

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

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Praha, 2018**

**Mikuláš Karpeta**

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Centrum audiovizuálních studií

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Science fiction v dokumentárním filmu**

**Mikuláš Karpeta**

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce: Doc. Vít Janeček

Datum obhajoby: 12. září 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Centre of Audiovisual Studies

**BACHELOR THESIS**

**Science Fiction in Documentary cinema**

**Mikuláš Karpeta**

Supervisor: Mgr. Helena Bendová

Opponent: Doc. Vít Janeček

Date of thesis defense: September 12th 2018

Degree granted: BcA

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

**Science fiction v dokumentárním filmu**

vypracoval 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 se zabývá spojením science fiction žánru v dokumentární kinematografii a relativními hranicemi pojmu dokumentární film.

První polovina práce stručně nastiňuje diskuzi a historii vývoje pojmu dokumentární film. Jedná se hlavně o vymezení důvodů, proč je tento termín problematický a co jsou hlavními úskalími jeho definic. Následně se práce zabývá historií spojení science fiction žánru s dokumentární formou a obsahem.

Druhá polovina pak analyzuje film Wenera Herzoga - The Wild Blue Yonder (2005), z formální a žánrové stránky se snaží ukázat, proč lze tento film považovat za dokumentární a co jsou jeho hlavní dokumentární aspekty.

Cílem práce je tedy popis a zamyšlení se nad hybridními žánry, které spojení science fiction s dokumentárním filmem vytváří.

## **Abstract**

This thesis deals with fusion of science fiction genre and documentary cinema.

First half of the thesis is a brief summary of discussion and history of the evolvement of the term documentary. Mostly, it specifies different reasons why is this term problematic and what are it's main difficulties. Further, this part talks about history of connection between science fiction and documentary form and content.

Second half analyses the movie from Werner Herzog - The Wild Blue Yonder (2005) and is trying to show, why could this film be considered a documentary and what are it's main documentary features.

The aim of this thesis is therefore a description and consideration of hybrid cinema, which is created by combining science fiction and documentary.

## **Poděkování**

Rád bych na tomto místě poděkoval za obrovskou ochotu, podporu a trpělivost mé vedoucí práce Mgr. Heleně Bendové.

## Obsah

1. Úvod	9
2. Stručný nástin diskuze o pojmu dokumentárního film	12
3. Spojování dokumentárních forem a obsahů se sci-fi žánrem v historii kinematografie	18
4. Realita ve filmu The Wild Blue Yonder	23
5. Divácká recepce jako hledisko dokumentárního filmu	29
6. Závěr	31
7. Použitá literatura	32



## 1. Úvod

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodl zabývat mými dvěma oblíbenými žánry. Dokumentárním filmem a Science Fiction. Ačkoliv by se mohlo na první pohled zdát, že jsou si tyto přístupy vzájemně protichůdné a v lecčems zajisté jsou, tak ale existují tvůrci, kteří se pokusili tyto neslučitelné formy spojit. Rád bych využil tyto snahy o sloučení neslučitelného pro můj pokus o zamyšlení se nad hranicemi těchto dvou žánrů a možnosti jejich vzájemného propojení.

Science fiction jsem si vybral z důvodu jisté specifičnosti tohoto odvětví fikce. Žánr, ve kterém technologie, předpovědi budoucnosti, intergalaktické cestování nebo například řešení problémů pomocí moderní vědy hraje zásadní a většinou také ústřední roli. Na první pohled možná nic výjimečného, ale dle mého, tato velmi hrubá definice vytváří velmi podstatnou premisu. Pokud budeme uvažovat o technologii, která má zásadní implikace na lidský život a nenávratně ovlivňuje životní paradigma, ve kterém se lidský druh nachází, např. možnost nesmrtelnosti nebo cestování rychlostí světla, dojdeme k úvahám a otázkám, které trápí lidstvo od nepaměti a filosofie se je snaží řešit už pár tisíc let. Na rozdíl od filosofie, která však odpovídá nejčastěji obecně v termínech, které si sama definovala, musí Science Fiction odpovídat popsáním možné reálné situace a vytvořením narativu. Co by se stalo, kdyby... Science Fiction je tak dle mého výjimečný žánr, protože sám svou podstatou je jakousi aplikovanou filosofií. Skvělým příkladem je například Frankenstein, příběh, který se zdá být hororem o vědci stvořené zrůdě, je ve skutečnosti hlubokým zamyšlením se nad otázkou, co znamená být člověkem a co je definice lidství.

Pojem dokumentární film pak bude v této práci zkoumán pokud možno z té nejširší možné perspektivy. Samotný termín je především ve filmovém světě vnímán velice široce a dle programu většiny dokumentárních festivalů obsahuje takřka vše, co není očividně hraný fiktivní film. Tedy od

experimentálních až po čistě faktické filmy. Představa o jednotící definici všech těchto poloh dokumentárního filmu je tak nejenom utopická, ale ve své podstatě nemožná. Jakákoliv definice nikdy nebude bez výjimky, vždy se najde film, který snahu o vymezení pojmu dokumentární film zhatí. Přesto bych rád svoji bakalářskou práci na toto téma zaměřil, tedy na možnosti spojení science fiction s dokumentární kinematografií. Zda-li je to možné a jestli můžeme některé filmy nazývat science fiction dokumenty. Pojem dokumentární film má totiž zásadní vliv na diváckou recepci, stejně tak, jak vnímá člověk jinak film, na jehož začátku se objeví magická věta "Dle skutečné události", tak také diametrálně jinak vnímá film, o kterém si myslí, že je dokumentární. Každý film má nakonec svého režiséra či scénáristu a nakonec i u CCTV záznamu byl někdo, kdo vybral úhel kamery a vymezil tak reálnou skutečnost na pole záznamu, a tedy žádný film nemůžeme vnímat jako stoprocentně objektivní záznam reality. V některých filmech ale propůjčujeme tuto úlohu tvůrce více skutečnosti, reálnosti, boží moci, jakkoliv tomu chceme říkat, a právě tyto filmy vnímáme a označujeme za více reálné a většinou také za dokumentární.

Film, který bych rád použil pro hledání možnosti propojení dokumentárního filmu a science fiction žánru bude *The Wild Blue Yonder* (2005) od Wenera Herzoga. Film, který bych se odvážil považovat za dokumentární, a to i přesto, že pojednává o mezigalaktickém cestování, technologiích, které se rozhodně nezdají být na dohled. Navíc ve filmu vystupuje postava, která o sobě tvrdí, že je mimozemšťan. Ke klasickému faktografickému dokumentárnímu filmu má tento film tedy hodně daleko. Pokud však změním úhel pohledu a začneme se ptát po tématech a implikacích, které tento film vytváří, určitý dokumentární přesah je dle mého nepopíratelný. Ať už máme na mysli určitou dystopii hledání jiné obyvatelné planety nebo devastaci té naší.

