěč. Následně vypravěč využívá informace, že Kubrick spolupracoval s někým z NASA a přináší další *překvapivou informaci*. Totiž že při natáčení Kubrickova dalšího filmu *Barry Lindon* (r. Stanley Kubrick, 1975) vyžadoval režisér, aby se scéna při svíčkách natáčela bez jakéhokoliv dalšího svícení, což bylo v té době s ohledem na citlivost filmového materiálu a světelnost běžně dostupných objektivů prakticky nemožné. NASA však Kubrickovi propůjčila jejich unikátní objektiv se světelností 0,7F, jenž natáčení při svíčkách umožňoval (opět skutečná, podložená informace). Jak je tedy možné, že byl Kubrickovi onen objektiv propůjčen? Ptá se vypravěč. Byla to forma odplaty, doplňuje fiktivní postava údajného Nixonova poradce a tuto informaci stvrzuje, jak jinak, řada dalších postav ve filmu a to právě skrze již zmíněné stříhové postupy.

Dalším takovýmto, nyní velmi absurdním a úsměvným, argumentem je v případě filmu *Operation Lune* užití fotografií z povrchu měsíce, jež údajně pořídili astronauti Buzz Aldrin a Neil Armstrong. Vypravěč nám tak předloží „důkaz“, jenž má následně stvrdit pravdivost celé této teorie a v podstatě tak uzavřít celou honbu za tím, zda to, o čem film pojednává, je *skutečně pravda*.

Onen důkaz však svou naprostou absurdností (záměrně) provalí fiktivnost a manipulaci, s níž film do té doby operoval. Skrze několikanásobné zvětšení slavné fotografie, na které je zachycen astronaut Aldrin na povrchu měsíce, totiž vypravěč odhalí na povrchu měsíce fotografii, na které je velmi zřetelně vyfocen právě *Stanley Kubrick*.

Jak je možné si všimnout, záměrně volím v této práci především ty filmy, které nakonec, ať už přímo filmovými prostředky, či pouze svým obsahem, svou manipulací a fiktivností prozradí. Tyto filmy totiž přinášejí co nejpřehlednější a nejkompaktnější vhled do způsobů, kterými je možné takového diváka manipulovat a následně svým odhalením nutí k jistému zamyšlení, zda si divák uvědomuje, že právě tyto postupy zapřičiňují, že následně podléhá síle obrazu a uvěří tak v existenci něčeho, co nikdy nemuselo existovat.

Pokud bychom tedy zpětně shrnuli obsah celé práce, zjistili bychom, že autoři každého zmíněného filmu užívají především kombinace, alespoň dvou, ale z pravidla i více, zmíněných postupů, kterými následně odstraňují divákův kritický pohled a nutí ho tak na základě předkládaných obrazů uvěřit tomu, co zobrazují.

U každé kapitoly jsem se pokusil zmínit alepoň jeden formální výrazový prostředek, za pomoci kterého je následně divákův kritický úsudek ovlivňován. V případě „mockumentary“ filmů byly těmito prostředky *užití respondentů* (mluvících hlav) a *tematizace filmového štábu*. U filmů přebírajících podobu filmové propagandy jsme zmínili moc, kterou nabízí užití archivních materiálů (ať už skutečných, či fiktivních) a na příkladu filmů s tematikou konspiračních teorií jsme si ukázali důvody a výhody užití *tematizovaného vypravěče*. Stejně tak jsme se na příkladu „mockumentary“ filmů pokusili zdůraznit jejich pečlivou práci s diváckým očekáváním, ať už v úvodních sekvencích, tak i před samotným začátkem projekce. A i přesto, že už jsme z hlediska náplně této práce na samém konci, dovolím si ještě udělat malou odbočku, týkající se právě zmiňovaných konspiračních videí.

### **5.2.1. Poznámka o dopadu konspiračních teorií**

Řada konspiračních teorií se z dnešního pohledu mohou zdát jako velmi úsměvné. Samotný dopad a účinek, který mohou tyto teorie vyvolat už ale tak úsměvný být nemusí. Pro co nejkonkrétnější příklad uvedu jednu z těch nejhorších teorií, kterou se mi díky internetu podařilo dohledat.

V prosinci roku 2012 vnikl do budovy americké základní školy Sandy Hook Elementary mladý muž, jenž postřílel v prostorách školy dohromady dvacet lidí, z toho osmnáct dětí ve věku od šesti do osmi let. I tato naprosto tragická situace s sebou ihned po jejím zveřejnění v médiích přinesla řadu lidí, kteří se nebojí celou událost zpochybňovat. Prý šlo, podle těchto konspirátorů, o předem promyšlenou politickou akci, která má za cíl omezení nároku na vlastnění zbraně v americké společnosti.