Byl bych rád, kdyby má bakalářská práce byla na jedné straně formálně žánrovou analýzou možnosti spojení science fiction s dokumentární

kinematografií a na druhé straně ale také obecnějším zamyšlením se nad hranicemi dokumentu vůči fikci a případně jejich skloubení v rámci žánru dokudrama.

## 2. Stručný nástin diskuze o pojmu dokumentární film

Snaha o definování dokumentárního filmu vůči filmu fikčnímu začíná již od počátků kinematografie. Je k tomu jistě mnoho důvodů, na jedné straně bude určitý svár, který mezi tvůrci fikční a dokumentární kinematografie panuje, a to především o samotný účel filmového média, kdy se mnoho filmařů na začátku domnívalo a možná stále domnívá, že film je tu hlavně od toho, aby informoval a ukazoval svět, který by jinak divákovo oko nespatriilo. Na druhé straně je to pak jistý punc či označení "dokumentární film", které je de-facto nemožné definovat beze zbytku, a tak co jedni považují za dokumentární nebo nefikční, pro jiné je stále hluboko v hranicích hrané kinematografie. Jedním z hlavních propagátorů dokumentárního filmu byl například Dziga Vertov, který věřil v nadřazenost zachycení skutečnosti a fikční film vnímal pouze jako lákadlo pro diváky "Dzigy Vertova "WE: Varianta Manifestu" a "Kino Oko" které otevřeně deklarovaly válku hraným filmům podle scénáře."<sup>1</sup> Otázka je to v podstatě nesmyslná a přisuzovat jednomu druhu filmu větší váhu než jinému je beze sporu zbytečné, to však nezabránilo tomuto sporu, aby přesvědčoval autory k zaujetí postoje a diskuze o hranicích pojmu dokumentární film tak mohla vzkvétat.

Ať už se podíváme do kterékoliv historické fáze debaty o definici dokumentárního filmu, skoro vždy se nakonec dostaneme k velmi problematické otázce pravdy, či skutečnosti, existence nebo velmi často reality. "Ke zhodnocení stupně fikčnosti je třeba kognitivně zhodnotit status reality. Realita není ale z kognitivistického pohledu objektivní danost, ale specifická mentální a emocionální konstrukce, závislá na řadě parametrů."<sup>2</sup> Veškeré tyto pojmy jsou tak velice relativní a jejich vymezení

---

<sup>1</sup> NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary* [online]. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010 [cit. 2018-08-24]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10437993>. str. 29

<sup>2</sup> KUČERA, Jakub. Fikce. *Cinipur* [online]. Praha, 2006. [cit. 2018-08-24] Dostupné z: <http://cinipur.cz/article.php?article=938>

je tak ještě složitější. Pro mne mnohem zajímavější je spíše vztah kinematografie nebo i fotografie k zaznamenání reality, jakožto něčeho, co díky technologii zachycujeme. Je to bezesporu ze dvou hlavních důvodů, za prvé, zachycené se nikdy nerovná zachycenému a pravděpodobně nikdy nebudeme moci prohlásit, že autentická zkušenost zážitku se někdy bude rovnat autentické zkušenosti reprodukce zachyceného. Ať už bude technologie sebevyspělejší, dvakrát do stejné řeky člověk nikdy nevstoupí. To je dle mého nepochybné, ale nedomnívám se, že bychom kvůli tomu nutně museli diskvalifikovat pojmy jako realita nebo pravda z celé diskuze. Druhý zásadní důvod pak ale zamotává celou věc ještě více, a to sice něco, čemu se v moderní fyzice říká "Observer effect", tedy že vždy musíme předpokládat vliv pozorujícího na pozorované. To platí v kinematografii obzvláště, především pokud pozorovaný nebo v tomto případě natáčený ví, že je natáčen. Uvědomuje si tak záznam svého jednání a chtě nechtě se automaticky stává hercem. Definice, které se tedy snaží definovat dokumentární film pomocí absence herců<sup>3</sup>, jsou tak dle mého názoru díky tomuto principu od začátku chybné, protože se pak akorát přesouváme k otázce, kdo je to herec, kdy už člověk hraje a co když hraje sám sebe atd. Observer effect je tak velmi zásadní princip, který si filmař a především divák musí vždy uvědomovat, ačkoliv někteří mistři dokumentární kinematografie dokázali vytvořit filmy, které jako kdyby tento princip úplně popíraly, například z hnutí Cinéma vérité.

Rigidní definice dokumentárního filmu jakožto čistého záznamu reality byla tedy nepoužitelná již od samého začátku a většina filmařů si to velmi dobře uvědomovala. Cílené a uvědomělé zásahy režiséra do skutečnosti pak celou věc ještě mnohokrát zkomplikovaly. Příkladem budiž navždy proklamovaný *Nanook of the north* režiséra Flahertyho, který ale dle mého názoru je pořád velmi věrný zážitkům, které zažil. Vytváření domnělé reality, proklamované jako realita skutečná, však bylo v

---

<sup>3</sup> GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. str. 12: "Jen jediné kritérium splňuje tuto podmínku: nehrají zde žádní herci."

kinematografickém záznamu běžné již od samých začátků, jak například dokládá tento úryvek: "Takovéto falšování bylo tak známé, že bylo dokonce zesměšněno ve filmu MGM *Too Hot to Handle* (1938), ve kterém Clark Gable hraje reportéra, který pravidelně inscenuje vlastní příspěvky."<sup>4</sup> Způsobů, jak se s tímto problémem vypořádat bylo a je mnoho. Vývoj celé diskuze předešel již samotný "otec" dokumentární kinematografie John Grierson: "Definice dokumentárního filmu Johna Griersona, poprvé vyjádřena v 30. letech, byla "kreativní zpracování reality". Tento přístup přiznává, že dokumentární filmy jsou kreativními díly, ale nechává nedořešený problém, a to očividnou tenzi mezi "kreativním zpracováním" a "realitou". "Kreativní zpracování" připomíná doménu fikce, za co "realita" nás upozorňuje na povinnosti žurnalisty nebo historika."<sup>5</sup> Grierson se tak vypořádává s pojmem dokumentárního filmu velmi elegantně. Uvědomuje si, že definice musí obsahovat určitou svobodu vyjádření, možnost režiséra utvářet, dotvářet, případně i inscenovat některé části filmu, že se jednoduše nejedná o čistý záznam a autorské vyjádření je součástí dokumentárního filmu. Současně ale staví na realitě či na aktualitě. Vytváří tedy konsenzus, že dokumentární film je o skutečných situacích či událostech a představuje divákovi reálná fakta. Obsáhleji pak to samé shrnuje Bill Nichols ve své knize *Introduction to Documentary*: "Dokumentární film mluví o situacích nebo událostech, které obsahují reálné lidi, kteří nám prezentují sami sebe v příbězích, které sdělují pravděpodobné podání nebo perspektivy o životech, situacích nebo událostech, které jsou v nich vyobrazeny. Specifický úhel pohledu filmaře pak utváří příběh, který ukazuje historický svět zpříma, raději než jako fiktivní alegorii."<sup>6</sup> Jak je vidět, Nichols schválně používá rozsáhlejší formulace a místo pouhých "reálných lidí" raději píše "reální lidé, kteří prezentují sebe sami" a místo reálnosti raději volí "přesvědčivost o

---

<sup>4</sup> RHODES, Gary, SPRINGER, Don. *Docufictions : Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland: Jefferson, N.C., 2006.. str. 6.

<sup>5</sup> Cit. dílo sub 1. str.6.

<sup>6</sup> Cit. dílo sub 1. str.14.

možných variantách životů, situací a událostech". Je pak na místě, že oscilace mnoha filmů mezi fikčním a nefikčním světem je založena právě na vymezení, čemu ještě budeme říkat aktuálnost, realita, co je ještě kreativní zpracování a co už je scenáristický výmysl, kdy člověk předvádí sám sebe a kdy už je loutkou scénáristy.

Zajímavou, ale nejsem si jistý, jestli úplně užitečnou teorií, je pak varianta, kterou nabízí Richard Rushton ve své knize *The Reality of Film*, kde de facto obchází problém reálného, a to sice pojmenováním něčeho, čemu říká "filmová realita", tedy, že film není nikdy o něčem reálném, ale naopak realitu vytváří, a utváří tak naši skutečnost, konkrétně jeho slovy: "Co se snažím dokázat filmovou realitou je, že filmy nic nerepresentují, nýbrž sami vytvářejí; vytvářejí reality, vytvářejí možnosti, situace a události, které dříve nebyli; dávají vzniknout objektům a subjektům jejichž realita je filmová."<sup>7</sup> To, že film mění vnímání našeho světa, je nepochybně pravda, určitým způsobem si myslím, že ho mění více, než jiná média, a to proto, že jakožto zprostředkování skutečnosti je našemu vnímání mnohem blíže než například text nebo jen zvuk, to však nemění nic na tom, že debata se točí kolem zachycení a zprostředkování skutečnosti, nikoliv kolem tvorby reality.

Co je však důležité, že diskuze nikdy neustala a nové texty na toto téma jsou stále publikovány. Jednou z možných variant je pak logické rozčlenění dokumentárního filmu, které sleduje přístup filmu k reálnému a vytváří jakési podkategorie, do kterých pak lze některé sporné případy zařadit, aniž bychom museli krkolomně vytvářet obsáhlé definice, abychom na konci vždy našli výjimku nepotvrzující pravidlo. Na druhou stranu ale také podle mne nemá smysl vytvářet přehršel těchto kategorií - jak správně shrnují autoři ve sborníku textů *Docufictions*: "Kánony musejí záviset na alespoň dvou zásadních faktorech: ideologické pohnutky tvůrců kánonu a

---

<sup>7</sup> RUSHTON, Richard. *The reality of film: theories of filmic reality* [online]. Manchester: Manchester University Press, 2011 [cit. 2018-08-24]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10623398>. str.4.

možnosti textu být kanonizován. Musíme se ptát, jaké významy jsou prosazovány a hodnoceny v jakémkoliv kánonu a jaké jsou způsoby tohoto hodnocení? Bez náležitých textů, jak mohou být díla vůbec valorizována?“<sup>8</sup> Tito samí autoři pak kanonizují dvě základní podkategorie a to sice “Docudrama” a “Mock-documentary”, jejichž funkci pak dohromady charakterizují jako hodnocení nebo oslavu reálných či historických událostí nebo osobností, popřípadě tyto filmy charakterizují jako takové, které popisují společenské problémy, aby o nich vyvolaly diskuzi. Jedná se však dle mého stále o podkategorie kategorie dokumentárního filmu, protože je v nich stále adresována jakási aktualita, něco, co se opírá o historická a nebo naopak budoucí společenská témata, která nevznikla v hlavě scenáristy, nýbrž jsou reakcí na jeho okolí. Jsou to každopádně tyto podkategorie, do kterých bude valná většina spojení dokumentárního filmu a science fiction žánru spadat.

Mám velkou radost, že tyto zvláštní formy zpracování dokumentárního obsahu získávají na popularitě a hranice mezi fikčním a nefikčním filmem je znovu a nově napínána a zatěžována. Diváci a producenti se jako kdyby více přizpůsobili těmto záludným způsobům natáčení a vyhledávají tyto režisérské hrátky mezi dokumentárním a fikčním filmem. Podobných filmů, označovaných někdy také jako hybridní<sup>9</sup>, jak v kinech, tak také v relativně nových streamovacích službách na internetu velmi přibývá. Určitá atraktivita je nepochybně dána specifickým vtažením diváka, který si musí relativnost skutečnosti uvědomovat, jinak je celá věc bezpředmětná. Jako velmi zajímavý příklad bych uvedl úplně nový film *American Animals* (2018) od režiséra Barta Laytona. Již samotný úvodní titulek svědčí o jisté výjimečnosti tohoto filmu, co se výše popsané diskuze týče, kdy se nejdříve na plátně objeví parafráze na klasické “Tento film není podle skutečné události”, ale posléze v anglickém znění zmizí část z této věty a

---

<sup>8</sup> Cit. dílo sub 4. str.13.

<sup>9</sup> SULLIVAN, Dan. *Art of the Real: Hybrid Cinema Timeline*. *Film Comment*. Washington, 2014. [cit. 2018-08-24] Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/blog/hybrid-history/>



vznikne "Tento film je skutečná událost". Odvážné tvrzení, které však není neopodstatněné, jelikož veškeré postavy, které ve filmu vystupují, a které jsou jinak hrány profesionálními herci s vyšperkovanou hollywoodskou kamerou, zároveň ve filmu vystupují jako skuteční lidé, sami za sebe, a to tím nejvíce dokumentárním způsobem, tedy jako mluvící hlavy. Rozdíl mezi "normálním" dokumentárním filmem s ilustračními záběry a tímto filmem je pouze ten, že kinematografie ilustračních scén je dovedena k opravdovému filmovému zpracování a převažuje nad scénami s dokumentární formou.