Na zmíněném video serveru Youtube můžeme dodnes nalézt neuvěřitelný počet videí, které skrze pochybný rozbor televizních reportáží a událostí údajně s tím spojených vyvrací vážnost celé situace a v podstatě tak všechny, kteří byli této události součástí (včetně samotných rodičů zavražděných dětí), označují za lháře a podvodníky.

Nejpropracovanějším videm, zabývajícím se tematikou *konspirací* Sandy Hook Elementary se zdá být video s názvem „*What Really Happens At Sandy Hook, \*\*\*MUST WATCH\*\*\**“. Už samotný název tohoto videa nám napovídá, že se bude autor videa snažit odhalit jakousi alternativní pravdu, totiž, „co se *opravdu stalo*“ při tomto masakru. Dovětek *nutno vidět* (must watch) je opět velmi často objevujícím se jevem v kontextu konspiračních videí. Opět jde o určitou snahu již od začátku *usměrňovat divácké očekávání* a především nalákání divácké pozornosti už skrze samotný název videa. Způsob, kterým videa nakládají s informacemi, je pak pro většinu těchto videí vždy stejný. Video představí oficiální verzi, která je dostupná v médiích (naznačení manipulace v očích diváků) a následně onu *pravdu* z médií začnou skrze nejrůznější argumenty zpochybňovat. V případě Sandy Hook Elementary jako takový argument slouží například podivné tvary a velikost černých pytlů, kterými jsou údajná těla zakryta. Záchranáři prý na autentických záběrech nejednají dostatečně obratně vůči vážnosti celé situace. Sám koroner z místa činu se, naneštěstí hrajícímu do karet právě konspirátorům, několikrát v živém televizním vstupu zasměje a pronese několik vtipů, jež měli nejspíše zmírnit vážnost celé situace. Tyto všechny argumenty a mnoho dalších, které ani není možné v tomto textu zmiňovat, mají následně za cíl ospravedlnit myšlenku této teorie v očích svých diváků a přesvědčit je tak o tom, že v dnešní době není už možné věřit naprosto ničemu. Všichni jsou tak podle autora videí předem najatými herci, kteří z této události zbohatli o miliony dolarů.

U případu Sandy Hook Elementary vychází možná takovéto přesvědčení z určitého zděšení, že se takto ohavný čin vůbec může stát. Lidé tak například nejsou schopni ztotožnit se s názorem většiny médií, která tvrdí, že za činem stálo špatné psychické rozpoložení pachatele a raději tak přijmou vysvětlení, že jde o masivní, předem promyšlenou státní manipulaci. Je samozřejmě logické, že ihned po incidentu začali mnozí z řad politiků právo na držení zbraní zpochybňovat (dodnes se minimálně jednou ročně stane na území spojených států podobná událost) a tím tak proti sobě poštvají skupinu lidí s opačným názorem. Za každou zmedializovanou tragickou událostí je totiž možné *vytvořit* teorii, která se z určitého pohledu může jevit jako logická. Například konspirační teorie o útoku na světové obchodní centrum v roce 2001 (11/09/2001) vykládá tento útok jako předem vymyšlený čin americké vlády, který měl sloužit jako záminka pro vstup do války s Irákem (opravdový záměr měl být podle konspirací v tom, že tehdejší diktátor Saddám Hussein odmítal nadále obchodovat ropu v amerických dolarech, čímž by výrazně podkopal ekonomiku Spojených Států).

Podle teoretika *Francois Josta* tkví úspěch většiny filmů s konspirační tematikou především v tom, že lidé získávají pocit, že nejsou schopni odhalit opravdové záměry politických, či jiných mocenských skupin a získávají tak z této své nemožnosti pocit, že informace, které jsou jim prostřednictvím médií sdělovány, nejsou pravdivé. Základ tohoto přesvědčení, neboli toho, že divák podlehne nátlaku, který na něj film vyvíjí, a za pomoci „argumentů“, jež film předkládá, začne brát tyto teorie vážně, tkví podle českého filosofa *Václava Němce* v tom, že divák takového filmu nutně musí odněkud dostat pocit, že je manipulován. Ne však manipulován autory konspiračních teorií, ale naopak všemi okolo! Jakmile mu tedy autor videa ukáže, jakým způsobem s ním všichni kolem manipulují, stává se v jeho očích tím, kdo si konečně troufl přijít s pravdou na povrch a mnohem snadněji ho tak přesvědčí o svých teoriích.