Diskuze nad hranicemi dokumentárního filmu je tak možná živější, než kdykoliv před tím, o čemž svědčí i fakt, že většina literatury, z které čerpám, je z 21. století.

### 3. Spojování dokumentárních forem a obsahů se sci-fi žánrem v historii kinematografie

Historie používání různých výrazových prostředků typických pro dokumentární kinematografii ve sci-fi sahá velice hluboko a je až kupodivu, na kolik jsou formy dokumentu provázány se science fiction žánrem. Má to bezpochyby více důvodů. Jedním z nich je určitá imerze, kterou dokumentární formy způsobují, konkrétně mám na mysli efekt, že pokud je ve filmu například použito zpravodajské vysílání nebo vypravěč působící jako kdyby z rozhlasových zpráv, film dostává jakýsi punc skutečnosti a vtahuje diváka do děje. Stejně tak působí například televizní nebo domácí kamera, kdy je divák nucen se vcítit do role kameramana, protože to klidně mohl být on, kdo záběry natočil svou kamerou pro rodinnou dovolenou. Tohoto efektu je pravděpodobně nejsilněji docíleno v dnes již kultovním horroru *The Blair Witch Project* (1999), ale využívání podobných forem je v historii kinematografie nespočítaně, a to i ve sci-fi žánru poznámky badatelů ze sborníku *Docufuctions*. "Filmoví teoretici již dlouho upozorňují na stylistické propojení mezi science fiction žánrem a co je obecně nazýváno "dokumentárním stylem."<sup>10</sup> nebo "Žádný seriózní teoretik k tématu science fiction kinematografie nemůže opomenout spojení s dokumentární kinematografií."<sup>11</sup> Spojování dokumentárního filmu se sci-fi žánrem se však nedělo a neděje jen na rovině formální, ba právě naopak. Na kolik můžeme považovat některé filmy za obsahově dokumentární, ačkoliv vyprávějí například o mimozemšťanech, je samozřejmě otázka výše popsané debaty o aktuálnosti a skutečnosti, nicméně jejich častý metaforický a hodnotící kontext vůči reálnému a aktuálnímu je nepopíratelný. Specifičnost science fiction žánru tomuto obsahovému spojení také často nahrává, jelikož často obsahuje různá morální nebo sociální dilemata, která řeší skrze technologii, viz. definice

---

<sup>10</sup> Cit. dílo sub 4. str.124.

<sup>11</sup> Tamtéž. str.124.

sci-fi Theodora Sturgeona: "Lidský problém a lidské řešení, které by nenastaly nebýt vědeckého kontextu."<sup>12</sup>

Velmi zajímavé je v tomto ohledu především období 50.let, ve kterém se zrodilo nespočet sci-fi žánrových filmů, které ale neměly za úkol pouhé pobavení diváka, nýbrž se v nich skrývalo politické, často až propagandistické poselství. Jedná se samozřejmě o éru rozpuku studené války, ve které používání zábavního průmyslu k ovlivňování celospolečenských nálad a přesvědčení bylo na denním pořádku a používání Sci-fi žánru k tomuto účelu bylo velmi časté, viz. "Výsledek hollywoodské science fiction výroby v padesátých létech reflektuje tenze, konflikty a debaty, které se odehrávaly v širším americkém měřítku (...) přesněji popisující obavy a touhy Studené války."<sup>13</sup> Propojení dokumentárních postupů se sci-fi se tak velmi nabízelo, jak píše Michael Lee ve své eseji: "dva zásadní vlivy na science fiction během padesátých let, dokumentární styl a paranoidní přecitlivělost nejsou ve skutečnosti dva vlivy, ale jeden, jelikož je zde velmi malé nebo žádné odlišení mezi kinematografickou výchovou a paranoidními náladami během padesátých let. Tato esej se snaží ukázat, že filmoví tvůrci science fiction dokonce spočívali na jedinečné pedagogické schopnosti filmu vytvářet strach."<sup>14</sup> Výše zmíněnou funkci Docudrama, tedy popsání určitého společenského problému a přitáhnutí pozornosti k tomuto problému, tak tyto filmy naplňují se vším všudy. A nejenom to, tyto filmy se doslova snaží o vytvoření paranoidního postoje obyvatelstva, pokouší se zakořenit strach. Není tedy nic překvapivého, když si uvědomíme, že útok mimozemšťanů je ve skutečnosti metaforou na útok komunistů, jakéhosi neznámého nebezpečí, které číhá na každém rohu a je nutné společnost před tímto nebezpečím varovat. Spojení dokumentárních forem, například důraz na reálné faktografické údaje, které dodávají filmům dojem reálného a snaží

---

<sup>12</sup> JOHNSTON, Keith *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg. London. 2011 str.1

<sup>13</sup> Tamtéž. str.71.

<sup>14</sup> Cit. dílo sub 4. str.124.

se o pedagogický vliv, je tak nanejvýš logické, jak popisuje opět Michael Lee: "Destination Moon and Shy Guy spojuje společná spolehnutí se na akademické experty k dosažení maximálního výchovného účinku. Hermann Oberth, přední německý expert v raketové oblasti propůjčil své vědomosti produkci filmu Destination Moon. A nebyl to jediný vědec, který asistoval při tvorbě tohoto filmu."<sup>15</sup> Důvodem spojení se sci-fi žánrem je pak také nepochybně atraktivita pro mladé obecenstvo, které je lačné po vizuálních efektech, chce vidět monstra a hrdiny. Podprahová tvorba strachu v publiku je pak o to lehčí, když mladé publikum cíleně vyhledává pocit strachu a zděšení. Velmi zajímavým příkladem je film The Monolith Monsters (1957) od Johna Sherwooda. Ačkoliv jsou v názvu uvedena "Monstra", smrtící nebezpečí v tomto filmu spočívá doslova v monolitech, obrovských kamenech, které se ale nijak nehýbou, ani nemají žádné antropomorfní vlastnosti, pouze rostou, následně se bortí a pak zase rostou. Jedná se tedy mnohem více o paralelu s přírodními silami, s živlem, který je ve své ohromnosti neporazitelný a proti kterému se člověk nedokáže bránit. Zda-li se jedná o přímou metaforu atomové reakce není dle mého úplně očividné, na druhou stranu celý film začíná nárazem a výbuchem meteoritu, který následně mění lidi v kámen. Každopádně edukativní rozměr celého filmu je opravdu nepopiratelný, a to občas ve velmi přehnané míře, kdy vypravěč působí, jako kdyby popisoval skutečné geologické nebezpečí. Ku příkladu zemětřesení a celý film by se možná dal pouštět ve školní třídě: "... cílové publikum filmu The Monolith Monsters bylo složeno především z mladých lidí, kteří v roce 1957 byli dobře seznámeni s poetikou výchovné kinematografie. Autoritativní vypravěč, levné efekty a užití nalezeného materiálu v obraze The Monolith Monsters může vytvořit dojem, že se lokální kino proměnilo ve školní třídu."<sup>16</sup> Science fiction a dokumentární formy tak byly provázány již od rané kinematografie a jejich spojení není zase tak ojedinělé, jak by se na první pohled mohlo zdát.

---

<sup>15</sup> Cit. dílo sub 4. str.125.

<sup>16</sup> Cit. dílo sub 4. str.129.

Rád bych se také zmínil o husarském kousku Orsona Wellese, ačkoliv se nejednalo o kinematografii, nýbrž o rozhlasovou hru. Orson Welles zpracoval slavné science fiction drama H.G. Wellse, Válku světů, které přepracoval tak, aby výsledný dojem byl, že se jedná o reálné zprávy, popisující útok mimozemšťanů. Dnes by na tom pravděpodobně nebylo nic zvláštního a nepochybně by takové rozhlasové vysílání nevyvolalo žádné zděšení, tehdy se však psal rok 1938, lidé ještě nebyli zvyklí na neustálou blamáž, konstantní tlak fikčních světů a rádiovému vysílání velmi důvěřovali. Pojem "fake news" nebyl každodenním chlebem normálního spotřebitele. A i přesto, že hra na začátku a v průběhu několikrát uvedla, že se jedná o fiktivní vysílání, někteří lidé například zapnuli radio v půlce nebo prostě jenom nevnímali tuto velmi důležitou pasáž. Panika, která tak zavládla je z dnešního pohledu i tak těžko pochopitelná.

Jako poslední zajímavý příklad spojení science fiction žánru a dokumentární formy bych rád zmínil relativně nedávný film Neila Blomkampa District 9 (2009). Jedná se o americký film s nepochybně obrovským rozpočtem, ve kterém je použito nadmíru velmi věrohodných CGI efektů a je to do velké míry také film akční. Akčních Sci-fi produkuje americký filmový trh čím dál tím více a je to v současnosti asi nejpopulárnější žánr ze všech, tím myslím především světy akčních super hrdinů atd. Propojení akčního bijáku s dokumentární formou je v tomto typu kinematografie velmi překvapivé a určitě ne časté, přesto reakce mainstreamového publika byla velmi pozitivní, na serveru ČSFD je dokonce označen jako 216. nejoblíbenější film ze všech. Použití dokumentárního stylu tak očividně nijak neubírá v atraktivitě i takto velkorozpočtového snímku. District 9 je však výjimečný ještě jednou zásadní skutečností, a to sice, že staví mimozemšťany do opačné role, než je tomu většinou, tedy obětí. Jsou to chudáci, kteří jsou uvězněni v ghettu a velmi zřetelně zneužíváni zbylým obyvatelstvem. Metafora na rasismus je tak absolutně nepřehlédnutelná a umístění celého děje do

Johannesburgu, jedné z metropolí Jihoafrické republiky, země proslavené apartheidem a historií rasismu, tento úmysl skvěle potvrzuje. Film je tak svým způsobem dokumentární i díky svému tématu, upozorňuje na problém, který bohužel nikdy nepřestal být aktuální a domnívám se, že mnohem více než většina akčních science fiction filmů řeší celospolečenské téma skrze médium, které je mnohem blíže mladému divákovi, a tak potenciálně s mnohem širším dopadem, než by tomu bylo u klasického faktografického dokumentárního filmu.

#### 4. Realita ve filmu *The Wild Blue Yonder*

Film Wenera Herzoga je složen ze tří druhů záběrů. Prvními jsou monology excelujícího herce Brada Dourifa, který vystupuje jako mimozemšťan v opuštěném městě a vypráví příběh své civilizace, která musela opustit svojí planetu a po nekonečné cestě se její zbytky dostaly na planetu Zemi. Je to ve skrze trpký, občas naštvaný charakter, který velmi často nadává na svůj vlastní druh. Valná většina filmu je pak složena z autentických vědeckých záběrů, a to především z archivů NASA a také ze záběrů potápění se pod ledem, myslím, že ze severního pólu. Je důležité si uvědomit, že Herzog vizuálně vychází z těchto vědeckých found-footage a byly to právě podobné záběry, které ho k vytvoření filmu dovedly. Jak sám říká, "Celé to začalo fascinací sondou Galileo."<sup>17</sup> On sám se o astronomii velmi zajímá, ale pozoruhodné je, že i sám Brad Dourif je nadšený amatérský astronom, vášeň obou hlavních tvůrců filmu je pak silně v celém filmu obtisknuta. I když samozřejmě záběry nebyly vybírány kvůli jejich vědecké aktuálnosti, nýbrž kvůli jejich vizuální působivosti a návaznosti na téma filmu, na druhou stranu ale pomalé tempo, dokreslené působivým hudebním zážitkem, do kterého bylo věnováno možná více energie než do celého zbytku filmu, umožnilo Herzogovi použít záběry v jejich původní délce a bez přílišných stříhů: "Tyto záběry nikdy nevidíme ve zprávách, nikdy nejsou k vidění v této původní délce, nesestříhány."<sup>18</sup> To samé platí o záběrech z podvodního světa, které pořídil Herzogův kamarád, a které se k režisérovi dostaly víceméně náhodou. Potápěči pak vystupují ve filmu jako kosmonauti na modré planetě, na kterou doletěli, odtud tedy *The Wild Blue Yonder* (volný překlad - Divoké modré dálavy). Posledním druhem záběrů, které se ve filmu objevují jsou pak tzv. mluvící hlavy, a to vědců, kteří popisují různé možnosti cestování ve vesmíru a pohybu v těchto nepředstavitelných vzdálenostech. Ačkoliv by se na první

---

<sup>17</sup> HERZOG, Werner. *The Wild Blue Yonder*. [audiokomentář k DVD verzi]. Soda Pictures, 2010.