Je to jakýsi paradox, který Němec zmiňuje, když říká, že nejlepší způsob, jak někoho zmanipulovat, je divákovi ukázat, že je ve skutečnosti manipulován.<sup>58</sup>

I z mého pohledu je však rozbor těchto událostí velmi složitý, protože, zjednodušeně řečeno, na pozadí těchto událostí nikdo nevidí a proto se, v podstatě jakákoliv verze týkající se vysvětlení těchto událostí dá pokládat za pravdivou. Stejně tak není ani náplní této práce potvrzovat či vyvracet informace, jež se skrze tyto filmy šíří, ale hlavně poukazovat na způsoby, kterými jsou ony informace šířeny a kterými se následně autoři těchto filmů snaží své diváky přesvědčit, že se právě ta jejich informace zakládá na skutečných, podložitelných důkazech. Právě proto jsme poslední kapitolu věnovali především způsobu práce s argumenty ve filmech kolem konspiračních teorií, jelikož v případě těchto filmů už divák začne opomíjet určitou propracovanější filmovou stránku a zaměřuje se především na informace a argumentace, jež jsou skrze film sdělována. Autoři tak vynakládají mnohem méně práce s určitou filmovostí a mnohem více se naopak zaobírají vysvětlením a obhájením těchto teorií, ať už skrze slova respondentů nebo například, skrze slova již zmíněného vypravěče.

I přesto však, jak jsem se pokusil v této poslední, krátké odbočce zdůraznit, nabývají tyto teorie mnohdy nečekaných rozměrů a nesou tak s sebou mnoho negativních dopadů.

---

<sup>58</sup> IHNED.cz, *Chcete manipulovat lidmi? Namluvte jim, že se jimi manipuluje. Zbytek zvladnou sami.* [online]. Ego.ihned.cz. [2018 – 14 – 7] dostupné z: < <https://ego.ihned.cz/c1-66193090-filozof-vaclav-nemec-chcete-manipulovat-lidmi-namluvte-jim-ze-se-jimi-manipuluje-zbytek-zvladnou-sami> >

## 6. ZÁVĚR

*"Zakazovat filmy není řešení, spíše je třeba vychovávat k rozlišování mezi obrazem a fikcí"<sup>59</sup>*

*Francois Jost*

Skrze úvod do problematiky dokumentárního filmu a z něho vyplývajících filmů, jež jeho podobu simulují za účelem mystifikace svého publika, jsme si ukázali způsoby a formální postupy, které autoři takovýchto mystifikačních forem užívají za účelem ošálení případných diváků. Na příkladu „mockumentary“ filmů a filmové skutečné i fiktivní propagandy jsme si ukázali postupy, které jsou vlastní propracovanějším dokumentárním filmům a oproti tomu jsme si na příkladech filmů, pojednávajících o konspiračních teoriích ukázali mnohem méně propracované audiovizuální projevy, které se především skrze pochybné důkazy a argumenty snaží svého potencionálního diváka přesvědčit a následně tak přimět uvěřit.

Zároveň jsme se na jednotlivých příkladech pokusili přiblížit motivace, které stály na pozadí vzniku těchto filmů či videí. Od filmů, jež onu dokumentární stylistiku přebírají spíše k pobavení, jako je tomu na příkladu mockumentary filmů, až po konspirační teorie, jejichž účinnost tkví právě v dokonalém přesvědčení a ošálení případných diváků. Na příkladech filmů *The War Game* (1965) a *Atomic Café* (1982) jsme zároveň zdůraznili kritiku sdělovacích prostředků, jež mohou skrze zajeté postupy (například televizního zpravodajství) šířit zavádějící a zcela lživé informace, a to i bez velkého úsilí, jelikož je to právě ona zajetá forma, která způsobuje, že diváci obsah daného vysílání pokládají za pravdivý (nebo v pravdivost alespoň doufají). Zvolením právě těch filmů, které svou mystifikaci nakonec provalí, jsme se snažili poukázat na to, že ony „filmové a televizní lži“ mají smysl pouze tehdy, kdy se s její pomocí snaží autor poukázat na problematiku, jež je s těmito fiktivními dokumentárními filmy spojena, či, jako tomu bylo v případě Nanooka, k vytvoření co nejvěrnějšího obrazu skutečnosti za pomoci jisté fikce.