<sup>18</sup> Tamtéž.

pohled mohlo často zdát, že jsou to také herci, kteří odříkávají naučený scénář, není tomu tak. Jsou to všechno reální vědci pracující v NASA a jiných vesmírných programech a jejich teorie jsou skutečné, jako například Jacobyho konstanta, která řeší ve science fiction často zmiňovaný problém tří těles. Je tomu tak i u asi nejzajímavější vědecké postavy, doktora Martina Lo, který popisuje teorii Chaotického transportu, není to bohužel ještě příliš použitelné v praxi, ale způsob pohybu za co nejmenšího výdeje energie v těchto astronomických vzdálenostech je vskutku fascinující. Není tak divu, že si Herzog tohoto vědce, jak sám říká, zamiloval a používá jeho obraz i pro čistě vizuální účel. Je to každopádně velmi dokumentárně vyhlížející obraz, z kterého je film většinu času složen a není tedy vůbec divné, že spousta lidí označuje tento film za dokumentární, domnívám se, že především pro Herzogovo formální použití found-footage vědeckých záběrů v kombinaci s mluvícími hlavami vědců. A podíváme-li se na jednu z definic dokumentárního filmu, kterou uvádí Philip Rosen "Pokud záběry jako významové stopy minulé reality mohou být považovány za dokumenty v širším hledisku, dokumentární filmy pak mohou být brány jako syntéza těchto dokumentů. Tato přeměna obsahuje spojení určitého vědění, které vyvstává nezpochybnitelnou referencí minulosti."<sup>19</sup>, tak je dle mého většina záběrů z filmu Wenera Herzoga indexy minulosti a film je syntézou určitého vědění, a tedy také dokumentárním filmem. Použití skutečných vědců ve filmu také naplňuje teoretiky často zmiňovaný divácký účel, který je bezesporu mnohem více přítomen v dokumentární kinematografii než v klasické fikční, a to sice vyvolávat touhu diváka se něco dozvědět, obohatit se o nějaké vědění. Je to jeden z aspektů, které definují pojem dokumentárního filmu velmi přesvědčivě, protože i když se díváme na film "podle skutečné události", málokdy mu propůjčujeme takovou důvěru v našem vědomostním obohacení, jako je tomu u filmu dokumentárního, viz. "Dokumentárně výkladová kinematografie vytváří návrh svému divákovi, ve kterém

---

<sup>19</sup> RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. Psychology Press, 1993. str. 71.



slibuje, že vzbudí a uspokojí touhu po vědění.”<sup>20</sup> Herzog si tak vlastně cíleně s divákem hraje, jelikož mu na jedné straně podává velmi reálný obraz, který ale staví do nereálné roviny. Použití teorie chaotického pohybu Dr. Lo toto celé dobře symbolizuje, jelikož je natolik neuvěřitelné, že zní, že je součástí režisérovy blamáže, ačkoliv tomu tak není. Na rozdíl od mimozemšťana, kterému pravděpodobně nikdo neuvěří, že je mimozemšťanem, u Dr. Lo je odhalení skutečnosti výrazně náročnější. To pak sám také Herzog přiznává, když popisuje výběr nalezeného materiálu, který měl co nejvíce působit mimozemským dojmem a co nejméně dojmem dokumentárním: “Vypadalo to příliš jako dokument a já jsem najednou dostal dojem, že tohle je ve skutečnosti science fiction příběh.”<sup>21</sup> Některé části více, některé méně tak diváka neustále znejišťují a staví ho do nesnadné pozice, ve které se musí rozhodnout, čemu ještě bude věřit a čemu již nikoliv. U všech filmů dochází k jistému psychologickému efektu, ve kterém se vžíváme do reality filmového světa, a tak se mu svým způsobem propůjčujeme, toto se také nazývá tzv. “vědomé potlačení nedůvěry”<sup>22</sup>, označené Samuelem Coleridgem již v roce 1817. Na tento efekt má pak naše důvěra v reálnost záběrů zásadní vliv a čím více věříme, že je film reálný, tím méně musíme potlačovat naši nedůvěru. Extrémní případ je například tzv. snuff film, domácí pořízené záběry brutálních trestných činů nebo například sebevražd. Pro většinu obyvatelstva jsou takovéto filmy naprosto nekoukatelné, ačkoliv se v nich de facto neděje nic hrozivějšího, než ve většině krvavě akčních nebo hororových filmech, je to tedy pouze naše vědění nebo domněnka, že to, na co koukáme, bylo realitou. Naopak vědění nereálnosti dává člověku větší možnost se vcítit do postav a jejich případného utrpení nebo tyranie, dostat se hluboko do diegeze (světa filmu) a prožít případný zážitek v kůži například trýznitele, jelikož má člověk vždy v hlavě jakousi záchranou

---

<sup>20</sup> Cit. dílo sub 19. str. 75.

<sup>21</sup> Cit. dílo sub 17.

<sup>22</sup> *Suspension of disbelief*. In: Wikipedie [online]. [Cit. 24.8.2018]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension\\_of\\_disbelief](https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief)

brzdu "to je jenom jako" nebo "to je jenom film". Docu-dramata a mockdocumentaries si tak neustále zahrávají s tímto efektem a na jedné straně cíleně upozorňují diváka na nereálnost zobrazovaného, například nemožností existence takové věci, v případě Herzoga je tomu mimozemšťan, na druhé straně ale často cíleně obracejí notu a vytvářejí dojem reálného.

Tématicky je pak film každopádně aktuální, a to čím dál tím více. Z jednoho hlediska, podíváme-li se na něj z čistě vědeckého kontextu a pomíneme-li postavu mimozemšťana a mnoho dalších přesahů, o kterých budu psát dále, tedy budeme-li film brát jako sondu do možnosti vesmírného cestování, vzniká zde paradoxní situace, ke které občas u science fiction filmů s dokumentární formou dochází, a to sice, že přestávají být science fiction, ale začínají být opravdu science. Pokud totiž film správně anticipuje vývoj a předem předpovídá teprve budoucí technologii, tak pokud se tato technologie opravdu zrodí, film je najednou opravdu dokumentární. A pokud nejsou předpovědi NASA, Evropského vesmírného programu a Elona Muska jen marketingovými strategiemi, lidská kolonie na Marsu je v řádu možná jen desítek let lidskou budoucností.

Nicméně téma filmu *The Wild Blue Yonder* jistě není osidlování jiných planet, nýbrž existence na té naší. Avšak toto téma určitým způsobem na galaktické cestování navazuje, a to z prostého důvodu, že podobné cestování pravděpodobně nikdy nebude možné, vzdálenosti jsou jednoduše příliš obrovské. Jedním z hlavních pocitů, které tak na diváka působí, je určitá samota, opuštěnost, ať už jsou to kosmonauti ve vesmíru nebo potápěči pod tři metry tlustým ledem, vždy je ze záběrů cítit jistá efemérnost lidské existence vůči obrovskému vesmíru. Jak říká sám režisér: "Ta myšlenka, že vše co víme o cestování ve vesmíru, co jsme viděli ve *Star Treku* nebo *Star Wars* a četli v knihách, je možné jen v naší fantazii, ve skutečnosti cestování mimo naši slunečnou soustavu není

možné, je to prostě příliš daleko.”<sup>23</sup> A tak vlastně kritizuje jistou naději, kterou možná někteří lidé mají, že lidstvo přetrvá navěky právě díky budoucím koloniím, které vytvoříme na jiných planetách. Je to jakási hrůza v kráse. Na jedné straně máme přenádherné záběry z vesmíru, fotografie dechberoucích galaxií, k tomu se přidávají záběry neuvěřitelných živočichů, které opravdu působí, že nejsou ze Země, a na druhé straně máme dystopii celého konceptu intergalaktického cestování a další známý science fiction paradox, že pokud by snad opravdu vznikal inteligentní život na jiných planetách a cestování mezi galaxiemi by bylo reálné, měl by se náš vesmír zelenými mužíky jenom hemžit. Bohužel však ani náznakem člověk nemůže docílit rychlosti světla a i to by bylo příliš pomalé a vize cestování skrze černé díry je kvůli “spaghetti efektu” v největší míře také absolutně nereálná. O kráse záběrů a zkáze zároveň mluví i Herzog v komentáři o filmu: “Našel jsem v tom jinou pravdu, nějakou jinou krásu, která ukazuje mimo faktický svět, který zde ukazuje kamera. Samozřejmě, můžete říct, že je to o kontextu (...) Ale i tak jsem to přetvořil do mise odsouzené k záhubě, poslané do krajů našeho vesmíru bez zpáteční jízdenky.”<sup>24</sup> Nemožnost odcestování z naší planety nás tak staví do celkem jasné situace, a to, že musíme zůstat na té naší, což je také logickým východiskem a také poselstvím filmu *The Wild Blue Yonder*, a jak jsem psal výše, toto téma je bohužel čím dál tím více aktuální. Mám samozřejmě na mysli devastaci přírodních bohatství a efekt globálního oteplování. Film však toto téma velmi cíleně skrývá a nechává na divákovi, aby si skryté poselství domyslel. Nedává mu ani příliš mnoho vodítek, spíše mu jen ukazuje krásu naší planety. Naopak tvůrci v komentáři k filmu toto hledisko nikterak neskrývají, sám hlavní herec Brad Dourif se k tomuto vyjadřuje takto: “Například globální oteplování, to je problém, který často popíráme a já si myslím, že součástí tohoto science fiction je, že nějak zázračně všechno toto překonáme, ale přitom to nebude možné. Opravdu musíme mnoho dramaticky a velmi rychle

---

<sup>23</sup> Cit. dílo sub 17.

<sup>24</sup> Cit. dílo sub 17.

změnit.“ a sám Herzog možná o trochu poetičtěji: “Měli bychom si hýčkat co tu máme, jak požehnaní jsme, že máme tento kousek universu, na kterém můžeme býti. A cestování pryč, stavění kolonií na asteroidech a pak návraty na zemi jako na dovolenou je opravdu absurdní.”<sup>25</sup> Je to možná právě postava mimozemšťana, která jako jediná navádí diváka k tomuto prozření, a to ve chvíli, kdy kritizuje svojí vlastní civilizaci. Když naříká nad tím, jak postavili nákupní středisko a celé město zbytečností, o kterém si mysleli, že bude všechny zajímat, ale nikdo nepřišel, vše se zbortilo a zbyly jen ruiny a nepořádek, není možné se nedomnívat, že vlastně mluví jakožto zástupce lidské civilizace na jiné planetě. Když pak doslova řekne “Mimozemšťani jsou na hovno”, ve skutečnosti má očividně na mysli “Lidé jsou na hovno”, mezitím co se prochází po opuštěném vyprahlém městě plném odpadků a zbytečného harampádí. Aktuálnost a akutnost tohoto tématu je už bohužel nepopíratelná a v tomto ohledu je tak film dokumentární čím dál tím více, protože nejenom, že informuje, a tak splňuje jednu ze základních funkcí dokumentárního filmu, ale také přesvědčuje. Podíváme-li se na čtyři “fundamentální tendence” dokumentárního filmu, které popisuje Michael Renov “1. zaznamenat, ukázat nebo uchovat 2. přesvědčit nebo propagovat 3. analyzovat nebo vyzjistit 4. vyjádřit”<sup>26</sup>, myslím, že můžeme s klidem říci, že film *The Wild Blye Yonder* naplňuje všechny čtyři.

---

<sup>25</sup> Cit. dílo sub 17.

<sup>26</sup> Cit. dílo sub 19. str. 15.

## 5. Divácká recepce jako hledisko dokumentárního filmu

Divácká recepce je hledisko, které má ve filmové teorii své neoddiskutovatelné místo, ale zároveň je často přehlíženo nebo odmítáno, a to především pro jeho náročnou uchopitelnost. Je to bezpochyby velmi těžko kvalifikovatelná veličina, ze které se sice dá leccos usuzovat, ale nakonec každý divák má svůj originální názor a spojení této plurality bude tak vždy nepřesné a těžko dokazatelné. Na tento problém naráží například Noël Carroll, jak uvádí Carl Plantinga: "Film podle modelu záměrné odezvy nemusí spoléhat na skutečnou odezvu diváků. To by totiž implikovalo přílišný subjektivismus, a tedy, v závislosti na divácích, by některé filmy byly dokumentárními a jiné nikoliv."<sup>27</sup> Subjektivita je samozřejmě u hledání diváckého názoru zásadním hlediskem, na které nelze zapomínat, na druhou stranu ale pokud se valná většina shodne například na označení filmu, jako filmu dokumentárního, tak se jedná o fakt, se kterým se dá operovat a pracovat. Podstatnou složkou také je, že tvůrce dokumentu nutně usiluje o to, aby se diváci shodli na tom, že se jedná o dokumentární film a uvěřili v reálnost zobrazovaného, protože jinak se film pravděpodobně mine svým účinkem. Je to tedy zvláštní situace, ve které filmař musí dbát během natáčení na divácké přijetí, ale v době, kdy se divák na film dívá, už logicky nemá kontrolu nad diváckou recepcí, maximálně snad případným označením a komentáři ke svému dílu. "Dává větší smysl vynechat skutečné diváky z definice, jelikož co je opravdu důležité, je, že filmař zamýšlí text tak, aby byl přijat určitým způsobem a utváří ho podle toho, aby byl takto přijat."<sup>28</sup>

Situace Wenera Herzoga je však paradoxně opačná, Herzog uvádí film *The Wild Blue Yonder* titulkem "science fiction fantazie" a sám také v komentáři říká "Mnoho lidí říká, že je to dokument, ale je to science fiction

---

<sup>27</sup> PLANTINGA, Carl. *What a Documentary Is, After All*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2005.