Po zpětném ohlédnutí zjistíme, že v podstatě všechny podoby fiktivních dokumentárních filmů operují se stejnými výrazovými prostředky a postupy. Některé kombinují téměř všechny zmíněné (jako např. *The War Game*), některé naopak sází pouze na jeden jediný (*Atomic Café* – užití archivů). Oproti tomu zmíněná konspirační videa daleko méně operují s určitou filmovostí a tedy zůstávají jaksi stranou, když zůstávají spíše v rovině obhajoby svých teorií a obraz jim slouží jako důkaz, který „dokresluje“ a „dokazuje“ jejich slova. I tak se ale všechny tyto projevy snaží o jedno a to samé – přimět diváka skrze různé postupy potlačit, alespoň na nějakou dobu, svůj kritický pohled a následně tak obsahu daných filmů *uvěřit*. Zůstává tak otázkou, zda je vůbec možné býti vůči těmto mystifikacím *imunní*. „Jak máme vycházet s tímto novým světem a vyhnout se dalšímu prohlubování tendence zaměňovat virtuální a skutečné?“<sup>60</sup>

<sup>59</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 27

<sup>60</sup> Phillipe Quéau odpovídá na otázky revue *Humains associés*, č. 7, 1995.

převzato z: JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 10

Vracíme se tak k něčemu, co řeší tvůrci dokumentárních filmů již řadu let. Guy Gauthiere ve své knize *Dokumentární film, Jiná kinematografie* uvádí, že "dokumentární etika je možná to poslední, co zbyde, když už vše ostatní přišlo vniveč". Kde je však nějaká etika v době, kdy se internet zaplavuje nespočtem takovýchto konspiračních teorií a autoři často zůstávají zcela v anonymitě? Kde je ona etika v době, kdy videím tohoto typu věří díky internetu miliony lidí? Samotným divákům se to v podstatě ani nedá míti za zlé, zazlívát bychom měli spíše samotné autory. Ve státních, veřejnoprávních televizích, které nejsou pod přímým politickým vlivem (na rozdíl například od Severní Korei), přináší jakousi záruku alespoň skupina redaktorů, kteří se svým jménem zaručují, že témata v televizi prezentovaná zpracovávají s co možná největší věrností ke skutečnosti a kteří by následně, pokud by se prokázala lživost jejich výroků, byli ve své kariéře značně zdiskreditováni. Měli by si však sami servery typu Youtube, případně i Facebook ověřovat, zda se informace, šířené skrze jejich platformy, zakládají na pravdě, či zda jde v tomto kontextu o *fake news*? A je to vůbec v množství obsahu, jímž jsou tyto servery zaplaveny, možné?

Zakladatel "sociální sítě" Facebook, Mark Zuckerberg se po analýze výsledků prezidentských voleb v USA v roce 2016 (vyhrál D.Trump) nechal slyšet, že volby opravdu mohly být zmanipulované díky šíření lživých informací skrze jeho síť. I přes svůj dřívější odpor tak byl okolnostmi nucen vstoupit do jakési nové éry sociálních sítí. Do éry, kdy budou zaměstnanci tohoto média ověřovat pravdivost informací, jež se skrze jejich síť šíří a následně tak budou oprávněni, v případě prokázání lživých tvrzení, tyto informace a prostředky, kterými se informace šíří, ze své sítě mazat. Do éry, kterou mnozí napadnou jako počátek cenzury či napadení svobody projevu. Sám Umberto Eco však již v roce 1983 zmínil, že hlavním rysem tzv. „neotelevize“ bude "rušení hranice mezi realitou a fikcí". A právě v momentě, kdy se televizní vysílání čím dál více přesouvá na obrazovky počítačů je tato myšlenka na místě více, než kdy předtím.

*„Vhodným řešením není kritizovat dokumentaristy nebo realistické filmy v domnění, že se pokoušejí ošálit publikum jako celek. Lepší strategií je podporovat mediální výchovu, jež by umožnila více lidem pochopit rétoriku vizuálních médií. To je podle mého názoru jedním z hlavních cílů odborníků a učitelů dokumentárního filmu.“<sup>61</sup>*

Nenacházíme se v lehké době. Situace, jak vidno, nebyla snadná už v minulém století a rozvoj internetu a sním spojených fake-news tomu v žádné míře nepomohl. Lidé mohou "vědět" všechno hned, prakticky odkudkoliv, a je jen na nich, pro kterou verzi oné „skutečnosti“ se nakonec rozhodnou. "Mění se samotný pojem obrazu a nastupuje nový slovník i nová gramatika viditelného světa. Jde o nový jazyk, který musejí zvládnout všichni, kdo se chtějí vyhnout rostoucí propasti mezi obratnými, všemocnými veleknězi a analfabety digitálního světa, kteří se stanou snadnou kořistí informačních mágů"<sup>62</sup>.