<sup>28</sup> Cit. dílo sub 27.

fantazie, není to dokument.”<sup>29</sup> - mnoho lidí však tento film minimálně částečně za dokumentární považují. Na rozdíl od klasického dokumentárního filmaře, který se snaží co nejvíce přesvědčit o reálnosti jeho materiálu, tak Herzog se snaží o opačné, přesvědčit diváka o nereálnosti celého filmu. Z velké části se mu to však nedaří. Na serveru ČSFD je film uveden v sekci dokumentárních filmů. Stejně tak na stránce Rotten Tomatoes je uveden dokumentární film jako jeden ze žánrů tohoto snímku a také většina kritiků používá v souvislosti s tímto filmem pojem dokumentární, ačkoliv ho přímo za dokumentární neoznačují. Například Tom Dawson označuje film za “falešný dokument”<sup>30</sup>.

Ptát se, zda-li mají pravdu diváci nebo režisér, je dle mého zbytečné, nicméně situace, ve které se tvůrce snaží, aby film nebyl považován za dokumentární a nedaří se mu to, je jistě poměrně ojedinělá a velmi zajímavá, jelikož dokládá, na kolik je hranice mezi dokumentem a fikcí tenká a jak moc je také subjektivní.

---

<sup>29</sup> Cit. dílo sub 17.

<sup>30</sup> DAWSON, Tom. *The Wild Blue Yonder* [online]. BBC HOME, 2007 [Cit. 24.8.2018] Dostupné z: [http://www.bbc.co.uk/films/2007/06/11/the\\_wild\\_blue\\_yonder\\_2007\\_review.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2007/06/11/the_wild_blue_yonder_2007_review.shtml)

## 6. Závěr

Zda-li je konkrétně film *The Wild Blue Yonder* dokumentární či nikoliv, nechávám nakonec bez odpovědi, ale zároveň doufám, že se mi podařilo ukázat, že tento film má své zásadní dokumentární aspekty a je-li označen za film dokumentární, tak to není neopodstatněné. Hlavním výsledkem mé bakalářské práce je však pro mě dokázání faktu, že spojení dokumentárního filmu a science fiction je nejenom možné, ale také reálné a zároveň analýza způsobů, jak tento zvláštní hybridní žánr vzniká, co jsou jeho dokumentární a fikční roviny a jaké jsou jejich možnosti vzájemného provázání.

Co se týče mé osobní zkušenosti se psáním této bakalářské práce, téma spojení dokumentárního filmu a science fiction jsem měl v hlavě ještě mnohem dříve, než jsem nad tématem své bakalářské práce začal vůbec uvažovat. Věděl jsem asi o třech filmech, včetně filmu Wenera Herzoga, které by do mého konceptu zapadaly, ale jinak jsem se domníval, že kombinace těchto dvou přístupů je extrémně ojedinělá. Nevěděl jsem o celé éře 50.let, neznal jsem filmové teoretiky, kteří se podobným nebo stejným tématem zabývali. Byl jsem tedy velmi pozitivně překvapen, když jsem zjistil, že mám mnohem více zdrojů, z kterých mohu čerpat. Stejně tak náhodné nalezení audio rozhovoru režiséra Wenera Herzoga a hlavního protagonisty Brada Dourifa, který je jejich živý komentář při promítání snímku, bylo velice povzbuzující. Myslím, že jsem měl určitou tématickou linku, především hranici dokumentu a fikce, které jsem se mohl držet, zároveň ale téma poskytovalo mnoho příležitostí pro volnější úvahy a všemožné interpretace. Spojení science fiction a dokumentárního filmu tak pro mě bylo velmi přínosným tématem a snad bude i pro čtenáře této práce. Zároveň doufám, že nová vlna dokumentárního filmu a jeho hybridních žánrů nechá vzniknout dalším snímkům, které bych potenciálně mohl do této práce zařadit a spojení těchto rádob protichůdných žánrů bude nadále vzkvétat.

## 7. Použitá literatura

### Knižní publikace:

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004.

JOHNSTON, Keith M. *Science Fiction Film : A Critical Introduction*. Berg, London. 2011.

RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. Psychology Press, 1993.

RHODES, Gary, SPRINGER, Don. *Docufictions : Essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland: Jefferson, N.C., 2006.

### Online publikace:

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary* [online]. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2010 [cit. 2018-08-24]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10437993>.

RUSHTON, Richard. *The reality of film: theories of filmic reality* [online]. Manchester: Manchester University Press, 2011 [cit. 2018-08-24]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10623398>

### Články a příspěvky do sborníků:

DAWSON, Tom. *The Wild Blue Yonder* [online]. BBC HOME, 2007 [Cit. 24.8.2018] Dostupné z: [http://www.bbc.co.uk/films/2007/06/11/the\\_wild\\_blue\\_yonder\\_2007\\_review.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2007/06/11/the_wild_blue_yonder_2007_review.shtml)

KUČERA, Jakub. Fikce. *Cinepur* [online]. Praha, 2006. [cit. 2018-08-24] Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=938>

PLANTIGA, Carl. *What a Documentary Is, After All*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 2005.

SULLIVAN, Dan. Art of the Real: Hybrid Cinema Timeline. *Film Comment*. Washington, 2014. [cit. 2018-08-24] Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/blog/hybrid-history/>

*Suspension of disbelief*. In: Wikipedie [online]. [Cit. 24.8.2018]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension\\_of\\_disbelief](https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief)

### Audiokomentáře:

HERZOG, Werner. *The Wild Blue Yonder*. [audiokomentář k DVD verzi]. Soda Pictures, 2010.