Nezbývá nám tak zkrátka nic jiného, než *věřit*. Jedinou nadějí v lepší zítřky tak může být ona tolikrát citovaná věta, která je zároveň podnázvem celé práce, tedy, že *uvěříš a je to pravda!*

---

<sup>61</sup> PLANTING, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. [online]. Převzato z Dokrevue.cz. přeložila Kamila Boháčková. Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z: < <http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu> >

<sup>62</sup> JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. Str. 58

## 7. SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ

### Citovaná literatura:

- AUMONT, Jacques. *Obraz*. II. Vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010.
- AKOGLU, Özge. Master Thesis - *Mock- documentary: Questioning the factual discourse of documentary*. Ankara: Middle East Technical University, School of Social Sciences, 2010.
- CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2008.
- FTOREK, Josef. *Public relations a politika*. Garda Publishing. Havlíčkův brod. 2010.
- GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004.
- GRIFFITH, Richard. *The world of Robert Flaherty*. New York: Da Capo Press, 1953.
- JOST, François. *Realita - fikce: říše klamu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006.
- JOWETT, Garth – O´Donnel, *Propaganda and Persuasion*. SAGE Publications: Los Angeles. 2012.
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*, I. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2010.

### Zdroje z internetu

- BENEŠ, Kamil. *Teorie propagandy: vybrané typologie* [online]. E-polis.cz, [2014 – 5 - 8] Dostupné z: <http://www.e-polis.cz/clanek/teorie-propagandy-vybrane-typologie.html>. ISSN 1801-1438.
- COLLINS ENGLISH DICTIONARY. *Mockumentary*. [online]. Complete & Unabridged 2012 Digital Edition, dostupné z: <https://www.dictionary.com/browse/mockumentary>
- CT24.cz. *Za deset let se stal Youtube druhou nejnavštěvovanější stránkou*. [online]. [vid. 2015 – 10 - 5] Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/media/1527110-za-deset-let-se-stal-youtube-druhou-nejnavstevovanejsi-strankou>
- GRIERSON, John. *Moana*. New York Sun, 8 February, 1926.
- IHNEĎ.cz. *Chcete manipulovat lidmi? Namluvte jim, že se jimi manipuluje. Zbytek zvladnou sami*. [online]. [vid. 2018 – 14 – 07] dostupné z: <https://ego.ihned.cz/c1-66193090-filozof-vaclav-nemec-chcete-manipulovat-lidmi-namluvte-jim-ze-se-jimi-manipuluje-zbytek-zvladnou-sami>

- NATIONALARCHIVES.gov.uk. *BBC Film Censored* [online].  
<http://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/sixties-britain/bbc-film-censored/>
- PLANTING, Carl. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Převzato z Dokrevue.cz. [online]. přeložila Kamila Boháčková. [2013 - 4 - 3] Publikováno ve sborníku Do č. 5, 2007. str. 123-138. Dostupné z:  
<http://www.dokrevue.cz/clanky/dva-pristupy-k-pohyblivym-obrazum-a-retorice-dokumentu#25-dolu>.
- WATKINS, Peter. *Cink ans plus tard – la crise des medias*. [online]. [2007]. dostupné z:  
<http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm>

## 8. SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

- Atomic Café (The Atomic Café); režie: K. Rafferty, J. Loader, P. Rafferty, USA, 1982
- Cesta na měsíc (Le Voyage dans la Lune); režie: George Méliés, Francie, 1902
- First Days; režie: P. Jackson, H. Jennings, H. Watt, Velká Británie, 1939
- Křižník Potěmkin (Броненосец Потёмкин); režie: S. M. Ejzenštějn, SSSR, 1925
- London Can Take It!; režie: H. Watt, Velká Británie, 1940
- Mňága – Happy End; režie: P. Zelenka, ČR, 1996
- Moana; režie: R. J. Flaherty, USA, 1926
- Nanook, Člověk Primitivní (Nanook of the North); režie: R. J. Flaherty, USA, 1922
- Noční Pošta (The Night Mail); režie: H. Watt, Velká Británie, 1936
- Odchod dělníků z továrny (La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon); režie: L. Lumière, Francie, 1885
- Operation Lúne: Dark Side of the Moon; režie: W. Karel, Francie, 2002
- Přehlídka Národů (Olympia 1. Teil – Fest der Völker); režie: L. Reifentahl, Německo, 1938
- The Saving of Bill Blewitt; režie: H. Watt, Velká Británie, 1936
- The War Game; režie: P. Watkins, Velká Británie, 1965
- Vynález Krásy; režie: M. Najbrt, ČR, 1994
- Záhada Blair Witch (The Blair Witch Project); režie: D. Myrick, E. Sánchez, USA, 1999